

GRACIELA DERI DE CODINA

**AS APORIAS DO EU NA *RECHERCHE* DE PROUST:
DESILUSÃO E SENTIDO**

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Prof^ª. Dra. Jeanne Marie Gagnebin.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela comissão julgadora em 31/agosto/2005.

BANCA

Prof^ª. Dr^ª. Jeanne Marie Gagnebin (orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Carla Milani Damião

Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva

Prof. Dr. Luis B. L. Orlandi

Prof. Dr. Philippe Willemart

Prof. Dr. Hélio Salles Gentil

Prof. Dr. Marcos Lutz Müller

AGOSTO/2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

C 648 a Codina, Graciela Deri de
As aporias do eu na *Recherche* de Proust : desilusão e sentido /
Graciela Deri de Codina. -- Campinas, SP : [s. n.], 2005.

Orientador: Jeanne Marie Gagnebin.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Proust, Marcel, 1871-1922. 2. Filosofia. 3. Subjetividade.
4. Identidade. 5. Experiência. 6. Modernidade. I. Gagnebin,
Jean-Marie, 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

(mfbm/ifch)

Palavras-chave em inglês (Keywords): **Philosophy**

Subjectivity

Identity

Experience

Modernity

Área de Concentração: Filosofia e Literatura / Estética

Titulação: Doutorado em Filosofia

Banca examinadora: **Profa. Dra. Carla Milani Damião**
Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva
Prof. Dr. Luis B. L. Orlandi
Prof. Dr. Philippe Willemart

Data da defesa: 31 de agosto de 2005

RESUMO

O objetivo dessa tese consiste na penetração reflexiva da questão da subjetividade contemporânea a partir de uma manifestação estética, a literatura, no romance *Em busca do tempo perdido*. O romance de Proust atesta exemplarmente um momento de ruptura que coloca em questão o eu linear e articulado do romance tradicional, na medida em que apresenta uma série de aporias, tensões e contradições que revelam uma crise da subjetividade.

Nossa investigação se situa na discussão das fronteiras entre filosofia e literatura, por meio do estudo das relações entre forma e conteúdo e da contribuição da identidade narrativa para pensar filosoficamente a problemática da constituição do si e sua interpretação. Para explicitar esse problema é necessário analisar o longo percurso da obra que descreve a desilusão como aprendizagem da verdade e, concomitantemente, problematizar a verdade atingida por meio de aporias irresolúveis que se renovam na circulação de sentido no romance.

A tensão das relações entre unidade e multiplicidade, literatura e vida, desejo e realidade, tempo e eternidade, verdade e estilo, conduz ao estudo da experiência como negatividade que se configura na morte dos eus e, simultaneamente, na multiplicação de eus no espaço narrativo. As implicações dessa experiência dialética apontam para a questão do sentido da obra que se apresenta aberto a múltiplas possibilidades de interpretação.

ABSTRACT

This thesis aims at investigating reflectively into the issue of contemporary subjectivity departing from an aesthetic manifestation – literature – in the novel *A la recherche du temps perdu*. Proust's novel typically represents a moment of rupture which calls into question the linear and articulated 'I' of the traditional novel, in so far as it presents a series of aporias, tensions and contradictions which reveal a subjectivity crisis.

Our research has as its basis the discussion of the boundaries between philosophy and literature, through the study of the relations between form and content and of the contribution of narrative identity to the philosophical reflection on the problem of self-constitution and self-interpretation. In order to make this question explicit it is necessary to analyze the work's long course, which describes disillusion as truth-learning and, at the same time, problematizes the truth reached by means of insoluble aporias that renew themselves in the circulation of meaning in the novel.

The tense relations between unity and multiplicity, literature and life, desire and reality, time and eternity and truth and style lead to the study of experience as negativity, which is configured as the death of the 'I's and, simultaneously, in the multiplication of the 'I's in the narrative space. The implications of this dialectic experience point to the issue of the work's meaning, which is open to multiple interpretation possibilities.

À meu pai (*in memoriam*),
que me introduziu ao prazer da leitura de romances.

À minha mãe,
que me ensinou as delícias dos segredos do jardim.

Às minhas irmãs,
pela partilha dos dias e dos anos no nosso jardim.

AGRADECIMENTOS

À Comissão de Pesquisa do CEPE da PUC-SP, pelo auxílio concedido no período de março de 2001 a março de 2003.

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin, pela leitura exigente, pela preocupação sensível, pelos transtornos, enfim, por mais do que posso expressar...

À Profa. Dra. Carla Milani Damião e ao Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva, pelos valiosos comentários e sugestões.

A todos os meus amigos, mas, especialmente aos que acompanharam de perto este trabalho, em ordem alfabética:

À Ana Maria, minha segunda mãe, pela confiança que sempre deposita no meu trabalho.

Ao Alex, amigo de todas as horas, pela paciência e sensibilidade com que ouve as minhas angústias.

À Carla, companheira inestimável neste percurso, por todas as sugestões de textos e pela interlocução interessada.

Ao Marcelo, pelo apoio tranqüilo e a compreensão em todos os momentos.

À Maria Carolina, amiga de tantos e diferentes anos, que sempre adivinha a hora certa de encorajar e dialogar.

Ao Orlando, pelo auxílio indispensável nas questões práticas, pelo incentivo constante e a preocupação carinhosa.

Ao Paulo, amigo incansável, por mais essa força em momentos cruciais.

À Priscila, companheira de mais essa luta, pelo suporte emocional e prático.

À Thais, pelos momentos de descontração.

Aos colegas das instituições onde trabalho, pela solidariedade nas dificuldades e, mais especialmente, à Olga e à Célia pela ajuda com as línguas.

Aos meus alunos, que sempre instigam o pensamento, especialmente ao Edison pelo atropelo final.

SUMÁRIO

NOTA PRELIMINAR	11
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I	
RELAÇÕES ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA.....	33
1. O problema da forma	33
2. Intermitências da forma	51
CAPÍTULO II	
REALIDADE E DESEJO, VERDADE E ESTILO	69
1. Realidade e imaginário: desilusão.....	72
2. A questão do desejo	77
3. Verdade e estilo.....	96

CAPÍTULO III

AS APORIAS DO EU.....	121
1. A identidade narrativa	121
2. A questão da identidade na <i>Recherche</i>	130
3. O problema da subjetividade no tempo	138

CAPÍTULO IV

A EXPERIÊNCIA DO EU.....	161
1. A experiência como negatividade ou como luto	161
2. A experiência na <i>Recherche</i>	180
3. A morte dos eus	200
4. A multiplicidade de eus no espaço narrativo	208

CONCLUSÃO	225
-----------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	241
---------------------------------	-----

NOTA PRELIMINAR

Todas as citações de *A la recherche du temps perdu* feitas no corpo do texto são da edição mais recente do original francês, em quatro volumes (1987-1989). Nas notas de rodapé consta a tradução correspondente, segundo a última edição em português, em três volumes (2002). Essa tradução, de Fernando Py, foi escolhida por constatar, no cotejo com a anterior, um respeito maior à literalidade do texto. Embora problemática, considerou-se que a escolha proporciona uma melhor proximidade do original.

Nas notas, colocou-se primeiro o volume e a paginação do original, seguida do volume, da paginação e da tradução em português.

INTRODUÇÃO

O ponto de partida deste trabalho consiste numa inquietação que conduziu a tentar pensar a origem da fragmentação do sujeito na sociedade contemporânea, denominada pós-moderna, a partir de uma manifestação estética, mais especificamente na literatura. Considerando que o romance de Proust, *Em busca do tempo perdido*¹, atesta exemplarmente um momento de ruptura que está na origem das questões da subjetividade contemporânea, podemos pensar que a própria modernidade problematizou o conceito de sujeito que surge com ela e, portanto, o que se costuma atribuir a uma pós-modernidade seria o desdobramento de aporias que já se encontravam na própria modernidade.

Muito tem-se escrito, as mais variadas e intermináveis críticas, análises, interpretações, enfim, a monumental obra de Proust tem fascinado o pensamento desde o século XX até a atualidade, e assim, é preciso constatar a impossibilidade de dar conta de toda essa produção. Nesse contexto, um esclarecimento torna-se inevitável: as questões aqui colocadas são inesgotáveis, elas possuem, no seu

¹ A partir deste ponto, utiliza-se *Recherche* como abreviação do título.

cerne mesmo, ramificações e implicações que seria impossível perseguir em todos os seus desdobramentos, pode-se somente tentar apontá-las.

Esta tese configura-se na penetração reflexiva do sujeito narrativo no romance de Proust, na medida em que nos apresenta uma série de aporias, tensões e contradições que colocam em questão o eu linear e articulado do romance tradicional, o que revela uma crise da subjetividade que torna problemática a própria narrativa e sua interpretação.

Curiosamente, esse romance, que pode não ser considerado como tal no sentido tradicional do termo, coloca-nos no cerne da problemática filosófica unidade-multiplicidade, em função de sua própria narrativa como construção extremamente arquitetada, que combina o inconciliável, suporta a fragmentação e, no entanto, possui uma logicidade na qual tudo parece se encaixar. Será preciso tentar explicitar como essa logicidade é problemática a partir de várias questões que se interrelacionam.

A leitura da *Recherche* de Proust suscitou dois problemas que devem ser investigados mais profundamente: o primeiro consiste em ingressar reflexivamente na subjetividade que o herói-narrador-escritor apresenta e em seus desdobramentos numa rede infindável de tecidos superpostos nos diferentes eus que vão morrendo e, concomitantemente, sendo recuperados; o segundo consiste em compreender o sentido dado pelo próprio autor a essa recuperação, ou seja, o sentido de uma vida que só se compreende a partir da obra e, seu reverso, o

sentido de uma obra que só se compreende a partir da vida. Esta última questão pode ser considerada tanto na própria discussão sobre a identidade do narrador e do autor (sobejamente comentada), como também no sentido romanesco, já que o próprio enredo nos remete a uma circularidade de sentido.

Vislumbramos aqui um paradoxo: se, por um lado, a *Recherche* pode ser considerada um romance clássico na medida em que “... o sentido da vida é o centro em torno do qual se movimenta o romance”² ou, no mínimo, constitui a descoberta final da longa narrativa, por outro lado, a reflexão sobre o sentido da própria narrativa e da arte incorporada ao enredo ataca a “distância estética”³ mantida pelo romance tradicional na relação com o leitor.

O encurtamento da distância com o leitor nos coloca no centro da questão estética da contemporaneidade, uma vez que a reflexão sobre o sentido da narrativa desvenda os procedimentos próprios à sua constituição e, assim, o romance já não pode se furtar a colocar seu próprio significado perante a impotência da representação clássica como história e sentido de vida, dado o empobrecimento da experiência que poderíamos constatar a partir de Benjamin⁴.

Esse paradoxo conduz a uma discussão a partir da seguinte alternativa: de um lado, a *Recherche* pode ser classificada como um romance de formação, já que a obra desenvolve uma certa aprendizagem do herói; de outro lado, o aprofundamento da questão da subjetividade aponta para a necessidade de

² Benjamin, W. *O narrador*. In Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 212.

³ Cf. Adorno, T. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 272.

⁴ Benjamin, W. *Experiência e pobreza*. In Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 114-119.

relativizar um movimento progressivo de compreensão. A possibilidade de que o romance seja, concomitantemente, progressivo e retroativo, abre para a consideração da “negatividade do positivo”⁵, em outras palavras, para uma construção que implica seu reverso, a desconstrução inevitável no seu próprio desenvolvimento. O duplo movimento coloca a necessidade de investigar a própria interioridade como refúgio para uma experiência possível, o que configura toda a reflexão sobre a experiência estética como entrada e saída de nós mesmos.

Essa interpretação tem um pressuposto básico e um desdobramento que se esclarecerão na análise mesma, mas que, inicialmente, podem ser colocados nos seguintes termos: o eu é constituído nas sucessivas mortes de si mesmo. Essa constituição somente poderia ser apreendida literariamente, mas analisada filosoficamente, na medida em que o mundo da obra se encerra numa circularidade na qual, apesar da linearidade aparente, todos os caminhos confluem para um mesmo lugar no tempo, apresentando um mundo que, na sua própria fragmentação, possui uma ordem. A questão apresenta-se extremamente complexa, pois é preciso investigar o sentido de uma circularidade sucessiva que envolve o problema da constituição da subjetividade no tempo, o que pode levar à relativização do próprio sentido do termo constituição.

Será preciso aprofundar as últimas afirmações e considerar, a esse respeito, várias interpretações que problematizam o significado da subjetividade como mortes sucessivas, consideradas no seguinte paradoxo: como unidade na

⁵ Adorno, T. op. cit., p. 272.

progressão (continuidade-ordem) ou como multiplicidade na fragmentação (descontinuidade/desordem), ou ainda, como a proposição de um novo tipo de unidade. É necessário, inicialmente, explicitar o problema da unidade da obra para, posteriormente, compreender como esse problema se entrelaça com a questão da subjetividade.

Na interpretação de Deleuze ⁶, a unidade da *Recherche* é uma ilusão porque os diferentes mundos e fragmentos nunca reduzem o múltiplo ao uno nem ao todo⁷: “Em vão procurar-se-iam, em Proust, as banalidades a respeito da obra de arte como totalidade orgânica, em que cada parte predetermina o todo e o todo determina as partes (concepção dialética da obra de arte).” ⁸ A *Recherche* funciona por oposições ⁹ e por “encadeamento de partes inconciliáveis” ¹⁰, a unidade provém de um ponto de vista criador que apresenta hiatos, rupturas, intermitências, lacunas ¹¹, enfim da diversidade.

Segundo o autor, o sujeito da *Recherche* não é um eu ¹², é um nós na medida em que se desintegra em todas as personagens, incluindo o herói e o narrador. Deleuze propõe pensar a construção da obra de Proust como o trabalho do

⁶ Deleuze, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

⁷ Cf. idem, ibidem, p. 125.

⁸ Cf. idem, ibidem, p. 112.

⁹ Cf. idem, ibidem, p.104.

¹⁰ Cf. idem, ibidem, p.112.

¹¹ Cf. idem, ibidem, p.115.

¹² Cf. idem, ibidem, p.128.

“antilogos”¹³, no qual a inteligência vem depois, no qual a experiência é substituída pela expressão através do estilo, que, como equivalente espiritual da vida na obra, produz verdades. A unidade devinda é transversal, o que permite saltar de um mundo a outro sem apagar sua multiplicidade: “Assim é o tempo, a dimensão do narrador, que tem o poder de ser o todo dessas partes, sem totalizá-las, a unidade de todas essas partes, sem unificá-las.”¹⁴

Numa interpretação diferente, Genette¹⁵ afirma uma “significação unificante” no “espírito do narrador”¹⁶, todos os fios tecidos ao mesmo tempo, numa ubiqüidade espacial e temporal que produz estruturas ambíguas e anacronias complexas. A unidade seria posterior¹⁷, construída a partir de materiais diferentes de distintas épocas. Para afirmar que Proust não considerava essa unidade uma ilusão, Genette cita um trecho de *A prisioneira*, em que o autor, a propósito da questão da unidade retrospectiva, cita Balzac e Wagner:

Unité ultérieure, non factice. (...) Non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'a se rejoindre, unité qui s'ignorait, donc vitale e non logique, qui n'a pas proscrit la variété, refroidi l'exécution.¹⁸

¹³ Cf. idem, ibidem, p. 103-113.

¹⁴ Idem, ibidem, p.170.

¹⁵ Genette, *G. Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

¹⁶ Idem, ibidem, p. 115.

¹⁷ Idem, ibidem, p. 174.

¹⁸ Proust, III, p. 667. III, p. 122: “Unidade ulterior, não artificial. (...) Não fictícia, talvez mais real até por ser ulterior, por ter nascido de um momento em que é descoberta entre pedaços que só precisam se unir, unidade que se ignorava, portanto vital e não lógica, que não proscreeu a variedade nem ressecou a execução.”

No entanto, essa unidade coloca dificuldades da narração que Genette vai analisar como problemas de ordem, duração e freqüência, produzindo uma “atividade deformante”¹⁹ no jogo com a temporalidade que subverte o modo narrativo.

Com efeito, aparentemente, a *Recherche* poderia ser considerada um romance de formação, uma vez que apresenta um fio condutor no qual se sucedem experiências próprias de um herói que vai construindo sua identidade a partir de descobertas inerentes a uma história de vida. No entanto, Genette aponta uma “espécie de obscura vontade negadora”²⁰ que conduz a um paradoxo: “a estrutura devora a substância.”²¹ Dificuldades, lacunas e contradições desestabilizam a dimensão temporal e espacial na “ubiquidade soberana da narrativa”²², o que propicia a ambivalência de ser, concomitantemente, obra e tratamento da obra, resultado e percurso, acabamento-inacabado, “indesfiável totalidade”²³.

Jean-Yves Tadié aborda e enfatiza a necessidade de considerar o romance de Proust como uma construção²⁴. O sentido arquitetônico dado a essa construção é perpassado por inserções que reinventam o próprio desdobramento da gênese do romance através de perturbações da ordem do tempo que quebram a fixação de

¹⁹ Genette, *ibidem*, p.179.

²⁰ Genette, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 58.

²¹ *Idem*, *ibidem*, p.58.

²² *Idem*, *ibidem*, p. 60.

²³ *Idem*, *ibidem*, p. 67.

²⁴ Cf. os capítulos I e X de Tadié, J.-Y. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 1995.

um plano fechado, como se constituísse um “organismo vivo”²⁵ capaz de receber um crescimento por acréscimo de diferentes partes interpoladas em momentos narrativos. No entanto, as perturbações da ordem, longe de constituírem uma diversidade fragmentada, confirmam a unidade extremamente arquitetada.

Comentando diversos aspectos da constituição da obra, Tadié, ao contrário de Deleuze, constata não somente uma unidade que floresce como construção de uma admirável e gigantesca rede de articulações impossível de ser considerada isoladamente (o que vai se acentuando à medida que o romance avança e atinge seu ápice no final, que ilumina retrospectivamente toda a narrativa), mas também uma “paixão pela unidade”²⁶ que engloba todas as possibilidades sem fechá-las, e permite que materiais e estilos diferentes das partes da obra permaneçam abertos a novas interpolações e acréscimos, sem perda de articulação. Nas palavras de Proust, em *O tempo reencontrado*, que Tadié cita:

Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées!²⁷

A arquitetura da obra organiza o aparente caos do mundo e da vida, atribuindo-lhe um novo sentido através da forma romanesca, na qual subjetividade e vida

²⁵ Idem, ibidem, p. 263.

²⁶ Idem, ibidem, p. 291.

²⁷ Proust, M. IV, 610. III, p.784: “E nesses grandes livros existem partes que só tiveram tempo de ser esboçadas, e que, sem dúvida, nunca ficarão prontas devido à própria extensão do plano do arquiteto. Quantas catedrais permanecem inacabadas.” Tradução modificada.

revelam “uma ordem metafísica do universo”²⁸ cuja narração reflete uma filosofia da temporalidade.²⁹

A forma literária que fascina é um entretecer de múltiplas configurações que constituem o todo, tensão entre unidade e multiplicidade, organização e formação como resultado da permanente unidade do diverso que se renova, assim, a construção que dá sentido às formas perpassa igualmente o próprio conteúdo como movimento em que um jogo de forças vibra no “equilíbrio de um combate sempre indeciso”³⁰.

Segundo Tadié, o romance de Proust constitui, simultaneamente, uma arquitetura do espaço (organização e sistema de formas) e uma arquitetura do tempo³¹ (desenvolvimento de uma vida na duração), ambas girando em torno do eu. Considerando que é uma organização da diversidade na forma de romance, o espaço narrativo apresenta uma oposição fundamental entre o tempo perdido na vida e o tempo reencontrado na obra.³²

A partir da apresentação da problemática propiciada pela discussão sobre a unidade e multiplicidade da obra, podemos retomar a questão inicial. No seu romance, Proust cria um mundo e, simultaneamente, recria o mundo esteticamente, o que necessariamente inclui uma espécie de filosofia da

²⁸ Tadié, J.Y. *ibidem*, p. 13.

²⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 12.

³⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 237.

³¹ Cf. *idem*, *ibidem*, p.236.

³² Cf. *idem*, *ibidem*, p. 264.

subjetividade na qual a ilusão do eu é desvendada e, concomitantemente, reafirmada.

A experiência do eu pressupõe muitas perdas e separações, um eu que é também nós, precisamente no romance em que cada leitor pode ler a si mesmo. Pode-se entrever a problemática de uma singularidade que é mediação para a construção na obra de uma experiência universalizante. A universalidade atingida pressupõe um longo caminho, a própria narrativa, a ser percorrido como desilusão, como dilaceramento do eu que, no limite, conduz à impossibilidade da coincidência do sujeito consigo mesmo. No entanto, esse resultado foi construído na expressão da obra de arte como outra dimensão que salva da desilusão provocada pelo esfacelamento do sujeito no tempo, o espaço da narrativa constitui a possibilidade de uma espécie de eternidade encontrada e apresentada no último volume da *Recherche*³³.

Há inúmeras expressões que ilustram a conclusão do autor: “La grandeur de l’art véritable...”³⁴, “La vraie vie ... c’est la littérature.”³⁵, “... la vérité suprême de la vie est dans l’art ...”³⁶. Podemos interpretar essa teoria estética de Proust de duas maneiras. Na primeira, aceitando a hipótese de que seria a posição do próprio autor-Proust, haveria uma idealização estética que conferiria um estatuto privilegiado à obra de arte, o que garantiria uma espécie de redenção do tempo, que escoia na vida e que conduz à morte inevitável, pela eternização propiciada a

³³ Proust, M. *Le temps retrouvé*. Tomo IV. Gallimard: Paris, 1989.

³⁴ Idem, ibidem, p. 474, III, p. 683: “A grandeza da arte verdadeira...”.

³⁵ Idem, ibidem, p. 474, III, p. 683: “A verdadeira vida ... é a literatura.”

³⁶ Idem, ibidem, p. 481, III, p. 688: “... a verdade suprema da vida na arte...”.

partir do fazer artístico. A segunda, mais complexa porque paradoxal, conduziria a supor que a estrutura da obra desmente a própria teorização a respeito de si mesma.

Com efeito, se consideramos que o narrador não é o autor, incluindo a teoria estética como “conclusiva” do romance e não do pensamento de Proust, podemos pensar que a verdadeira “filosofia” de sua obra está numa outra dimensão sobre a qual o próprio romance provoca a reflexão: o desenvolvimento de uma percepção construída a partir da incorporação do tempo. Essa perspectiva não exclui necessariamente a possibilidade de que somente a obra pode dar sentido à vida, uma vez que a experiência vivida é elaborada na própria obra; no entanto, propicia a abertura para uma interpretação menos clássica da obra de arte, em outras palavras, multiplica seus sentidos a partir de uma outra concepção de eternidade e, portanto, de temporalidade.

Parece-nos que a interpretação de Merleau-Ponty pode auxiliar nessa segunda leitura possível. Segundo Carbone ³⁷, o que Merleau-Ponty encontra em Proust é a operação da expressão do mundo perceptivo ³⁸, o caráter estético da procura ontológica da última fase do pensamento de Merleau-Ponty nutre-se da reflexão sobre manifestações artísticas. A experiência estética ilustra a expressão de um “tempo mítico” (como começo continuado) ou de uma “eternidade existencial” ³⁹

³⁷ Carbone, M. *La visibilité de l'invisible*. Hildesheim, Zürich, New York: OLMS, 2001.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 87.

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 120 e 128.

(simultaneidade entre passado e presente), que transcende a distinção entre espaço e tempo. Nesse sentido, Proust constitui uma escolha privilegiada.

Com efeito, segundo Merleau-Ponty, Proust conseguiu fixar as relações entre o visível e o invisível, a carne e o espírito, por meio da descrição de idéias que se tornam sensíveis ⁴⁰. O sentido que instaura idéias de uma outra ordem (diferentes das idéias da consciência) vem ao encontro da análise do corpo como sensibilidade vivida, do tempo como quiasma entre passado e presente. Na memória proustiana, há uma função do corpo, uma unidade espaço-temporal onde se constrói um tempo que se carrega, um tempo incorporado.

... que, bien qu'il trahisse à plusieurs reprises une tendance à l'intellectualisme, Proust n'en manque pas moins, dans de nombreuses pages da *Recherche*, de montrer le surgissement du temps dans la relation vécue que le corps propre entretient avec le monde, découvrant ainsi dans la 'notion du temps incorporé' la subjectivité incarnée comme temporalité continuellement parcourue par un passé et un avenir qui sans cesse se rappellent et se relancent. ⁴¹

É preciso considerar o pressuposto filosófico da interpretação de Merleau-Ponty para essa incorporação: há uma circularidade no ser e na sua expressão, o mundo é para nós estando lá, o que implica que nossa percepção seja de um ser sempre perante nós, no entanto, ao mesmo tempo, como na primeira vez. Essa questão se apresenta de maneira privilegiada quando Merleau-Ponty analisa a “visão do pintor” como um “nascimento continuado” ⁴²; mas não se restringe somente à dimensão da visibilidade pictórica, pode-se também pensá-la a partir de

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p.133.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 40.

⁴² Merleau-Ponty, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Abril, 1980, p. 92.

outras manifestações estéticas como a literatura na *Recherche* de Proust, onde, não por acaso, também se desenvolvem longas análises a respeito da música e da pintura. Quando Merleau-Ponty afirma que “... a interrogação da pintura visa a essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo”⁴³, podemos reconhecer como Proust constrói não só as descrições de flores ou igrejas, mas principalmente como ele descreve as vivências estéticas.

Carbone⁴⁴ demonstra como Merleau-Ponty retoma a análise da música na “pequena frase” da personagem Vinteuil na *Recherche*: o “tempo mítico” ou o “nascimento continuado” que tornam visíveis as idéias sensíveis como expressão de uma “experiência carnal”.

Lendo, com atenção, o contexto do trecho citado, podemos entrever a relação entre esse começo eternamente renovado da percepção e a “eternidade existencial” mencionada acima. O momento da narrativa é significativo para o enredo que conta a história de um grande amor, Proust descreve como a personagem Swann frui a sonata e, simultaneamente, como essa experiência o transporta para a compreensão do sofrimento que seria inexprimível e inapreensível de outra maneira, o que de algum modo eterniza a essência de um amor que vive, mas que morrerá inevitavelmente.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 92.

⁴⁴ Carbone, M. *ibidem*, p. 136.

O contexto é banal: Swann encontra-se numa dessas reuniões mundanas que o aborrecem profundamente desde que se apaixonou, tudo o que não diz respeito a seu amor torna-se desinteressante. O contato com esse mundo produz uma sensação de irrealidade, na medida em que o objeto de seu amor não faz parte dele, seus sentimentos pareceriam pueris e insignificantes às pessoas que ali estavam. Subitamente, tudo se modifica quando ouve a sonata, que não reconhece imediatamente: o amor presentifica-se na lembrança de uma felicidade que neste momento compreende como estando perdida; uma dor profunda lhe advém, sente piedade de um desgraçado que de início lhe é estranho, mas no qual enfim se reconhece. Todas as imagens desse passado retornam para mostrar-lhe sua infelicidade atual, dor que compartilha com o autor da sonata:

Et la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir; qu'avait pu être sa vie? au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer ? (...) Sans doute la forme sous laquelle elle les avait codifiés ne pouvait pas se résoudre en raisonnements. Mais depuis plus d'une année que, lui révélant à lui-même bien des richesses de son âme, l'amour de la musique était pour quelque temps au moins né en lui, Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur e signification.⁴⁵

⁴⁵ Proust, M. Recherche, I, 342-343, I 274-275: “E o pensamento de Swann dirigiu-se, pela primeira vez, a um impulso de piedade e ternura, para aquele Vinteuil, aquele irmão desconhecido e sublime que também devia ter sofrido tanto, como teria sido a sua vida? Do fundo de que mágoas pudera extrair essa força de um deus, essa potência ilimitada de criação? (...) Sem dúvida a forma sob a qual os codificara não podia se resolver em raciocínios. Porém, fazia mais de um ano que, revelando a si mesmo tantas riquezas de sua alma, o amor à música nascera-lhe, ao menos por algum tempo, e Swann considerava os temas musicais como verdadeiras idéias, de um modo diverso, de uma outra ordem, idéias envoltas em trevas, desconhecidas, impenetráveis à inteligência, mas que nem por isso são menos distintas umas das outras, desiguais de valor e de significado entre si.”

Simultaneamente, a sonata revela a banalidade do amor e a possibilidade de transformá-lo em algo sublime. A cumplicidade de sentimentos com o músico permite perceber a vaidade que se esconde atrás dos desgostos sofridos e provoca uma “résignation presque gaie”⁴⁶ através da criação musical que traduz estados da alma, tornando sensível a variedade de idéias ocultas nas trevas, somente exprimíveis por meio dessa “tritesse intime” e “douceur divine”⁴⁷. As idéias traduzidas pela música conferem uma dignidade maior à banalidade do sentir, torna comunicáveis sentimentos que, contemplados do exterior, podem ser extremamente frívolos:

Swann n'avait donc pas tort de croire que la phrase de la sonate existât réellement. Certes, humaine à ce point de vue, elle appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capturer une, à l'amener, du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre.⁴⁸

E no parágrafo seguinte:

C' était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux: cette sonate.⁴⁹

⁴⁶ Idem, ibidem, I, p.342, I, 274: “resignação quase alegre”.

⁴⁷ Idem, ibidem, I, p. 343, I, 274: “tristeza íntima” e “doçura divina”.

⁴⁸ Idem, Ibidem, I, 345, I, 276: “Portanto, Swann não estava errado em acreditar que a frase da sonata existisse realmente. Certo, humana sob este ponto de vista, ela no entanto pertencia a uma ordem de criaturas sobrenaturais e que nunca vimos, mas que, apesar disso, reconhecemos deslumbrados quando algum explorador do invisível consegue capturar uma, trazê-la do mundo divino a que teve acesso para brilhar por poucos momentos sobre o nosso.”

⁴⁹ Idem, ibidem, I, 346; I 277: “Era como no começo do mundo, como se só existissem eles dois sobre a terra, ou melhor, naquele mundo fechado a tudo o mais, construído pela lógica de um criador, e onde só os dois existiriam para todo sempre: aquela sonata.”

O invisível que se torna comunicável na sonata é a essência do amor e da dor provocada pela compreensão de sua impossibilidade. No cruzamento do tempo, na lembrança do amor vivido, a desilusão torna-se inevitável. No entanto, esse cruzamento do presente e do passado propicia a descoberta da eternidade existencial numa outra ordem, instaura uma outra forma de sabedoria por meio da compreensão da brevidade dos estados da alma, que se renovam como na primeira vez, formando a riqueza impenetrável que vale a pena expressar.

O que percebemos nas longas passagens que acabamos de citar é uma alegria pela descoberta da possibilidade de expressar o invisível através da música e, concomitantemente, a constatação desesperada do sofrimento, um clima de morte ao qual nos conduzem as intermitências dos estados da alma. A experiência estética, que tornou possível a lembrança involuntária do tempo feliz anterior, provoca a percepção da dor e, ao mesmo tempo, a resignação pela constatação de que esses estados podem levar a uma expressão mais sublime, a um mundo onde permanecem como sentido latente.

O nada e o vazio ⁵⁰, que pensamos ser nossa alma, transformam-se em idéias que, se por um lado advertem-nos a respeito de nossa condição mortal, por outro, possuem uma existência ligada ao futuro.

Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable. ⁵¹

⁵⁰ Cf. idem, ibidem, I, 344, I, 275.

⁵¹ Idem, ibidem, I, p. 345, I, p. 276: “Morreremos, mas temos como reféns essas prisioneiras divinas que seguirão nosso destino. E, com elas, a morte possui algo de menos amargo, de menos inglório, talvez de menos provável.”

Pode-se retomar a leitura da abordagem estética de Proust a partir da noção de instituição, elaborada por Merleau-Ponty ⁵², recolocando o nosso problema no contexto do comentário da *Recherche*. A questão que se coloca pode ser formulada do seguinte modo: como se institui a identidade? Merleau-Ponty comenta Proust no contexto da noção de sujeito, em sua relação com o tempo, na explicitação da instituição de um sentimento.

O autor delimita o conteúdo filosófico da noção de instituição, cujo modelo é o tempo ⁵³, como campo de presença do sujeito na relação com o mundo, com o outro e com o fazer. Considera a instituição como o estabelecimento de uma experiência de dimensões que, nas suas relações, suscitam outras experiências, e estas, por sua vez, constituirão novos sentidos na seqüência de uma história. ⁵⁴

A instituição de uma obra, um livro por exemplo, faz-se no seu próprio percurso, no projeto silencioso de uma série com uma significação total, mas infinitamente aberta, na medida em que constitui a soma de encontros com outros espíritos que entram em contato com a obra. ⁵⁵ A obra instaura o sentido interno aberto ao sentido externo pela diferença que organiza signos com relação aos quais outras variações são possíveis.

A experiência da percepção pressupõe a solicitação do sensível de tal modo que a saída de si requer simultaneamente a entrada em si, este movimento institui

⁵² Merleau-Ponty, M. *L'Institution/ La passivité*. Paris: Belin, 2003.

⁵³ Cf. Idem, *ibidem*, p. 36.

⁵⁴ Cf. idem, *ibidem*, p.38.

⁵⁵ Cf. idem, *ibidem*, p. 41.

a expressão, tanto das artes quanto da linguagem. No entanto, é o sujeito que institui a expressão, não como consciência constituinte ⁵⁶, mas como momentos a serem indefinidamente elaborados pelo artista. No contexto da dialética do amor no eu, ilustrada pela análise dos amores centrais da *Recherche*, Merleau-Ponty ⁵⁷ analisa a instituição de um sentimento como abertura para o mistério do outro, que, por sua vez, nos remete a nós mesmos.

A discussão sobre a realidade ou a ilusão do sentimento nos coloca no cerne da questão do eu como vítima da alienação que, através da dor e do desgosto, vai aprendendo que o outro é tão inatingível quanto o si mesmo. Com efeito, o amor demonstra o desejo como contradição, falta que institui o sentimento como negação e, simultaneamente, a ilusão dessa mesma negação, que instaura o que o autor denomina “realidade negativa” ⁵⁸.

Aparentemente em contradição com o que havíamos desejado e imaginado, a vida nos traz uma outra coisa, no entanto, outra coisa que não é fortuita, mas que, pelas contingências e intermitências próprias a cada história que inclui inúmeros possíveis, desejamos secretamente e escolhemos obliquamente. O amor nos conduz a um eu dilacerado e misterioso no seu próprio desejo.

A questão é complexa: “... *on ne change pas et on ne reste jamais le même. On est absolument libre et absolument préfiguré.*” ⁵⁹ A instituição humana é semelhante à instituição de um sentimento: turbilhão para onde tudo converge,

⁵⁶ Cf. idem, ibidem, p. 123.

⁵⁷ Cf. idem, ibidem, p. 65 e seguintes.

⁵⁸ Idem, ibidem, p. 74.

⁵⁹ Idem, ibidem, p.57.

nem criação, nem decisão, mas encadeamento de antecipação e regressão, de solicitações e respostas. A instituição de uma obra configura-se como procura indireta e inacabada, que se efetiva no seu próprio caminho; nunca sabemos se começa na experiência vital do artista ou na luta com a tradição, que também é embasamento. Como o amor, a obra ultrapassa seu sentido instaurando uma procura que tem sua racionalidade própria na ambigüidade da identidade entre o todo e as partes, o começo e o fim, assim permanecendo significação aberta.

Como a instituição do sentimento e da obra, o eu não se institui consciência, mas funciona por construção que incorpora o tempo, inscrito na memória do corpo, que pressupõe o esquecimento e propicia todas as experiências no surgimento da memória involuntária. É através dessa experiência que Proust ilustra exemplarmente a desagregação da noção tradicional de sujeito.

O mistério que nos instiga está na tentativa de compreensão dos mecanismos que Proust emprega na *Recherche* para tornar inteligível a bela afirmação de Merleau-Ponty que citamos acima: não mudamos nem permanecemos os mesmos. Há neste enigma uma tensão que será preciso desvendar.

Nossa investigação se situa na discussão das fronteiras entre filosofia e literatura, por meio do estudo das relações entre forma e conteúdo e da contribuição da identidade narrativa para pensar filosoficamente a problemática da constituição do si e sua interpretação. Para explicitar esse problema é necessário analisar o longo percurso da obra que descreve a desilusão como aprendizagem

da verdade e, concomitantemente, problematizar a verdade atingida por meio de aporias irresolúveis que se renovam na circulação de sentido no romance.

A tensão das relações entre unidade e multiplicidade, literatura e vida, desejo e realidade, tempo e eternidade, verdade e estilo, conduz ao estudo da experiência como negatividade que se configura na morte dos eus e, simultaneamente, na multiplicação de eus no espaço narrativo. As implicações dessa experiência apontam para a questão do sentido da obra que se apresenta aberto a múltiplas possibilidades de interpretação.

CAPÍTULO I - RELAÇÕES ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA

1. O problema da forma

As relações entre filosofia e literatura podem ser desenvolvidas a partir de diversas abordagens, bem como de muitos filósofos e escritores de diferentes épocas. Na introdução, explicitou-se o viés adotado como ponto de partida para pensar a questão deste trabalho; no contexto proposto, interessa compreender as complexas demarcações de fronteiras entre a literatura e a filosofia à luz da abordagem específica do problema da separação entre os gêneros. Trata-se da

antiga questão da relação entre forma e conteúdo, em outras palavras, é preciso ingressar na discussão sobre a exigência de adequação da forma a um determinado conteúdo.

No caso da filosofia, a exigência de rigor sistemático deveria produzir uma forma de apresentação lógica do pensamento, enquanto à literatura, por ser ficção, estaria reservada uma certa licença poética que permite escrever não segundo a ordem das razões, mas segundo a desordem dos conflitos e das paixões humanos. Refletindo mais detidamente sobre a última afirmação, constata-se que tanto a história da filosofia quanto a história da literatura desmentem essa rigidez pressuposta na relação forma-conteúdo, colocando a problematicidade da exigência de correspondência entre os dois elementos no uso da linguagem.

Embora possam ser definidos dois campos específicos de produção intelectual, será preciso relativizar a classificação absoluta que separa formas correspondentes a determinados conteúdos. Em primeiro lugar, porque dentro da história da filosofia é possível verificar inúmeras formas de apresentação que não se adequam necessariamente à perfeição metodológica da sistematicidade desejada e/ou alardeada (ex: diálogos, confissões, aforismos, fragmentos, cartas, diários, autobiografias), isso sem considerar a sistematicidade contestada e desprezada por diferentes concepções próprias de filosofias que a denunciam como ilusão. Em segundo lugar, porque em muitas ocasiões a literatura se apresenta como reflexão filosófica, não somente com relação às questões que

instigam o pensamento sobre o humano e o social do mundo que cria, mas também, dentro da própria ficção (nesse sentido, Proust é emblemático, mas um exemplo contemporâneo é o escritor José Saramago: entre outros, o romance *Manual de pintura e caligrafia*⁶⁰ pode ser lido como uma reflexão estética, e o romance *A caverna*⁶¹ inspira-se na questão platônica para criar um universo crítico em relação ao modo de ser social atual).

Há inúmeros exemplos de variabilidade das formas: na filosofia, os diálogos de Platão, as *Confissões* de Rousseau, os romances de Diderot ou de Sartre; na literatura, podem-se citar diversos clássicos em que as personagens discutem questões filosóficas, ou narrativas de ficção nas quais o escritor provoca a reflexão a respeito do sentido (tanto ético como estético ou metafísico) da história que está sendo narrada, como em Dostoiévski ou Thomas Mann, para citar exemplos mais consagrados.

A leitura do ensaio de Gottfried Gabriel⁶² propicia o desvelamento das implicações profundas da indeterminabilidade das formas, tanto para a filosofia quanto para a literatura. A escolha das formas de apresentação não pode ser reduzida a uma questão meramente estilística ou retórica, ela denota também a concepção de saber e as diversas acepções de conhecimento.

⁶⁰ Saramago, J. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

⁶¹ Saramago, J. *A caverna*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

⁶² Gabriel, G. *Sobre el significado en la literatura y el valor cognitivo de la ficción*. In López de la Vieja, M. T. (ed.) *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 57-69. A este respeito, cf. Gagnebin, J.M. *As formas literárias da filosofia*. In Souza, R.T. de e Duarte, R. (orgs) *Filosofia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

Na história da filosofia, encontramos diversos gêneros que não são exteriores à função de transmissão do conhecimento, pelo contrário, as formas de apresentação são importantes para compreender as relações da filosofia com a concepção de saber que ela pressupõe. Segundo Gabriel, a forma de apresentação pode exercer uma função metodológica, uma vez que os conteúdos da filosofia não se reduzem a proposições lógicas e o uso das formas não pode ser considerado somente como retórica. É preciso considerar um certo grau de indeterminação no gênero filosofia.

Com efeito, desde seu início, a filosofia oscila entre dois modos de conhecimento do mundo, a poesia (*Dichtung*) e a ciência (*Wissenschaft*). Esses dois modos de aproximação ao real remetem tanto ao problema do método quanto à questão da linguagem, já que a filosofia transmite conhecimento (*Erkenntnis*) mas também experiência (*Erfahrung*), considerada no sentido da aventura ou da prova necessária para a construção de uma tradição e de uma memória da experiência coletiva ⁶³, diferentemente da experiência de vida singular (*Erlebnis*).

Embora possa prevalecer, no decorrer da história da filosofia, um ou outro modo de aproximação alternadamente, é inegável a presença de uma ambigüidade constitutiva da filosofia: por um lado, a tentativa sempre renovada de ordenação lógica do pensamento; por outro, um indizível que escapa à sistematização. Gabriel conclui que tudo aquilo que na filosofia é assistemático

⁶³ Sobre a distinção entre *Erfahrung* e *Erlebnis*, cf. Gagnebin, J. M. Prefácio in Benjamin, W. *Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 7-19.

aponta para uma verdade que não é só discursiva, mas também da experiência (*Erfahrung*).

Essa distinção remete a uma problemática que pode ser encontrada já nos gregos: a distinção entre conceito e intuição. Sem pretender aprofundar sua complexidade, é possível afirmar que quando a linguagem não consegue atingir a expressão da contemplação intuída (aqui a referência a Platão é inevitável), há um espaço do inefável. Gabriel aponta para a necessidade de considerar uma maneira de apresentação da filosofia que não pode ser reduzida ao meramente conceitual; a exigência de restringir sua forma à argumentação empobrece o modo de aproximação ao real e tenta escamotear o problema do limite do conceito.

No que concerne à literatura, Gabriel ⁶⁴ reflete sobre o outro lado da mesma questão, isto é, assim como uma pretensa seriedade filosófica não admite o uso de formas consideradas inadequadas à produção do conhecimento, a literatura, encarada como forma de ficção destinada a proporcionar prazer, não pode ser considerada como produção de conhecimento ou transmissão da verdade, embora muitos autores procurem legitimar uma função que ultrapasse a “mera” fruição estética.

Com efeito, Gabriel afirma que, desde os tempos de Platão e Aristóteles, procuram-se funções ou objetivos para a literatura (e a arte) a partir da comparação com a ciência e a filosofia. Nesse sentido, a literatura adota posição defensiva alegando argumentos diversos, ora afirma o direito a sua própria

⁶⁴ Cf. Gabriel, G. *ibidem*, p. 57 e seguintes.

especificidade, ora coloca o interesse social e psicológico como sua contribuição (este último argumento se tornou problemático com o surgimento da sociologia e da psicologia como ciências).

No intuito de pensar melhor a questão, Gabriel transfere a controvérsia entre emotivismo e cognitivismo da filosofia para a teoria literária: na teoria emotivista aplicada à estética, posição sustentada por Frege, a função da literatura consiste em influenciar nossos sentimentos ⁶⁵, não em transmitir conhecimento ou verdade. Gabriel sustenta a tese contrária, ou seja, adota uma perspectiva cognitivista para demonstrar que, sem rejeitar as funções emotivas, a literatura possui valor cognitivo e pode transmitir conhecimento ⁶⁶. A base da argumentação é semântica: é preciso procurar “... o significado da literatura analisando o conceito de significado na literatura.” ⁶⁷

O erro das concepções que reduzem a verdade da ficção à verdade na ficção consiste em transportar o modelo do significado das emissões na vida cotidiana e nas ciências para a literatura, equívoco no qual também recaem os emotivistas. Gabriel formula a questão da diferença entre um modelo e outro a partir da distinção entre o significado obtido por meio da descrição ou por meio da representação ⁶⁸. No primeiro caso, qualquer emissão ou enunciado significa o que diz; no segundo, o significado não se situa somente no que diz mas no que

⁶⁵ Cf. idem, ibidem, p. 58.

⁶⁶ Cf. idem, ibidem, p. 58.

⁶⁷ Idem, ibidem, p. 59.

⁶⁸ Cf. idem, ibidem, p. 66.

mostra, estabelecendo uma relação significativa que vai do particular para o geral. A literatura situa-se neste segundo caso da representação, dado que um texto literário deve, segundo Gabriel, significar além do simplesmente dito.

A decorrência dessa dimensão significativa do mostrar ⁶⁹ constitui a obra de literatura de ficção como um texto que significa mais do que diz, a obra cria uma verdade não dita mas mostrada por meio da conotação, das implicações contextuais, etc.; portanto, uma obra de ficção pode ser considerada verdadeira independentemente de conter proposições verdadeiras.

Gabriel ⁷⁰ aponta para dois tipos de verdades mostradas pela literatura, ambas vinculadas à dimensão significativa da relação do particular com o geral. O primeiro, quando o autor deseja, além de instigar a reflexão do leitor, afirmar proposições verdadeiras através do texto, denominadas “teses” (expressão utilizada na *Estética* de M. C. Bredsdley). Essas teses não podem se constituir de forma argumentativa, uma vez que seu conteúdo é dado contextualmente. O autor de uma obra de ficção não propõe sua tese como afirmação de uma verdade a ser defendida dentro do texto, ele suprime a necessidade de argumentação, mas o leitor sensível poderá apreender sua dimensão significativa. O segundo tipo de verdade mostrada pela literatura, consiste em obras literárias de ficção que não contêm teses, mas que transmitem um modo de conhecimento por proximidade ⁷¹, ou seja, através da literatura, podemos entrar em contato com contextos, emoções

⁶⁹ Neste contexto, o mostrar não tem o sentido ilocucionário.

⁷⁰ Cf. idem, ibidem, p.67.

⁷¹ Cf. idem, ibidem, p. 67-68.

e formas de vida, o que produz um conhecimento que não pressupõe proposições verdadeiras. Outras visões de mundo constituem um novo tipo de conhecimento que inclui tanto aspectos cognitivos quanto emocionais.

Neste contexto, o valor cognitivo da ficção adquire outro caráter: a verdade do literário não se reduz à verdade proposicional. Assim, Gabriel ⁷² afirma que é preciso reconhecer o direito a uma verdade estética mais ampla, permanecendo em consonância com a lógica e a semântica, admitindo dois tipos de conhecimento diferenciados: o proposicional e o não proposicional. A relação do particular com o geral deve ser compreendida como “idéia estética”, não como idéia universal (no sentido platônico):

Segundo Kant (*Kritik der Urteilskraft*, & 49) é impossível explicar por completo uma idéia estética por meio do pensamento conceitual. Se interpretarmos isto semanticamente, em termos de ‘significado da literatura’, poderemos identificar o geral de um texto literário com o excedente de significado, ou seja, a totalidade de todas as possíveis conotações, não ditas de forma explícita no texto, mas mostradas implicitamente, ou implicadas contextualmente por meio do que se diz no texto. Conotações deste tipo não são específicas das obras literárias de *ficção*: são essenciais, penso eu, nas obras não ficcionais da Literatura em geral. ⁷³

Podemos concluir que o que pode ser mostrado pela literatura não se reduz a propriedades ou sentimentos, mas implica também temas e teses, sendo necessário ir além das distinções tradicionais da filosofia da linguagem e da semântica, “... reconhecendo o ato de mostrar como um ato legítimo do significar.”⁷⁴

⁷² Cf. idem, *ibidem*, p. 68.

⁷³ Idem, *ibidem*, p. 68.

⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 69.

Introduzido o problema das formas, é possível aprofundar o significado da literatura na sua forma romance: o que o romance mostra sobre sua época? Muitos comentadores têm assinalado que a compreensão dos processos literários nas suas formas de textualidade auxilia na reconstrução filosófica dos modos de subjetividade, o romance é associado ao modo de construção da subjetividade moderna.

De acordo com Nunes ⁷⁵, a forma romanesca está relacionada à questão da concepção de tempo:

A época do romance é a época do surgimento da História moderna e, não por acaso, também aquela em que está começando a cronometria do trabalho e da produção, o que levou o controle dos relógios mecânicos, depois que se tornaram mais precisos, a estender-se sobre toda a vida social. ⁷⁶

No entanto, a forma romanesca possui uma flexibilidade que lhe permite desenvoltura no tratamento do tempo, admitindo múltiplas variações, não só de ordem e duração no andamento, mas também de centros de interesses que combinam diversas histórias narradas com elementos diferentes da forma, tais como comentários, digressões, expressão lírica ou poética, apresentação dramática. O romance desenvolveu-se na fase de ascensão da burguesia, o hibridismo de sua forma explica-se em parte pela incorporação de expressões da cultura livresca da época, tais como: relatos de experiências, crônicas, estudos de

⁷⁵ Nunes, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995, p.48-50.

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 50.

costumes e psicológicos; mas se explica também pelo surgimento de um herói que se torna problemático, o homem burguês que começa a contar o tempo.

Citando Hegel e Lukács, Nunes ⁷⁷ compara a epopéia antiga ao romance: os heróis épicos eram poupados pelo tempo (Nestor é sempre velho, Helena é sempre bela, Ulisses sempre astucioso, etc.), a trajetória do herói do romance tem seu ritmo marcado pelo tempo, portanto, está sujeito a inúmeras transformações que constituem a narrativa como permanente inquietação na mudança. Configura-se, assim, a forma romanesca, que mostra uma subjetividade em confronto com o mundo sob o primado do tempo. Mas esse confronto se altera historicamente, provocando também a modificação no próprio romance. Assim, o novo romance atesta o conflito entre o tempo vivido e o tempo cronológico, problema que a filosofia discute desde o final do século XIX.

No romance do século XIX, predominaria a temporalidade cronológica, que os textos de Balzac ilustram. O tempo dos personagens balzaquianos é sempre, com todos os seus recuos, o tempo dos relógios. A subjetividade insatisfeita do herói problemático forçaria, porém, a abertura da narrativa romanesca ao tempo vivido, à duração interior, que foi a grande conquista da obra de Marcel Proust no início do século XX. ⁷⁸

Em função da necessidade de compreender como o problema da forma se apresenta no romance de Proust, é preciso explicitar o teor dessa insatisfação, que força tanto o surgimento como a transformação do gênero romance.

Na *Estética*, Hegel atribui a origem do romanesco ⁷⁹ à dissolução de uma visão “romântica” na qual a vida exterior estava submetida ao acaso, o romance é

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 49-50.

⁷⁸ Idem, *ibidem*, p.50.

⁷⁹ Hegel, G. W. F. *Ästhetik III*. Stuttgart: Reclam, 1989, p. 658. Tradução portuguesa de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p. 331.

associado então à “ordem segura e estável da sociedade burguesa”. Mas é precisamente a insatisfação com a ordem existente que provoca o surgimento do gênero, na medida em que as narrativas mostram os indivíduos em combate com o mundo social ⁸⁰. A tentativa de realização dos sentimentos e paixões em luta com a conduta adequada à conveniência social no mundo moderno é própria da juventude nos “anos de aprendizagem”, o que confere um caráter educativo à literatura, que narra esse confronto no denominado “romance de formação”.

Mas essa aventura não obedece ao critério que Hegel estabeleceu para a arte em geral, a saber: o grau de adequação da forma e do conteúdo. No subtítulo *O fim da arte romântica* ⁸¹, Hegel discute seu próprio critério, afirmando que ele não se aplica à época moderna, na qual as formas se encontram à disposição do artista de maneira ilimitada. Com efeito, considerando que a função da arte consiste em exprimir, numa forma própria, o espírito de um povo e de uma época, considerando também que é própria da época moderna uma subjetividade que submerge na interioridade das profundezas da alma humana, a riqueza de sentimentos e situações fornece um conteúdo impreciso, que cada artista encontrará em si, na sua invenção pessoal. Ora, conteúdos diversos admitem formas variadas, exprimindo o ponto de encontro entre o exterior e o interior e suas combinações possíveis, todos os conteúdos e todas as formas estão à disposição do artista.

⁸⁰ Retomaremos a questão adiante.

⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 670-682 e p. 336-340.

Nesse contexto, podemos nos desfazer da ilusão de simetria entre forma e conteúdo, bem como entre a literatura e a filosofia, permitindo múltiplas possibilidades de associação e dissociação, sem a rigidez das distinções que aprisionam os gêneros e seus significados.

A literatura constitui forma privilegiada de representação das múltiplas vidas, ela pode apresentar a extensão de sua formação e transformação no tempo como sucessão e mudança. Em função dessa possibilidade, o artista, como filho do seu tempo, exterioriza concepções de mundo nas quais os conteúdos são inseparáveis de sua interioridade. No entanto, no mesmo contexto, Hegel ⁸² chama a atenção para o esgotamento dos conteúdos porque, enquanto o conteúdo faz parte do eu, há algum enigma a ser desvendado pelo artista; mas, à medida que esses conteúdos vão se exteriorizando na expressão, diminui o caráter misterioso que continham e surge um movimento de oposição ao conteúdo anterior, o que provoca o nascimento de novas formas (Hegel cita o exemplo do *Dom Quixote*, de Cervantes).

Esse foi o caso do nascimento do romance, mas também pode ser aplicado às suas transformações posteriores, como é possível constatar no romance contemporâneo. Embora Hegel não tenha conhecido as configurações posteriores do romance, podemos entrever que as transformações que sofre no fim do século

⁸² Cf. idem, ibidem, p. 672 e 337.

XIX e ao longo do século XX se ligam a essa oposição própria de épocas nas quais os conteúdos se esgotaram, tempos de mudança de concepção de mundo, portanto, de tempo e espaço que propiciam novas formas de tratamento da subjetividade.

Lukács⁸³, apesar de admitir a influência de Hegel no que se refere aos pressupostos teórico-metodológicos de seu livro, considera que a interpretação hegeliana do romance, como aprendizagem da necessidade de acomodação ao mundo social, acaba adquirindo um caráter pacificador: “A arte torna-se problemática precisamente porque a realidade deixa de sê-lo.”⁸⁴ Pelo contrário, para Lukács, o problema da forma romanesca consiste justamente em ser “... a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos...”⁸⁵, “expressão do desabrigo transcendental”⁸⁶. Comparando a epopéia antiga ao romance, Lukács enfatiza a dimensão dilacerante da subjetividade nascente.

O romance constitui a epopéia do mundo moderno, no qual o sentido da totalidade da vida não é mais evidente: as almas desse novo mundo vivem atormentadas pela procura da totalidade e da imanência de sentido perdidas. “A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o

⁸³ Lukács, G. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. Esta obra foi redigida durante a primeira guerra, em 1914-1915. No prefácio escrito em 1962, Lukács observa que, apesar de não ter submetido o método a uma avaliação crítica, a obra pode ser apreciada, como afirma na p. 9: “Hoje já não é mais difícil ver com clareza as limitações desse método. Pode-se, no entanto, apreciar também sua relativa justificação histórica diante da bidimensionalidade rasteira do positivismo neokantiano ou de quantos mais, tanto no tratamento de figuras ou correlações históricas quanto na correta compreensão de realidades intelectuais.”

⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 14.

⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 14.

⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 38.

romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.”⁸⁷ A aventura do herói problemático em direção a si mesmo fracassa pela existência de um abismo intransponível que o separa do mundo contingente⁸⁸. A cisão interna do sujeito se desdobra em, por um lado, uma subjetividade como interioridade que pretende preencher o mundo com o conteúdo de sua aspiração e, por outro lado, uma subjetividade que reconhece os limites de sua existência. Assim, a forma do romance exige uma imanência de sentido inatingível e o conteúdo apresenta-se como completude imperfeita no processo em devir.

A estrutura dada ao objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada tem em si de espontaneamente harmonioso – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela⁸⁹ que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ...

A composição do romance unirá a heterogeneidade de sua matéria, de modo descontínuo e paradoxal, num equilíbrio inconstante: constatação melancólica do narrador do romance de que o sentido jamais será encontrado nem será capaz de penetrar completamente a realidade mas, concomitantemente, de que sem sentido a realidade cairia no abismo inessencial; daí a busca eternamente renovada na tentativa de resolver uma espécie de dissonância existencial numa “organicidade constantemente revogada”⁹⁰.

⁸⁷ Idem, ibidem, p. 60.

⁸⁸ Cf. idem, ibidem, p.87.

⁸⁹ Idem, ibidem, p.60.

⁹⁰ Idem, ibidem, p. 85.

A partir do contexto apresentado, pode-se esclarecer a relação entre o problema da forma e a questão do significado do romance que nos interessa, a *Recherche* de Proust, em duas vertentes intimamente relacionadas: a classificação da obra e o sentido da busca de um herói problemático.

O romance de Proust atesta exemplarmente a insatisfação de uma nova subjetividade; e em função da insatisfação se apresentar como busca da verdade e aspiração de sentido ⁹¹, torna-se inseparável do problema da forma, na medida em que a própria narrativa está permeada de reflexões estéticas que adquirem dimensões filosóficas em vários sentidos e que a organicidade do próprio enredo se torna extremamente complexa. O próprio título, *Em busca do tempo perdido*, já nos coloca no cerne da problemática exposta anteriormente.

Proust teve dificuldade de situar seu texto num gênero delimitado, como o atestam outros escritos seus em outros contextos. A questão ultrapassa a polêmica, sobejamente discutida, de se o romance constitui uma autobiografia, o herói problemático e suas relações remetem a uma fissura da subjetividade muito mais profunda ⁹². Essa polêmica tampouco pode ser totalmente inserida na abordagem já comentada sobre a unicidade ou fragmentação da arquitetura da obra. Proust mesmo encarrega-se de desfazer os equívocos que levaram à

⁹¹ Retomaremos essa questão adiante.

⁹² A este respeito, cf. Damião, C. M. *Filosofia e narrativas autobiográficas a partir de um projeto de Walter Benjamin*. Tese de doutorado, Unicamp, 2003. Retomaremos a questão no último capítulo no qual discutiremos a multiplicação de eus no espaço narrativo.

interpretação de sua obra como uma autobiografia, bem como de esclarecer a sistematicidade da obra, num texto de crítica literária intitulado *A propósito do “estilo” de Flaubert*:

Em *No caminho de Swann*, certas pessoas, até mesmo muito letradas, desconhecendo a *composição rigorosa*, ainda que velada (...) pensaram que meu romance era um tipo de antologia de recordações, encadeando-se segundo as leis fortuitas da associação de idéias. Elas citaram, em sustentação a essa contraverdade, páginas onde algumas migalhas de ‘madeleine’, mergulhadas numa infusão, lembram-me (ou pelo menos lembram ao narrador que diz ‘eu’ e que nem sempre sou eu) toda uma época de minha vida, esquecida na primeira parte da obra. Ora, sem falar nesse momento do valor que encontro nessas relembrações inconscientes nas quais deposito, no último volume – ainda não publicado – de minha obra, toda a minha teoria da arte, e para me ater ao ponto de vista da composição, tinha eu, simplesmente, para passar de um plano a outro, servido-me não de um fato, mas do que eu havia encontrado de mais puro, mais precioso enquanto junção, um fenômeno de memória.⁹³

O problema requer outra abordagem, ligada a esses esclarecimentos, mas na dimensão do gênero. Em momentos diferentes, Proust pergunta-se em que categoria sua obra poderia se encaixar, não em função de uma questão meramente classificatória, mas como dúvida a respeito da forma adequada a um determinado conteúdo. Nos famosos caderninhos, que contêm esboços e anotações para a *Recherche*, indaga: “La paresse ou le doute ou l’impuissance se réfugiant dans l’incertitude sur la forme d’art. Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je un romancier?”⁹⁴ Não é por acaso que a dúvida se instaura entre um estudo filosófico e um romance; constataremos adiante que essa questão é desenvolvida por Proust numa reflexão dentro do próprio enredo da *Recherche*.

⁹³ Proust, M. *Nas trilhas da crítica*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp; Imaginário, 1994, p. 83. Grifos nossos.

⁹⁴ Proust, M. *Carnets*. Paris: Gallimard, 2002, p. 49-50.

De acordo com Leopoldo e Silva⁹⁵:

O romance não necessita de filosofia para expressar idéia, assim como a filosofia não necessita tornar-se poesia para estudar a alma. Literatura e filosofia habitam regiões muito diferentes e também muito distantes uma da outra. Mas quando se aconvive um pouco com ambas, percebe-se que a distância que separa é a mesma que aproxima.⁹⁶

Embora a distância que separa nos previna sobre a impossibilidade de transpor diretamente as teses filosóficas para as construções romanescas que por ventura as ilustrem, a distância que aproxima nos conduz ao encontro de uma mesma inquietação, “o impulso de desvendamento da realidade”⁹⁷, presente tanto na narrativa romanesca como na procura filosófica da verdade. A literatura (e a arte em geral), por nos fazer compreender um mundo que não é o nosso, mostra algo que aponta para além dela, propicia uma percepção outra, diferente daquela que exercemos no cotidiano, provocando o reconhecimento de um saber verdadeiro e insuspeitado sobre o real e sobre nós.

Segundo Leopoldo e Silva⁹⁸, é preciso enfatizar que a *Recherche* é uma narrativa ficcional da experiência do tempo, na forma romanesca de busca do tempo perdido, que, ao mesmo tempo, constitui uma busca da verdade, na forma da narratividade reflexiva. Neste caso, a obra de arte alarga a percepção da realidade “porque a redescoberta do Tempo não é a representação literária do tempo vivido, mas a revelação da essência temporal da realidade.”⁹⁹

⁹⁵ Leopoldo e Silva, F. *Bergson, Proust. Tensões do tempo*. In Vários autores. *Tempo e história*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994, p. 141-153.

⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 141.

⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 141.

⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 149.

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 149.

É essa inquietação como procura da verdade e do desvendamento do real, a revelação que mostra literariamente uma tese também filosófica, o que aproxima literatura e filosofia. A busca não é privilégio da literatura, assim como a procura da verdade não é privilégio da filosofia. As duas formas, por caminhos diferentes, atingindo verdades muitas vezes diferentes, procuram a verdade e são produto do espanto com o real, mostrando que a determinação dos gêneros admite margens que podem ser intermitentemente invadidas por outras fronteiras.

2. Intermitências da forma

Segundo Tadié ¹⁰⁰, a revolução proustiana é formal, no entanto, é preciso destacar que forma e conteúdo são inseparáveis, visto que a arquitetura da obra remete aos elementos que a constituem e vice-versa, sendo que as formas constituem o próprio conteúdo organizado. Nesse contexto, é possível demonstrar uma certa tensão no sentido que é dado ao conteúdo permanentemente renovado pelas formas. A questão é que quando o escritor pretende nos apresentar suas personagens no tempo, o próprio movimento configura-se como a descoberta de uma técnica que possa dizer o tempo e, concomitantemente, de filosofias que possam explicá-lo. Assim, Proust constrói uma “ordem metafísica do universo” ¹⁰¹ por meio de um desenvolvimento progressivo que cria e recria um mundo.

¹⁰⁰ Tadié, J.-Y. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 1995, p. 11-12. A tradução é nossa.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p.13.

A *Recherche*, como iremos constatar adiante, é uma obra permeada de muitos estilos; um deles constitui um conjunto de abstrações, de análises estéticas e de generalizações psicologizantes. No entanto, as teorias surgem em função do desenvolvimento romanesco, do enredo e da vida das personagens, dos acontecimentos inseparáveis das análises. Nesse sentido, no dizer de Tadié: “O romance retraça a evolução de um pensamento...”¹⁰², no entanto, esse pensamento seria impossível sem a intriga que propicia a reflexão. Por isso, toda generalização é também subjetiva¹⁰³, na medida em que o narrador não a separa do enredo do romance. Somente a partir desse contexto é que podem ser abordadas as teorias estéticas, sobretudo na última parte do romance, *O tempo reencontrado*.

Em vários momentos da obra, Proust afirma a vacuidade morta das teorias “puras”, sem o contato com a força do real que dá vida ao romance. No contexto da reflexão sobre a obra de arte no último volume, demonstra a indelicadeza que se esconde atrás de uma verborragia erudita mas vazia: “dans cette fuite loin de notre propre vie que nous n’avons pas le courage de regarder et qui s’appelle l’erudition”¹⁰⁴. Da mesma forma, inclui na narrativa as aspirações prosaicas de encontrar grandes assuntos que mereçam uma grande obra. Na descoberta do herói, as experiências aparentemente pequenas (que não nos instigam no

¹⁰² Idem, *ibidem*, p. 423.

¹⁰³ Cf. idem, *ibidem*, p. 423 e seguintes.

¹⁰⁴ Proust, M. *Le temps Retrouvé*. IV, p.470; III, p. 680. “-nessa fuga para longe de nossa própria vida que não temos a coragem de encarar, e que se chama erudição”.

cotidiano adormecido pela hábito) constituem o material que dará consistência à narrativa. Lemos numa passagem de *O tempo reencontrado*:

D'où la grossière tentation pour l'écrivain d'écrire des oeuvres intellectuelles. Grande indelicatesses. Une oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix. Encore cette dernière ne fait-elle qu'une valeur qu'au contraire, en littérature, le raisonnement logique diminue. On raisonne, c'est-à-dire on vagabonde, chaque fois qu'on n'a pas la force de s'astreindre à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression. La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet mais à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le symbolisaient ce bruit de cuiller sur une assiette, cette raideur empesée de la serviette, qui m'avaient été plus précieux pour mon renouvellement spirituel que tant de conversations humanitaires, patriotiques, internationalistes et métaphysiques.¹⁰⁵

Assim, não é uma obra filosófica com meditações metafísicas que o romance pode conter, mas as implicações metafísicas apresentadas e elaboradas são decorrência de um mergulho para além da aparência do percebido, experiência que contém estados a serem perscrutados. Se é possível afirmar uma metafísica dentro do romance, é porque ele mesmo permite a procura, o encontro e o reencontro de um pensamento que o perpassa. Qual seria esse pensamento, de que busca se trata?

Trata-se mesmo de uma procura metafísica, a busca da verdade, que, contudo, só adquire sentido na “física”, no conteúdo e densidade do humano. Como afirma Tadié: “... o diálogo do tempo e do intemporal...”¹⁰⁶ que dependem um do outro.

¹⁰⁵ Proust, M. *Ibidem*, IV, pp. 460-461, III, p. 673: “Daí a grosseira tentação, para o escritor, de escrever obras intelectuais. Grande indelicadeza. Uma obra repleta de teorias é como um objeto com etiqueta de preço. E esta expressa um valor que em literatura, ao contrário, o raciocínio lógico diminui. Raciocina-se, ou seja, vagabundeia-se, toda vez que não se consegue fazer passar uma impressão por todos os estados sucessivos que levam à sua fixação, à expressão.

A realidade a ser expressa residia, conforme percebia agora, não na aparência do assunto, mas no grau de penetração dessa impressão nas profundezas onde essa aparência não tem qualquer significado, como o simbolizavam o ruído da colher num prato, a rigidez engomada do guardanapo, que tinham sido mais preciosos para a minha renovação espiritual do que tantas conversas humanitárias, patrióticas, internacionalistas e metafísicas.”

¹⁰⁶ Tadié, *ibidem*, p. 428.

No entanto, a conciliação entre o temporal e o intemporal somente é possível por meio da literatura, a verdadeira vida (“...m’avait fait considerer la vie comme digne d’être vécue.”¹⁰⁷). O pensamento e a verdade que completam a circularidade da obra é o sentido da vocação procurada e tematizada ao longo da narrativa, mas somente teorizada no final, onde o sentido se apresenta como resultado de sua procura, presente desde seu início.

La beauté des images est logée à l’arrière des choses, celle des idées à l’avant. De sorte que la première cesse de nous émerveiller quand on les a atteintes, mais qu’on ne comprend la seconde que quand on les a dépassées.¹⁰⁸

Podemos afirmar que a circularidade pressupõe o movimento de experiência-reflexão constantemente retomado pelo processo que ultrapassa a oposição beleza das imagens/idéias, recolocada cada vez que se atinge um novo estágio de compreensão. Esses estágios não podem ser interpretados linearmente, uma vez que os tempos cruzados permitem hipóteses de sentido em múltiplas direções.

No entanto, como citamos acima, é preciso que as impressões passem por seus estados sucessivos, e assim, a verdade a ser atingida transforma-se numa aprendizagem¹⁰⁹. Em função dessa sucessão, as interpretações se revezam: em muitas ocasiões, o que parecia ser a verdade torna-se falso, graças a novas descobertas que propiciam a circulação do sentido no romance, cujo verdadeiro sentido se encerra nele mesmo como criação artística. Com efeito, o ato criador

¹⁰⁷ Proust, M. *Ibidem*, IV, p. 609, III, p.784: “...que me haviam feito considerar a vida como digna de ser vivida.”

¹⁰⁸ *Idem*, *Ibidem*, IV, p. 510, III p.710: “A beleza das imagens está situada por detrás das coisas, a das idéias na frente. De modo que a primeira deixa de nos maravilhar quando atingimos estas, mas só compreendemos a segunda quando as ultrapassamos.”

¹⁰⁹ Cf. Genette, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 98.

exige uma decifração das impressões, único critério de verdade, uma tradução que desvende o que está por trás do que denominamos vida.

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous de mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détournés de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence, et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie. En somme, cet art si compliqué est justement le seul art vivant. Seul il exprime pour les autres et nous fait voir à nous-même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s' "observer", dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées. Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnue de nous, qu'il nous fera suivre.¹¹⁰

Assim, literatura não é filosofia, no entanto, há nessas impressões particulares, a serem desvendadas pela arte, uma universalidade que o romance demonstra: há uma lei geral que é a busca do tempo perdido e reencontrado que dá sentido à vida, experiência que constitui a aprendizagem na passagem pelos profundos abismos que constituem todo o desenvolvimento da narrativa, sem dúvida alimentada pelo material efêmero da aparência. Contudo, também poderíamos afirmar o contrário, literatura não é filosofia, a passagem pela penumbra dos profundos abismos está imbuída de uma densidade material que impede um

¹¹⁰ Proust, M. Ibidem, IV, pp. 474-475, III, p. 684: “Este trabalho do artista, de procurar vislumbrar sob a matéria, sob a experiência, sob as palavras, algo diferente, é exatamente o trabalho em sentido inverso do que, a cada minuto, quando vivemos desviados de nós mesmos, realizam em nós o amor-próprio, a paixão, a inteligência e o hábito, quando amontoam sobre nossas verdadeiras impressões, mas para ocultá-las de todo, as nomenclaturas, os objetivos práticos, a que falsamente chamamos vida. Em suma, esta arte tão complicada é justamente a única arte viva. Só ela expressa para os outros e nos faz ver a nós mesmos a nossa própria vida, esta vida que não pode ser “observada”, cujas aparências observáveis precisam ser traduzidas e, muitas vezes, lidas pelo avesso e penosamente decifradas. Este trabalho feito pelo nosso amor-próprio, nossa paixão, nosso espírito de imitação, nossa inteligência abstrata, nossos hábitos, é o trabalho que a arte irá desfazer, é a marcha em sentido contrário, o retorno que nos obrigará a fazer às profundezas onde o que de fato existiu jaz

trânsito linear entre tempo perdido e tempo reencontrado, o que poderia nos conduzir à problematização desse reencontro como redenção da vida pela arte. Com efeito, seria preciso analisar se esse reencontro não é uma constatação da perda irrecuperável, mesmo considerando que as perdas sejam o material armazenado para a obra.

Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'oeuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'oeuvre littéraire, c'était ma vie passée; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante.¹¹¹

O mecanismo que desfaz os fios da vida, que falsamente consideramos real, é romanesco e, no entanto, mais vital que a própria vida porque é a aprendizagem de seu sentido verdadeiro, portanto, o desmascaramento das ilusões temporais que conduz ao intemporal. Entretanto, aqui nos deparamos novamente com a ambigüidade inicial, que poderíamos traduzir da seguinte maneira: o escritor vai à procura de um tempo perdido mas encontra a “eternidade”, uma eternidade relativizada pelo desenvolver da própria obra e que se constitui na duração do tempo pelo espaço narrativo que lhe confere o sentido. Dessa forma, trata-se de uma eternidade que somente pode ser compreendida em função do seu oposto,

ignorado de nós.” O tradutor não traduziu “...qu’il nous fera suivre.” e que nós traduzimos “...que ele nos fará seguir.”

¹¹¹ Idem, ibidem, IV, p. 478, III, p. 686: “Então, sem dúvida menos brilhante que a que me fizera entrever que a obra de arte era o único meio de recuperar o Tempo Perdido, uma nova luz se fez em mim. E compreendi que todos os materiais da obra literária eram a minha vida passada; compreendi que tinham vindo a mim, nos prazeres frívolos, na preguiça, na ternura, na dor, armazenados por mim sem que eu adivinhasse sua destinação, sua própria sobrevivência, como a semente acumula todos os alimentos que hão de nutrir a planta.”

temporalidade, numa dialética permanentemente renovada pela própria força narrativa, unidade de uma diversidade em múltiplas dimensões.

Blanchot ¹¹² afirma que Proust toma emprestados da especificidade do tempo narrativo os recursos que lhe permitiriam “salvar o tempo real”. De acordo com a nossa interpretação, como veremos no próximo capítulo, é a relação entre literatura e vida que se apresenta aqui em toda a sua complexidade, visto que se vincula à espiritualização ¹¹³ de uma aprendizagem desenvolvida à partir do espaço da narração, enriquecendo e recuperando a perda do vivido. A espiritualização está permeada de tempo real vivido, sem o qual não há impressões que possibilitem a elaboração da obra como entroncamento de vários tempos, em outras palavras, é a questão da relação sensível-inteligível que se configura como dialética entre temporalidade-eternidade.

Para ilustrar como e em que medida as fronteiras entre literatura e filosofia podem ser fluídas, analisaremos o problema no romance de Proust e na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel. A escolha de Hegel não é fortuita e se deve a vários motivos: em primeiro lugar, porque ele constitui um interlocutor privilegiado para se pensar a questão da literatura uma vez que se utiliza dessa manifestação artística para situar e refletir sobre questões filosóficas; em segundo lugar, porque usa um artifício comum em romances: o nós hegeliano, que observa

¹¹² Blanchot, M. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959, p. 21.

¹¹³ Fiser, E. *L'esthétique de Marcel Proust*. Genève: Slatkine Reprints, 1990, p.26. Fiser se utiliza do termo espiritualização, que tomamos emprestado, para explicar a recriação do mundo exterior pelo pensamento. Segundo este autor, o sentido do mundo na obra de Proust não está na percepção “pura”.

a consciência percorrer seu caminho, assemelha-se ao jogo entre o narrador e o herói na *Recherche*, o que determina a estrutura circular dos dois textos; em terceiro lugar, porque a forma da *Fenomenologia do Espírito*, como busca e revelação da experiência da consciência, que se debate consigo mesma e se dilacera num processo de subjetivação extremamente doloroso, pode atingir a dimensão de um romance.

O caminho percorrido pela consciência na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, obra que pode ser considerada como um “romance da cultura” ou como uma “história da alma” ¹¹⁴, é a descrição do caminho da consciência no desenvolvimento de sua experiência, que, por meio de diferentes momentos, vai desde sua primitiva configuração até o saber filosófico. O caminho desta consciência constitui também uma aprendizagem que perscruta o sentido das primeiras impressões no contato com o ser sensível e que vai se desenrolando na compreensão desse sentido em profundidades cada vez mais complexas.

A filosofia não é literatura, no entanto, o “romance” denominado *Fenomenologia* se utiliza de inúmeras figuras literárias para ilustrar momentos da consciência, propiciando assim a construção de uma consciência filosófica imbuída de vida, o que determina uma “espiritualização da lógica” ¹¹⁵. É necessário explicitar essa afirmação.

¹¹⁴ Cf. Hyppolite, J. *Génesis y estructura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*. Barcelona: Ed. Península, 1974, pp. 14 e 13, respectivamente.

¹¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 520.

Hegel afirma no final de sua *Estética*:

Deste modo, podemos utilizar até o fim esta determinação essencial do belo e da arte sob todas as formas e realizar assim um trabalho que, na minha opinião, é um dos mais importantes que se oferecem à ciência. Com efeito, na arte, não se trata de um simples jogo fútil ou agradável, mas de uma libertação do espírito do conteúdo e da forma da existência finita; trata-se da presença do absoluto no sensível e no real, da sua conciliação com um e com outro, do desenvolvimento da verdade que, em lugar de se esgotar como na história da natureza, se manifesta na história universal onde podemos encontrar a mais bela e mais alta recompensa para os duros trabalhos no real e os penosos esforços do conhecimento.¹¹⁶

Se consideramos a arte como desenvolvimento da verdade que se manifesta na história universal fenomenológica e finita, podemos compreender que ela se insere no próprio espírito do mundo, sendo um dos seus elementos constitutivos. É claro que para Hegel o saber absoluto, denominado ciência porque é a especulação conceitual à qual é inerente a lógica, somente se atinge por meio da filosofia e, assim, é o filósofo que a alcança, no entanto, para se elevar a esse estágio, a singularidade do sujeito individual precisa passar por todos os seus momentos particulares que incluem necessariamente o mundo social e suas diversas configurações ao longo da história. Esse movimento constitui o espírito.

¹¹⁶ Hegel, G. W. F. *Ästhetik III*. Stuttgart: Reclam, 1984, p. 359. Tradução portuguesa de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1993, p. 667.

Na *Fenomenologia*, a alma atinge a compreensão de sua própria trajetória, é preciso que capture simultaneamente a história do espírito e o espírito de seu próprio tempo, para poder, por meio de seu desenvolvimento temporal fenomenológico, elevar-se ao saber absoluto intemporal. A dialética entre o temporal e o intemporal é uma relação complexa, uma vez que a realização no tempo supõe a própria eliminação desse tempo, como negação que, concomitantemente, conserva seu oposto.

Para a consciência individual, todo esse caminho de compreensão é a recordação de seu próprio passado e do espírito que a constitui e condiciona seu ser no tempo. Assim, ela deve reunir a universalidade e a particularidade que constituem sua singularidade por oposições que se desenvolvem como sua história. A história da consciência singular terá, então, inúmeros momentos de sua formação que vão se desenvolvendo como figuras que, por se constituírem num mundo, também são manifestações do espírito.

É no contexto dessas figuras da individualidade e do espírito que Hegel faz referências à literatura de diferentes épocas que ilustram uma determinada maneira de ser. Nesse sentido, o indivíduo se configura como todo um mundo que, na sua trajetória, desenvolve a capacidade de duvidar de si mesmo e de suas aspirações, constituindo-se na aprendizagem que seria sua formação. O mesmo movimento que percorre o espírito na história será feito pela consciência singular que vai acumulando experiências, por isso, a cada figura corresponde preponderantemente um mundo, simultaneamente o passado do espírito e o

passado da consciência que se presentifica na aprendizagem da singularidade individual.

Segundo Kaufmann ¹¹⁷, Hegel foi influenciado pela grande época da literatura alemã, afirmando que, em alguns aspectos, ele estaria mais próximo de Goethe e de Schiller que de Kant. Para esse comentador, a *Fenomenologia* seria algo como a *Odisséia* do espírito universal ou o *Bildungsroman* do *Weltgeist* (romance de formação do espírito do mundo), comparável a *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe ¹¹⁸, já que as questões propriamente filosóficas estão permeadas de grande força poética e que muitos romances são incorporados pelo próprio Hegel, não somente como ilustração de uma figura da alma ou de um momento do espírito, mas também como uma espécie de lógica contraditória inerente às paixões do humano.

Poderíamos citar um número bastante extenso de figuras que fazem alusão a obras literárias na *Fenomenologia*, no entanto, as citações diretas que encontramos analisadas com mais rigor referem-se basicamente a dois autores: Sófocles (*Antígona*) e Diderot (*O sobrinho de Rameau*), ambas no capítulo VI, intitulado *Espírito*. *Antígona* ilustra a relação trágica entre a lei humana e a lei divina, entre a lei da cidade e a lei oculta da família, relação de oposição e complementaridade indispensável para configurar a substância ética do espírito imediato, que, para Hegel, é constituído pela Grécia Antiga. *O sobrinho de Rameau* é citado em função de um momento posterior do espírito, que se

¹¹⁷ Kaufmann, W. *Hegel*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 24, 38, 50.

¹¹⁸ Idem, *ibidem*, p.153. Cf. também todo o capítulo sobre a *Fenomenologia*.

estranha de si mesmo na cultura; ele ilustra o dilaceramento da subjetividade moderna, a partir de um romance cujo caráter dialético é evidente, uma vez que nos apresenta uma personagem que possui múltiplas facetas concomitantes, nas palavras de Hegel, um eu sempre alienado de si mesmo, que é o que não é e não é o que é.

Diderot também constitui referência no capítulo IV, na famosa figura do senhor e do escravo, na qual Hegel pensa a relação de dominação como uma contradição que pressupõe complementaridade e que culmina numa inversão dialética muito problemática em que o impasse se instaura. Essa inversão e esse impasse foram também interpretados a partir de um famoso romance de Diderot, denominado *Jacques, O fatalista*, no qual o autor, além de especular sobre a oposição entre acaso e necessidade, uma discussão clássica em filosofia, a partir de um enredo bastante divertido, permeado de contradições e reviravoltas, desenvolve justamente a questão da dominação na relação das duas personagens principais, o criado e o seu amo. É significativo que o título do romance seja o nome do criado, o que denota uma certa inversão de hierarquia que vai minando as expectativas do leitor.

A literatura está muito presente também no capítulo V da *Fenomenologia* intitulado *Razão*, no qual as figuras da autoconsciência racional, que é o indivíduo real, são analisadas a partir de três formas do individualismo moderno, tema que se relaciona intrinsecamente ao surgimento do gênero romance. A autoconsciência como razão ativa, como eu prático, se lançará à procura de sua

felicidade. Nessa procura, fará a experiência de que a felicidade somente pode ser atingida na substância espiritual, isto é, na organização social. Com efeito, as três figuras que podem ilustrar essa constatação nos demonstram como a autoconsciência fracassa na tentativa de ser feliz como individualidade.

As três formas de efetivação da individualidade para si são: o prazer que encontra diante de si a necessidade intransponível (“o prazer e a necessidade”); a lei do coração que se revolta contra a ordem do mundo na constatação de que ele é mal feito, vivenciando a impossibilidade de transformá-lo de acordo com seu coração (“a lei do coração e o delírio da presunção”); a virtude que se contrapõe ao curso do mundo, é vencida por ele e acaba sendo um mero discurso vazio que não atinge a efetividade (“a virtude e o curso do mundo”) ¹¹⁹.

Por meio do próprio nome das figuras, podemos perceber que se trata do antigo problema da relação entre consciência e mundo, experiência desgarrada da autoconsciência que não consegue conciliar seu si com sua ação. A tentativa de conciliação a coloca no dilaceramento, já que tem diante de si um mundo que também possui suas exigências: o prazer, a lei do coração e a virtude se opõem à necessidade, à presunção e ao próprio curso do mundo.

Poderíamos pensar em quase todos os romances modernos para ilustrar essas figuras. Na primeira, o desejo de gozo imediato, próprio de uma autoconsciência apegada à terra, encontra a morte do instante em cada desejo satisfeito que se anula a si mesmo e vive a contradição inexorável que se renova a cada novo

¹¹⁹ Cf. Hegel, G. W. F. *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1988, V, B: a, b, c. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992, Parte I, V, B: a, b, c.

desejo, em outras palavras, está preso à necessidade. Segundo muitos comentadores, esta figura sofre uma grande influência do primeiro *Fausto* de Goethe.

Na segunda figura, em que a lei do coração está em conflito com um mundo de coação e violência contra a singularidade, notamos perfeitamente que Hegel está pensando num certo sentimentalismo e individualismo romântico próprios de sua época. De um lado, Rousseau e toda a sua profusão de sentimentos, de outro, os romances que ilustram almas em conflito com suas próprias emoções, que não conseguem conciliar sua ação com seu coração e enfrentam, inevitavelmente, a existência de outros corações que não necessariamente batem da mesma maneira que os seus. As contradições conduzem à loucura e à perversão, através do delírio que presume a culpa dos outros e do mundo que não se adaptam à essência de seu coração. Certamente, Hegel inspira-se em romances como o *Werther*, de Goethe, e *Os Bandidos*, de Schiller.

Finalmente, a terceira figura é quixotesca, uma vez que a virtude individual se encontra em luta contra a ordem do mundo, luta do bem contra o mal, apresentando uma certa intencionalidade que não passa pela experiência do próprio mundo, no caso de alguns românticos, permanece presa a uma verborragia vazia, desconsiderando as circunstâncias e desprezando a própria vida.

Estamos prontos para retomar o trecho da *Estética* de Hegel já citado. A literatura, como toda arte, não é um “jogo fútil”, mas a “libertação do espírito” que

pressupõe o finito e se realiza nele. Realização que atesta as contradições e os impasses da finitude na infinitude de sua expressão. Infinitude aqui entendida no sentido propriamente hegeliano, ou seja, como jogo de forças que se manifesta nas diversas dimensões do mundo.

Com efeito, na *Fenomenologia*, Hegel concebe o entendimento como a figura em que a consciência já compreendeu o mundo como um jogo de forças ¹²⁰. O resultado do entendimento demonstra que no interior de tudo o que é, existe a diferença, sua unidade veio a ser a partir das diferenças que mudam constantemente suas determinações. Essa unidade, denominada infinitude, por sê-lo de diferenças, é também cisão. A essência da vida é infinitude ¹²¹. Considerando que a infinitude é a relação entre diferenças que não são puramente exteriores, mas também interiores, vemos que a essência de tudo o que é se determina por contrários.

Assim, tanto o objeto quanto o sujeito se determinam internamente negando o que não são e se exteriorizando nessa determinação. É próprio do movimento do ser que as diferenças se transformem em oposição e esta, por sua vez, torne-se contradição. Como tudo o que é, a vida é uma igualdade consigo mesma e, concomitantemente, a diferença de si mesma em si. A esse movimento Hegel denomina “jogo de forças”, ou seja, atração e repulsão que se manifestam por uma troca de determinações em que os opostos se atraem, permitindo a unidade do diferenciado.

¹²⁰ Cf. Idem, *ibidem*, III. Tradução: Parte I, III.

¹²¹ Cf. Idem, *ibidem*, IV, p. 122. Tradução: Parte I, IV, p. 121.

No entanto, o “jogo de forças” multiplica-se em várias direções e a unidade do diferenciado vai atingindo camadas cada vez mais complexas, determinando a concomitância de vários “jogos de forças” e mudanças de determinações, o que propicia uma rede complicada de dimensões que fragmentam a unidade, unindo-a novamente de maneiras distintas, configurando um constante movimento.

Na modernidade, o romance reflete esse jogo de forças na constituição da própria subjetividade em confronto com o mundo; na contemporaneidade, as novas configurações do romance ilustram a subjetividade que não consegue dar conta de sua própria fragmentação, a unidade é também uma aspiração problemática, constantemente revogada. Nesse sentido, Proust constitui uma escolha privilegiada.

Sem pretender desenvolver uma interpretação hegeliana de Proust, podemos vislumbrar um movimento dialético em “jogos” que estão no cerne da problemática da identidade no romance de Proust (que não é um “jogo de diletante”¹²²): a unidade que se fragmenta produz pares de contradições necessárias e, no entanto, inconciliáveis.

Em primeiro lugar, o “jogo” entre vida e literatura, que nos conduz a uma reflexão sobre a verdade e o estilo. A verdade, que é o resultado da inversão entre realidade e irrealidade (ou ilusão), leva a uma profunda reflexão sobre a irrealidade do real e à necessidade do estilo que possa traduzir uma outra

¹²² Proust, M. *ibidem*, IV, p.474, III, 683.

realidade na arte. Em segundo lugar, o jogo entre o par eternidade-temporalidade, que constitui um aspecto fundante da relação entre literatura e vida, como oposição que requer complementaridade, na medida em que o extratemporal, atingido por meio da obra, é o resultado da passagem pela temporalidade da duração, que, por sua vez, provoca a transformação necessária à eternidade almejada como arte. Em terceiro lugar, a problematização dessa idealização da arte, desmentida pela própria obra através de uma circularidade, que remete a seu início, no final.

CAPÍTULO II - REALIDADE E DESEJO, VERDADE E ESTILO

Numerosos comentadores da *Recherche* citam a carta de Proust a Jacques Rivière, datada de 06 de fevereiro de 1914, na qual o autor tem a intenção de esclarecer um mal-entendido que a leitura do primeiro volume (nesse momento o único publicado) teria suscitado. É uma carta extensa, seus trechos mais significativos são os seguintes:

Enfin je trouve un lecteur qui *devine* que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction! (...) J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la Verité que je parlais, ni en quoi elle consistait pour moi. Je déteste tellement les ouvrages idéologiques où le récit n'est tout le temps qu'une faillite des intentions de l'auteur que j'ai préféré ne rien dire. Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. (...) Mais cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement mais la recréer, la faire vivre. Je suis donc forcé de peindre les erreurs, sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs ; tant pis pour moi si le lecteur croit que je les tiens pour la verité. Le second volume accentuera ce malentendu. J'espère que le dernier le dissipera.¹²³

Pode-se concluir, com Descombes¹²⁴, que essa carta também gerou outros equívocos igualmente danosos para a interpretação da dimensão especulativa da obra. Ao escrevê-la, Proust abre espaço para uma leitura filosófica da *Recherche*

¹²³ Proust, M. *Lettres (1879-1922)*. Paris: Plon, 2004, p. 667.

¹²⁴ Cf. Descombes, V. *Proust. Philosophie du roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1987, p. 12-15.

pois afirma categoricamente que, ao contrário da interpretação da maioria, sua obra não trata de uma coleção de lembranças dos dias vividos, mas de uma construção que tem por objetivo (não anunciado) a busca da verdade. Como afirma na carta, Proust imaginava que a publicação do último volume, *O tempo reencontrado*, iria desfazer o mal-entendido. Descombes assinala que essa afirmação produziu uma leitura extremamente colada ao último volume, interpretado como a verdadeira teoria estética de Proust, desconsiderando as advertências do próprio autor que não desejava analisar o pensamento de forma abstrata, mas recriá-lo de forma vital. Para atingir tal objetivo teve de “pintar os erros” (“*peindre les erreurs*”) sem esclarecer que são erros, ou seja, a construção da obra pressupõe a passagem pela longa descrição da desilusão como aprendizagem da verdade.

Como vimos no capítulo anterior, e como enfatiza na mesma carta, Proust considerava uma indelicadeza proclamar as intenções da obra, mas a questão não se reduz a um problema de polidez. Na verdade, se nos aprofundarmos no motivo da escolha do gênero romance, encontraremos a necessidade de permanecer na espessura da materialidade de uma experiência que não cessa de colocar equívocos de interpretação do vivido. Por esse motivo, Descombes¹²⁵ alerta para duas questões extremamente importantes: em primeiro lugar, a construção da obra deve ser considerada como uma busca da verdade através da pintura dos

¹²⁵ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 13 e p. 259.

erros; em segundo lugar, o romance proustiano é mais ousado do que sua própria teorização estética, portanto, é preciso compreender a verdade como resultado da longa elaboração, não o que se apresenta como conclusão.

Essas questões têm algumas implicações no estilo do romance: inicialmente, é preciso pensar em que consiste a pintura dos erros, para, posteriormente, problematizar a verdade adquirida, uma vez que a perspectiva que constrói a pintura aponta para a possibilidade de múltiplas visões na circulação de sentido. Segundo Descombes ¹²⁶, descrever os erros de percepção do mundo em um romance significa esclarecer não os acontecimentos, mas a sua experiência. O caráter romanesco de uma história configura-se precisamente nessa distinção, porque, no romance, contar não é descrever histórica ou cientificamente determinados fatos, mas narrar como foram vividos.

No entanto, simultaneamente, os acontecimentos aparecem no romance como não poderiam ter sido vividos, já que sua verdade é o resultado da elaboração narrativa e, assim, sua realidade mesma pode ser colocada em questão, como o atesta a própria descrição dos erros. É nessa tensão que o estilo se transforma em uma questão de visão, já que a relação entre realidade e verdade, entre vida e arte, pressupõe a perspectiva do narrador que se multiplica, como veremos no último capítulo. Neste capítulo, trata-se de explicitar essa tensão entre vida e literatura que, no enredo da *Recherche*, pode ser formulada como a pintura dos erros em direção à verdade de uma vocação.

¹²⁶ Cf. idem ibidem, p. 70-71 e p. 264.

1. Realidade e imaginário: desilusão

No final da *Recherche*, no contexto da reflexão sobre o tempo que urge para começar a obra antes da morte, a vida adquire uma dignidade maior:

Combien me le semblait-elle davantage, maintenant qu'elle me semblait pouvoir être éclaircie, elle qu'on vit dans les ténèbres, ramenée au vrai de ce qu'elle était, elle qu'on fausse sans cesse, en somme réalisée dans un livre!¹²⁷

Podemos apresentar a oposição entre o movimento da vida normal nas trevas, que falsificam sua verdade, e o movimento da escrita do livro, clareando seu verdadeiro sentido. Como vimos, a verdade não se encontra na erudição vazia em torno de grandes assuntos metafísicos, mas na busca de uma verdadeira tradução dos estados da impressão. Assim, o que poderia parecer interessante na descrição verdadeira de um acontecimento, falsearia seu verdadeiro sentido, se considerado do ponto de vista de uma verdade artística. Dessa forma, a verdade se torna estilo, já que somente podemos atingir o sentido através de uma verdade que não corresponde a uma realidade meramente descritiva, sem alcançar a profundidade, mas através da verdade da narração.

No começo de *O tempo reencontrado*, o narrador coloca o herói numa situação de desprezo pela literatura que advém da leitura de uma passagem do diário dos

¹²⁷ Proust, M. *Le temps retrouvé*, IV, p. 609, III, 784: “Quanto mais digna a considerava agora, visto que me parecia poder iluminá-la, ela que passamos nas trevas, trazê-la de volta à verdade original*, ela que falsificamos sem cessar, em suma, realizá-la num livro!”* A tradução de “au vrai de ce qu'elle était” por “verdade original” não nos parece adequada, pensamos que o mais fiel ao texto seria “ao verdadeiro que ela era”, uma vez que se trata de descobrir o sentido verdadeiro e não necessariamente original ou originário, mas o sentido encontrado na elaboração das impressões.

Goncourt ¹²⁸. Proust desenvolve aqui um *pastiche* muito interessante do estilo dos Goncourt a partir de uma cena envolvendo as personagens de sua própria obra, ou seja, um jantar no salão dos burgueses Verdurin, que o leitor já conhece de momentos anteriores do romance, mas através de um prisma diferente, de uma outra forma de fazer literatura.

A leitura dessa passagem provoca no herói sentimentos contraditórios: de um lado, a certeza de que não possui talento para a literatura, de outro, a suspeita de que a verdadeira literatura não poderia se constituir nessa banalidade. Com efeito, após o relato da recepção final e a longa análise estética desse último volume, a suspeita transformar-se-á em descoberta da possibilidade de um outro estilo para expressar a verdade artística, que também será discutida em função do estilo dos Goncourt.

O contexto em que se desenvolvem tais sentimentos é significativo em si. O herói está na casa de seu primeiro amor, na região onde se situava um dos caminhos de passeio de sua infância e de onde se poderia avistar o campanário da Igreja de Combray, a cidade onde transcorre o paraíso perdido descrito no primeiro volume. Podemos compreender que o começo do último volume remeta ao primeiro, no entanto, não no sentido que poderíamos pensar inicialmente. O contexto põe “... sous mes yeux la distance des lieues et des années...” ¹²⁹, mas isso não significa uma volta ao passado. O herói questiona-se a esse respeito,

¹²⁸ Idem, *ibidem*, IV, p. 287, III, p. 542.

¹²⁹ Idem, *ibidem*, IV, p. 275, III, p. 533: “... diante dos meus olhos a distância das léguas e dos anos...”.

lamenta ter permanecido tantos dias sem curiosidade de rever a igreja, os lugares parecem desprovidos do sentido que a lembrança poderia lhes outorgar.

É por acaso que sua anfitriã empresta o diário dos Goncourt para que leia antes de dormir na noite anterior à sua partida, noite de encerramento de um hábito e, portanto, de alguma espécie de auto-avaliação. O passado retorna em forma de reflexão sobre a falta de talento para as letras, falta que teria pressentido desde o início e que se confirma na decepção a respeito da literatura. O momento ao qual se refere o pressentimento encontra-se no primeiro volume, *No caminho de Swann*, num devaneio no caminho de Guermantes:

Et ces rêves m'avertissaient que puisque je voulais un jour être un écrivain, il était temps de savoir ce que je comptais écrire. Mais dès que je me le demandais, tâchant de trouver un sujet où je pusse faire tenir une signification philosophique infinie, mon esprit s'arrêtait de fonctionner, je ne voyais plus que le vide en face de mon attention, je sentais que je n'avais pas de génie ou peut-être une maladie cérébrale l'empêchait de naître.¹³⁰

Imediatamente após esta reflexão, há o relato de uma decepção com a realidade, o que adquire importância fundamental no contexto da oposição entre as trevas da realidade e um outro real, o do imaginário. O herói consegue ver, após tantos devaneios a respeito, a própria figura da Sra. de Guermantes, de início, a desilusão é inevitável, porque esse nome estava permeado de toda uma significação que não corresponde à imagem do ser humano normal que naquele instante se apresenta: “C'est cela, ce n'est que cela, Mme de Guermantes!”¹³¹

¹³⁰ Idem, *Du côté de chez Swann*, I, p. 170, I, p.146: “E tais sonhos me advertiam que, já que eu desejava um dia ser escritor, era tempo de saber o que tencionava escrever. Porém, quando o indagava a mim mesmo, buscando encontrar um assunto no qual pudesse colocar um significado filosófico infinito, meu espírito parava de trabalhar, e eu só via o vácuo à frente da minha atenção, sentia que não era dotado de gênio ou talvez uma doença cerebral o impedisse de eclodir.”

¹³¹ Idem, *ibidem*, I, p.172, I, p. 147: “‘É isto, não é mais que isto a Sra. De Guermantes!’ ”

Um pouco depois, a imagem da senhora é retomada pela observação aliada à imaginação e, assim, ela readquire o caráter de belos pensamentos que reagem à realidade banal:

...- et peut-être surtout, forme de l'instinct de conservation des meilleures parties de nous-mêmes, ce desir qu'on a toujours de ne pas avoir été déçu - la remplaçant (...) hors du reste de l'humanité dans laquelle la vue pure et simple de son corps me l'avait fait un instant confondre...¹³²

A desilusão com a realidade, a contradição entre a realidade comum e o imaginário, tem como correlato o sentimento que a subverte, aquele que intui uma realidade que pode ser traduzida de outra forma, no limite, o pressentimento de que exista um outro real que se apresentará como literatura.

É preciso considerar o imaginário em duas dimensões intrinsecamente relacionadas, entretanto, diferentes. Numa primeira dimensão, o imaginário relaciona-se ao desejo de renovar as primeiras vivências de satisfação. Na segunda dimensão, o imaginário pode ser pensado em função das imagens que formamos a respeito de uma determinada realidade, ligada a uma aspiração que cria um outro desejo, elaborado posteriormente em função da impossibilidade de satisfação. A *Recherche* ilustra em vários momentos, e de maneiras diferentes, o que denominamos as duas dimensões do imaginário; ambas conduzem à desilusão inevitável porque estão imbuídas de uma ambigüidade essencial.

¹³² Idem, ibidem, I, p. 174, I, p. 148: "...- e acima de tudo, talvez, com o desejo que temos sempre de não ficarmos decepcionados, forma de instinto de conservação das melhores parcelas de nós mesmos- repondo-a (...) fora do restante da humanidade, com a qual a vista pura e simples de seu corpo me fizera por um momento confundi-la ..."

No primeiro caso, a desilusão é provocada pela impossibilidade de reencontrar a satisfação perdida e, portanto, propicia a constatação da transformação existencial no tempo; entretanto, simultaneamente, instala a procura permanentemente renovada pela mesma satisfação originária, o que conduz à reiteração da decepção. No segundo caso, a busca por satisfações substitutivas produz transformações em imagens de desejos que, quando satisfeitos, são percebidos como banais, o que instaura a formação de novos desejos, novas decepções e assim sucessivamente.

Shattuck¹³³ analisa este aspecto apresentando o que ele denomina a “doença de Proust”¹³⁴ ou o “pathos do ego”¹³⁵. Parece que no sucesso do herói estaria ancorado o seu fracasso, como se a satisfação desqualificasse o próprio desejo, atingindo objetivos que se revelam sem valor, justamente porque foram alcançados. A condição humana nasce “... de uma discrepância semicósmica inevitável entre o desejo subjetivo e a realidade objetiva.”¹³⁶ O poder da imaginação, responsável pela formação dos próprios desejos, impede a percepção; por sua vez, a familiaridade acaba por destruir o pensamento e desloca o imaginário para o que está ausente:

Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent.¹³⁷

¹³³ Cf. Shattuck, R. *As idéias de Proust*. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1993, p. 91-102.

¹³⁴ Idem, *ibidem*, p. 92.

¹³⁵ Idem, *ibidem*, p. 101.

¹³⁶ Idem, *ibidem*, p. 94.

¹³⁷ Proust, M. *Le temps retrouvé*. IV, p. 450-451; III, p. 666: “Tantas vezes, no decorrer da minha vida, a realidade me decepcionara porque, no momento em que a percebia, minha imaginação, único órgão de que

Parece que nada conseguirá aproximar a realidade do desejo renovando-se pela desilusão que põe e repõe novas imagens. Veremos que a verdadeira satisfação somente será atingida na sublimação estética, mas, é possível apontar desde já a relação paradoxal entre permanência e transformação: de um lado, permanece o desejo modelado pelas primeiras vivências, de outro lado, como resultado da impossibilidade de satisfazê-lo, a substituição que provoca a mudança do desejo se multiplicando na desilusão. Analisaremos a dinâmica da desilusão em várias passagens do romance, mas antes, torna-se necessário explicitar minimamente os conceitos pressupostos a partir de Freud.

2. A questão do desejo

Freud ¹³⁸ define o desejo como a lembrança da satisfação de uma necessidade, portanto, nossos desejos estão profundamente ligados a uma vivência que é preciso renovar. No entanto, a tendência a reconstituir nos mesmos moldes as primeiras vivências de satisfação vai se modificando pelo encontro com

disponha para gozar a beleza, não podia aplicar-se a ela, em virtude da lei inevitável que impõe que só se possa imaginar aquilo que está ausente.”

¹³⁸ Freud, S. *La interpretación de los sueños*. Volume I. In *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, cap. VII, p. 689.

uma realidade à qual é preciso se adequar para garantir alguma satisfação, estabelecendo uma série de mecanismos necessários para atingi-la.

Com efeito, numa primeira fase o desejo obtém uma satisfação alucinatória, o reaparecimento da necessidade tem como conseqüência imediata o ressurgimento da lembrança que atinge uma satisfação pela memória involuntária, mas que não configura necessariamente uma correspondência com o real. Assim, é preciso elaborar essa experiência usando mecanismos vinculados à consciência ou que podem vir a ser conscientes, deter a regressão na simples lembrança e evitar a alucinação, adiando a satisfação imediata na procura de novos caminhos que a possibilitem numa identidade com o mundo exterior, ou, em outras palavras, uma prova de realidade ¹³⁹.

Pode-se delimitar o nascimento de um eu profundamente marcado pelas primeiras vivências da satisfação. O próprio eu surge com a instauração do princípio de realidade e a conseqüente utilização de mecanismos intelectivos no processo secundário, que é o resultado da tendência a satisfazer o desejo. O desejo configura-se na necessidade de encontrar vias substitutivas de satisfação, entretanto, a satisfação alucinatória do desejo permanecerá no eu por meio de mecanismos inconscientes, como o sonho e a fantasia, ou por outros mecanismos patológicos que indicam uma profunda inadequação entre o desejo e a realidade.

A realidade nos coloca no tempo, mas o primeiro modelo de satisfação real do desejo, que permanece inconsciente e atemporal, determina todas as escolhas de

¹³⁹ Idem, ibidem, p. 690.

objeto que se sucederão e, portanto, também as identificações que nortearão toda a nossa vida. Assim, concluímos que o desejo, surgido no confronto com a realidade, requer uma atividade psíquica consciente que se manifesta num determinado tempo e espaço, mas os mecanismos que o determinam têm um modelo que permanece inconsciente, ligado às primeiras vivências. A história individual é formada pelos diferentes caminhos encontrados para satisfazer a pulsão (*Trieb*), isto é, a história de cada eu é a história de seu desejo, mais ou menos satisfeito de acordo com as circunstâncias pessoais e sociais que determinam o grau de aproximação do modelo das primeiras satisfações reais no mundo.

Nas transações entre o desejo e a realidade, as atividades para tentar a satisfação estabelecem novas relações que modificam nosso mundo, o que tem como decorrência a mudança do desejo num processo de incessante interação entre o interior e o exterior. Nessa interação constante, que modifica tanto o desejo como sua tentativa de adequação à realidade, torna-se impossível a repetição das circunstâncias necessárias para uma nova vivência do modelo, ao que se acrescenta não sabermos se nosso desejo, transformado pelos acidentes posteriores, também não deformou a representação da lembrança. Com efeito, a luta com a realidade instaura uma nova realidade psíquica, que vai acumulando experiências, portanto, forma novas representações associadas a elas, o que implica que as lembranças da percepção nunca correspondam exatamente ao

real, se bem que, neste contexto, permanece a dificuldade de delimitar o que é real e o que é produto da fantasia que pode se formar a partir dele.

Na verdade, as relações entre nossa atividade consciente e nossos mecanismos inconscientes estabelecem toda uma série de representações que se tornam puramente subjetivas, a ponto de deformar nossa representação do real. Nesse labirinto, a correspondência entre o real e o desejo é inviável, a satisfação é incessantemente adiada, os objetos que a possibilitariam jamais correspondem exatamente à imagem do modelo. A inadequação entre o desejo e a realidade é, portanto, aquilo que nos conduz a uma procura eterna. O eu nunca alcança a satisfação que é sempre parcial, entretanto, esse mesmo eu nunca se conforma com as limitações impostas pela realidade e continua a busca da satisfação de um desejo que sempre aparece como possível, mas que lhe escapa. Contudo, é a permanência do desejo que garante a conservação da vida e impede o repouso absoluto, ou seja, impede que o organismo seja vítima das pulsões de morte.

Se partirmos de uma interpretação da *Recherche* como a procura da verdade através da pintura dos erros, precisaremos compreender qual é o desejo de verdade que move essa busca e, simultaneamente, como a busca provoca a desilusão com a experiência que não propicia a satisfação, seja porque as primeiras vivências são irrecuperáveis, seja porque todas as tentativas de encontrar satisfação substitutiva conduzem a equívocos. Neste contexto, a pintura

dos erros pode ser considerada em função da confluência de variáveis que se cruzam de vários modos.

A questão da relação entre o tempo e a memória cruza-se com a questão da relação entre o real e o imaginário. Trata-se de compreender que a passagem pelo tempo da existência denominada real transporta para um imaginário construído a partir de uma memória perpassada pelo desejo; portanto, um imaginário relacionado ao intemporal do inconsciente, formado pelas primeiras vivências de satisfação. O romance em si pode ser considerado uma espécie de “auto-análise” ¹⁴⁰, tornando-nos a todos (narrador, personagens, leitores) “pacientes do imaginário” ¹⁴¹. Ou, como conclui Gagnebin:

Não há soluções ou receitas nesse livro, mas sim a elaboração lenta, conturbada, às vezes alegre e engraçada, outras vezes angustiada e sufocante, a elaboração de um confronto com a perda, com o esquecimento, com o tempo e com a morte. ¹⁴²

Pode-se compreender o desenvolvimento da auto-análise a partir de algumas cenas modelares, retomadas como impossibilidade de serem recuperadas, como o beijo de boa noite da mãe do herói e a tentativa de satisfação substitutiva no amor do herói por Albertine ¹⁴³. No entanto, é possível perceber um movimento de autocompreensão bem-sucedido na vivência da decepção em relação à fruição estética, no episódio que envolve a performance da personagem-atriz Berma, que constitui motivo de aprendizagem do próprio desejo.

¹⁴⁰ Shattuck, R. *As idéias de Proust*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 107.

¹⁴¹ Kristeva, J. *Le temps sensible*. Paris: Gallimard, 1994, p. 556.

¹⁴² Gagnebin, J. M. *O rumor das distâncias atravessadas*. In Remate de Males. Campinas: IEL, UNICAMP, p. 127.

¹⁴³ Cf. Proust, M. *La Prisonnière*. III, p. 902-905; III, 301-302.

O episódio é retomado em vários momentos do enredo, mas é apresentado e comentado em dois volumes diferentes do romance, nos contextos em que confluem as temáticas recorrentes da decepção com o amor e da vocação duvidosa do herói. No volume *À sombra das moças em flor*¹⁴⁴, a vivência é apresentada como decepção, já no volume posterior, *O caminho de Guermantes*¹⁴⁵, a vivência, retomada num tempo diferente, torna-se experiência de reflexão sobre a mudança do desejo e compreensão da verdade da obra de arte.

No primeiro volume¹⁴⁶, o desejo de ver Berma representando havia se formado na imaginação do herói a partir das descrições da personagem Swann, que afirmava ter a atriz atingido a sublimidade na interpretação de papéis clássicos, como a *Fedra* de Racine (em função de seu enredo, a menção desta obra constitui em si todo um motivo psicanalítico). O relato das desventuras do herói na obtenção da permissão dos pais para o comparecimento ao teatro relaciona-se com a questão do primeiro amor por Gilberte e com a dúvida sobre a vocação para a literatura. O herói consegue realizar seu desejo pela intervenção de Norpois, diplomata com grande prestígio aos olhos de seu pai, que não somente o convence da “utilidade” da ida ao teatro, mas também da possibilidade de obter “sucesso” na carreira literária.

¹⁴⁴ Proust, M. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Recherche*, I, p. 430-480; I, p. 342-379.

¹⁴⁵ Cf. Idem, *Le cotê de Guermantes. Recherche*, II, p. 336-353; II, p. 35-49.

¹⁴⁶ Cf. Idem, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. I, p. 432; I, p. 343-344.

Ora, o próprio herói afirma ter desistido de seus projetos literários já nas primeiras tentativas frustradas em Combray, entretanto, a possibilidade de que não lhe impusessem a carreira diplomática e consentissem que adentrasse no caminho das letras, torna-se a justificativa para permanecer em Paris junto de sua amada. Segue-se a tentativa frustrada de escrever algo muito bonito para mostrar ao diplomata, motivada pelo desejo de não se separar de Gilberte. O desgosto pela constatação da falta de talento somente é aliviado pela possibilidade de assistir à atriz; a impossibilidade de satisfação desvia o foco da narrativa para a beleza da arte.

Neste trecho, são inúmeras as expressões de deslumbramento em relação à fruição desejada: “...ces choses fameuses que mon imagination avait tant désirées...”¹⁴⁷; “... c’était tout autre chose qu’un plaisir : des vérités appartenant à un monde plus réel que celui où je vivais...”¹⁴⁸; “... la divine Beauté que devait me révéler le jeu de la Berma ...”¹⁴⁹. Após esse longo devaneio, na iminência da satisfação, não tendo de se preocupar com que ela deixasse de ser impossível, o desejo é colocado em dúvida por vários motivos: a permissão obtida forçaria o peso de um prazer por obrigação, dado que os pais tinham cedido por afeição; uma das conseqüências dessa fruição poderia ser a doença que o impediria de freqüentar o parque onde encontrava Gilberte.

¹⁴⁷ Idem, ibidem, I, p. 432; I, p. 344: “dessas coisas famosas que minha imaginação tanto desejava”.

¹⁴⁸ Idem, ibidem, I, p. 434; I, p. 345: “... era algo bem diverso de um prazer: eram verdades pertencentes a um mundo mais real que aquele em que eu vivia...”

¹⁴⁹ Idem, ibidem, I, p. 435; I, p. 345: “... a divina Beleza que devia me revelar o desempenho da Berma ...”

Ocorre nova reviravolta na intermitência do desejo, que reaparece quando vê o cartaz anunciando a peça, dando forma concreta à imaginação. Finalmente, ocorre a tão esperada apresentação e a decepção do herói é vivida através de uma intensificação crescente da expectativa que vai se esvanecendo na sucessão de equívocos, descritos como impressões confusas de várias ordens. Apesar de uma atenção redobrada, o herói não consegue fixar o seu espírito e tem a sensação de que tudo se passa rápido demais para poder captar a nobreza de expressão imaginada.

Após a desilusão, numa conversa com o diplomata ¹⁵⁰, o herói espera um esclarecimento a respeito da genialidade da atriz que ele não tinha conseguido perceber, mas, todas as palavras de elogio parecem vazias de significado se comparadas ao imaginário que precedera a representação. Na mesma conversa, a confusão é transferida para a questão da vocação, os termos utilizados pelo diplomata para se referir à literatura estavam muito longe da fantasia que teria levado o herói a desejar ser escritor. A fantasia é irrealizável por dois motivos, que se apresentam com clareza neste momento: não tinha talento mas, além disso, sua visão de literatura não correspondia à descrição de Norpois, suposta autoridade no assunto.

O enredo prossegue com a conversação das personagens, na qual continuam confluindo vários assuntos, ocasião para que o narrador teça comentários a respeito do desejo, todos ligados à infância em Combray: Swann, Bergotte,

¹⁵⁰ Cf. idem, *ibidem*, I, p. 444; I, p. 352.

Berma, a leitura e a vocação para as letras. Os comentários sucedem-se de modo a constatar uma longa série de insatisfações: no amor, a realização vem quando deixamos de desejar; na ambição mundana, a pressa entrava a realização, de modo que quanto mais desejamos, mais distantes da realização do desejo ficamos¹⁵¹; tudo aquilo que constituiu objeto de devaneio em Combray, a leitura do escritor admirado Bergotte e a intensidade do desejo de escrever, parece ilusão¹⁵²; na arte, a apreciação generalizada da opinião comum provoca a sensação falsa de uma satisfação que não sentimos ou, pior ainda, a associação de idéias que transfere a genialidade dos outros para obras produzidas sob o impacto da admiração pode modificar ilusoriamente o auto-julgamento¹⁵³.

É possível perceber que todos os cruzamentos e deslocamentos do desejo conduzem para o universo infantil de Combray, formando o núcleo de confluência de todas as fantasias perseguidas e irrealizáveis. No entanto, o final desse episódio instaura duas suspeitas que poderão fazer avançar a compreensão da verdade, mais uma vez, colocada no contexto da vocação:

... en parlant de mes goûts qui ne changeraient plus, de ce qui était destiné à rendre mon existence heureuse, il insinuait en moi deux terribles soupçons. Le premier c'était que (...) mon existence était déjà commencée, bien plus, que ce qui en allait suivre ne serait pas très différent de ce qui avait précédé. Le second soupçon, qui n'était à vrai dire qu'une autre forme du premier, c'est que je n'étais pas situé en dehors du Temps, mais soumis à ses lois, tout comme ces personnages de roman qui à cause de cela me jetaient dans une telle tristesse quand je lisais leur vie, à Combray, au fond de ma guérite d'osier. Théoriquement on sait que la terre tourne, mais en fait on ne s'en aperçoit pas, le sol sur lequel on marche semble ne pas bouger et on vit tranquille. Il en est ainsi du Temps dans la vie. Et pour rendre sa fuite sensible, les romanciers

¹⁵¹ Cf. idem, ibidem, I, p. 462-463; I, p. 366.

¹⁵² Cf. idem, ibidem, I, p. 466; I, p. 369.

¹⁵³ Cf. idem, ibidem, I, p. 472; p. 373-374.

sont obligés en accélérant follement les battements de l'aiguille, de faire franchir au lecteur dix, vingt, trente ans, en deux minutes.¹⁵⁴

Não é por acaso que a descoberta do tempo culmina na referência à forma do tempo no romance, no contexto da reflexão sobre a vocação literária. Já vimos que a *Recherche* pode ser considerada como a narrativa de ficção sobre o tempo, revelando a “essência temporal da realidade”¹⁵⁵. Leopoldo e Silva acrescenta que uma dimensão da *Recherche* consiste justamente no “aprendizado do que seja a realidade”, mas sob o signo do Tempo, o que implica necessariamente a “inscrição de todos os entes na finitude”¹⁵⁶.

As personagens do romance não sabem que estão submetidas às leis do tempo, vivem tranqüilamente, mas o narrador suspeita que esta submissão inexorável possa ser compreendida através da literatura. Assim, podemos afirmar com Deleuze que a aprendizagem do real pressupõe a decifração dos signos: “... os signos constituem diferentes mundos: signos mundanos vazios, signos mentirosos do amor, signos sensíveis materiais e, finalmente, signos essenciais da arte (que transformam todos os outros).”¹⁵⁷

¹⁵⁴ Idem, ibidem, I, p. p. 473-474; I, 374-375: “... falando de meus gostos que não mudariam mais, daquilo que estava destinado a tornar feliz minha existência, insinuava em mim duas terríveis suspeitas. A primeira era que (...) minha existência já começara, e, mais ainda, que o que se seguiria não seria diferente do que havia ocorrido antes. A segunda suspeita, que, para falar a verdade, não passava de uma forma diversa da primeira, era que eu não estava situado fora do Tempo, porém achava-me submetido às suas leis, exatamente como aquelas personagens de romance que, devido a isso, me faziam mergulhar em grande tristeza quando lia as suas vidas, em Combray, na minha cadeira de vime. Teoricamente, sabe-se que a Terra gira, mas de fato não nos apercebemos disso, o chão sobre o qual caminhamos parece não se mexer e vivemos tranqüilos. O mesmo ocorre com o Tempo na vida. E, para tornarem sensível a sua fuga, os romancistas são obrigados, acelerando doidamente a marcha dos ponteiros, a fazer que o leitor ultrapasse dez, vinte, trinta anos, em dois minutos.”

¹⁵⁵ Leopoldo e Silva, op. cit., p. 149.

¹⁵⁶ Idem, ibidem, p. 149.

¹⁵⁷ Deleuze, G. op. cit., p. 14.

Porém, como nos lembram os comentadores citados, é preciso considerar que a *Recherche* é a procura da verdade. Deleuze sustenta que não é um amor natural pela verdade nem o resultado de uma boa vontade do pensar metodológico, como poderia se apresentar na filosofia, mas o encontro por acaso de algo que nos força a procurar o verdadeiro, “o resultado de uma violência sobre o pensamento” ¹⁵⁸. Este algo apresenta-se sob a forma de signos a serem decifrados no seu próprio desenvolvimento, portanto, temporalmente. Mas, à multiplicidade dos signos corresponde uma multiplicidade do tempo e de suas diversas possibilidades de combinação. De início, a distinção mais geral da *Recherche* entre o tempo perdido e o tempo reencontrado e suas significações:

É importante distinguir quatro estruturas do tempo, cada qual contendo sua verdade. O tempo perdido não é apenas o tempo que passa, alterando os seres e anulando o que passou; é também o tempo que se perde (por que, ao invés de trabalharmos e sermos artistas, perdemos tempo na vida mundana, nos amores?). E o tempo redescoberto é, antes de tudo, um tempo que redescobrimos no âmago do tempo perdido e que nos revela a imagem de eternidade; mas é também um tempo original absoluto, verdadeira eternidade que se afirma na arte. ¹⁵⁹

O resultado da aprendizagem consiste na constatação de que há verdades a serem descobertas no tempo que se perde. Assim, a suspeita de se estar inscrito na ordem do tempo tem implicações para a questão do desejo na medida em que ocorre a desilusão mesmo na satisfação, porque nas interações entre o desejo e a realidade, ambos se modificam: “Nos désirs vont s’interférant, et dans la confusion

¹⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 16.

¹⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 17.

de l'existence, il est rare qu'un bonheur vienne justement se poser sur le désir qui l'avait réclamé.”¹⁶⁰

No entanto, é preciso considerar o outro lado da tensão apresentada pelo trecho que citamos, ou seja, a primeira suspeita nos remete à questão da permanência na afirmação de que a vida já começou e que nada indica que ela será muito diferente do que já é. Com efeito, os devaneios do herói em Combray o transportavam para o futuro, sobretudo para o sentido da vocação, sentido que, não podemos esquecer, só será reencontrado no final como resultado da aprendizagem, mas também como nascimento continuado da própria obra que se afirma na eternidade da arte.

Após as primeiras vivências da desilusão no mundo fora de Combray, as transformações e deslocamentos do desejo conduzem à descoberta do tempo, mas também à suspeita de que o novo apareça como uma outra forma do antigo, em outras palavras, podemos nos iludir pensando que as possibilidades de modificação sejam absolutas. Nesse sentido, é significativo que a permanência seja pensada na discussão da futura carreira, tema recorrente, que dá sentido ao enredo. Algumas páginas após o trecho sobre as suspeitas, o problema é exposto em função da relação amorosa: a renovação desejada se apresenta como ilusão e constata-se a permanência do mesmo no amor e nos anos, apesar da denominação diferente:

¹⁶⁰ Proust, M. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. I, p. 480; I, 379: “Nossos desejos vão se entre-cruzando e, na confusão da existência, é raro que uma felicidade venha se colocar exatamente sobre o desejo que a reclamava.” Tradução modificada.

Je compris que si mon coeur souhaitait ce renouvellement autour de lui d'un univers qui ne l'avait pas satisfait, c'est que lui, mon coeur, n'avait pas changé, et je me dis qu'il n'y avait pas de raison pour que celui de Gilberte eût changé davantage ; je sentis que cette nouvelle amitié c'était la même, comme ne sont pas séparées des autres par un fossé les années nouvelles que notre désir, sans pouvoir les atteindre et les modifier, recouvre à leur insu d' un nom différent.¹⁶¹

Pode-se afirmar que as intermitências descritas a partir da questão do tempo apontam para o paradoxo essencial, próprio da ambigüidade do desejo que não cessa de permanecer o mesmo na mudança, porque, no limite, todas as primeiras vivências da infância em Combray ressurgem nos seus próprios deslocamentos. Para explicitar melhor esta questão, é preciso retomar a experiência da fruição estética apresentada como reflexão em *O caminho de Guermantes*¹⁶².

É num contexto totalmente diferente do apresentado no volume anterior que o herói comparece ao teatro novamente para assistir a Berma. Em primeiro lugar, o herói já não tem nenhuma expectativa em relação à performance da atriz, que agora lhe é indiferente (além da lembrança da decepção, suas preferências tinham sido transferidas para outra manifestação artística, a pintura); em segundo lugar, o amor também se modificou, neste momento, o objeto do desejo inatingível é a Sra. de Guermantes. As vivências se cruzam da mesma maneira, mas as decepções com Gilberte e Berma são resgatadas noutra nível de compreensão.

¹⁶¹ Idem, ibidem, I, p. 478-479; I, p. 378: “Compreendi que meu coração desejava tal renovação, a seu redor, de um universo que não o satisfizera, porque ele, coração, não havia mudado, e disse para mim mesmo que não havia motivo algum para que o de Gilberte tampouco tivesse mudado; senti que aquela nova amizade era a mesma, como não são separados dos outros por um fosso, os anos novos que o nosso desejo, sem poder atingi-los e modificá-los, reveste, sem que o saibam, de um nome diferente.”

¹⁶² Cf. Proust, M. *Du côté de Guermantes*. II, p. 336-353; II, p. 35-49.

No começo do longo trecho, o herói esclarece que a indiferença em relação à atriz não significa que tenha desistido de contemplar “les parcelles précieuses de réalité qu’entrevoit mon imagination” ¹⁶³, seu interesse artístico modificara-se, mas permanecia o sonho de uma outra realidade possível. O sonho reaparece também na forma da imagem da Sra. de Guermantes no camarote do teatro. Mais uma vez, como já se apresentou no primeiro volume, há um desacordo entre a imaginação e a realidade: a senhora é uma deusa que, simultaneamente, vive uma vida “verdadeira”, oferecendo bombons aos seus convidados ¹⁶⁴. Prevalece a imaginação, mas não sem a passagem pelo “real”.

Enquanto espera a apresentação da Berma, o herói pensa no desaparecimento do seu próprio desejo, na diferença entre sua expectativa de hoje e as fantasias a respeito da perfeição na arte dramática que tivera outrora, desanima pensando que seus objetos de desejo atuais igualmente poderiam esvanecer-se em pouco tempo, tornando-se indiferente ao que hoje considerava tão valioso. Entretanto, analisando seu espírito, reconhece em seu esforço para realizar seus desejos tão instáveis uma idéia que o permeia: a perfeição.

Et même dans mes désirs les plus charnels toujours orientés d’un certain côté, concentrés autour d’un même rêve, j’aurais pu reconnaître comme premier moteur une idée, une idée à laquelle j’aurais sacrifié ma vie, et au point le plus central de laquelle, comme dans mes rêveries pendant les après-midi de lecture à Combray, était l’idée de perfection. ¹⁶⁵

¹⁶³ Idem, ibidem, II, p. 336; II, 35: “as parcelas preciosas de realidade que a minha imaginação entrevia”.

¹⁶⁴ Cf. idem, ibidem, II, p. 342; II, p. 40.

¹⁶⁵ Idem, ibidem, II, p. 345; II, p. 43: “E, mesmo em meus desejos mais carnis, orientados sempre em certa direção, concentrados em torno de um mesmo sonho, eu teria podido reconhecer uma idéia como primeiro impulso, uma idéia à qual teria sacrificado a minha vida, e em cujo ponto mais central, como em meus devaneios durante as tardes de leitura no jardim de Combray, estava a idéia da perfeição.”

A idéia de perfeição não é abstrata, nesta nova apresentação da Berma, o herói compreende o erro que não lhe permitiu apreciar a genialidade da atriz na primeira apresentação. A referência às tardes de leitura em Combray não é fortuita, a fruição literária apresenta-se como modelo de satisfação intensa em uma outra realidade, os romances de Bergotte. Satisfação que o herói sente justamente no momento em que não possui idéias preconcebidas sobre a genialidade da atriz ou sobre a beleza ideal. Libertado do excesso de admiração, que provoca excesso de atenção na tentativa de fixar, sua percepção pode fruir esta nova apresentação, reconhecendo o talento na fluidez fugidia do momento (o que o espectador demasiadamente apaixonado acaba por destruir).

A impressão deve ser descoberta, não preconcebida, a idéia de perfeição surge de maneira vital na elaboração da sensação:

Je pensais tout à l'heure que, si je n'avais pas eu de plaisir la première fois que j'avais entendu la Berma, c'est que, comme jadis quand je retrouvais Gilberte aux Champs-Élysées, je venais à elle avec un trop grand désir. Entre les deux déceptions il n'y avait peut-être pas seulement cette ressemblance, une autre aussi, plus profonde. L'impression que nous cause une personne, une oeuvre (ou une interprétation) fortement caractérisées, est particulière. Nous avons apporté avec nous les idées de 'beauté', 'largeur de style', 'pathétique', que nous pourrions à la rigueur avoir l'illusion de reconnaître dans la banalité d'un talent, d'un visage corrects, mais notre esprit attentif a devant lui l'insistance d'une forme dont il ne possède pas d'équivalent intellectuel, dont il lui faut dégager l'inconnu.¹⁶⁶

Na coleção de nossas idéias anteriores, não há nenhuma que possa traduzir a experiência individual, isso porque sentimos em um mundo, mas pensamos em

¹⁶⁶ Idem, ibidem, II, p. 349, II, p. 45: “Havia pouco, pensava que, se não sentira prazer da primeira vez que ouvira a Berma, era que ia a ela com um desejo muito intenso, como antigamente quando encontrava Gilberte nos Champs-Élysées. Entre as duas decepções não havia talvez somente esta aparência, mas uma outra também, mais profunda. A impressão que nos causa uma pessoa, uma obra (ou uma interpretação) fortemente caracterizadas é particular. Chegamos com todas as nossas idéias de ‘beleza’, ‘amplitude de estilo’, ‘patético’ que, a rigor, poderíamos ter a ilusão de reconhecer na banalidade de um talento e de um rosto corretos, porém

outro ¹⁶⁷. É possível estabelecer algum tipo de concordância entre os mundos, no entanto, é impossível preencher o intervalo que os separa sem o esforço de desvendar essa forma particular e desconhecida de cada impressão.

Desse modo, pode-se vislumbrar o desejo de penetrar na verdade do segredo das impressões, apresentando a vocação para a literatura como o modo de elaborar o mundo da impressão e de preencher o intervalo que o separa do mundo do pensamento e da nomeação. A literatura constitui uma maneira privilegiada de fixar a impressão sem destruí-la, porque requer a penetração vital, que é, simultaneamente, elaboração intelectual. Por isso, a verdade que se procura através da pintura dos erros encontra sua expressão na fixação das impressões do tempo perdido na eternidade da arte. Entretanto, esta expressão resiste, algo violenta o pensamento e exige uma labor mais profunda e demorada, esta obra interminável que redescobrirá a vocação somente no último volume.

A mesma distinção entre o mundo dos sentimentos e o mundo dos pensamentos, na forma de um romance, é retomada em relação à experiência do amor em volumes posteriores. Em *A Prisioneira*, as intermitências do desejo por Albertine conduzem a uma reflexão sobre o desacordo entre o real e o imaginário. O herói pensa que em muitas ocasiões desejou transferir as cenas de um romance para a vida “real”. Imitando uma determinada cena de ficção, convidava uma mulher para sair, mas não sentia a satisfação da personagem do romance:

o nosso espírito atento tem diante de si a insistência de uma forma da qual não possui o equivalente intelectual e cujo desconhecido precisa descobrir.”

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*, II, p. 349; II, p. 46.

C'est que chaque fois que nous voulons imiter quelque chose qui fut vraiment réel, nous oublions que ce quelque chose fut produit non par la volonté d'imiter, mais par une force inconsciente, et réelle, elle aussi. Mais cette impression particulière que n'avait pu me donner tout mon désir d'éprouver un plaisir délicat à me promener avec Raquel, voici maintenant que je l'éprouvais sans l'avoir cherchée le moins du monde, mais pour des raisons tout autres, sincères, profondes (...) Je ne l'éprouvais que maintenant parce que la connaissance est non des choses extérieures qu'on veut observer, mais des sensations involontaires; parce qu'autrefois une femme avait eu beau être dans la même voiture que moi, elle n'était pas en réalité à côté de moi, tant que ne l'y recréait pas à tout instant un besoin d'elle comme j'en avais un d'Albertine...¹⁶⁸

Se o conhecimento de uma impressão é descoberto ao acaso, por razões mais profundas que a procura de um imaginário artificialmente recriado, em contrapartida, podemos descobrir o fascínio de uma fruição estética quando reconhecemos o sentimento de uma personagem de ficção na vivência atual. É isto o que ocorre, no volume posterior, *A fugitiva*, quando o herói recebe a notícia da morte da Berma. Devido às circunstâncias atuais do amor do herói (cujo objeto também se modificou), a lembrança da cena de declaração de *Fedra* lhe aparece de uma forma diferente das duas outras vezes que a assistiu, estabelece um paralelo entre o momento atual de seu amor por Albertine e o da personagem, o que propicia nova reflexão sobre as intermitências de seus estados de alma nas oscilações do desejo.

Il me semblait que ce que je m'étais si souvent récité à moi même et que j'avais écouté au théâtre, c'était l'énoncé des lois que je devais expérimenter dans ma vie. Il

¹⁶⁸ Ídem, *La prisonnière*, III, 671-672; III, p. 125-126: “É que, de cada vez que desejamos imitar alguma coisa, esquecemos que essa coisa foi produzida não pela vontade de imitar, mas por uma força inconsciente, também real. Mas essa impressão particular que não pudera me dar todo o meu desejo de sentir um prazer delicado ao passear com Raquel, eis que agora o sentia sem o ter procurado de forma alguma, mas por motivos completamente diversos, sinceros, profundos (...) Só o sentia agora porque o conhecimento é, não das coisas exteriores que desejamos observar, mas das sensações involuntárias; porque outrora uma mulher, por mais tempo que estivesse no mesmo carro que eu, não estava na realidade junto a mim, enquanto não recriasse ali, a todo instante, uma necessidade dela como eu tinha de Albertine ...”

y a dans notre âme des choses auxquelles nous ne savons pas combien nous tenons.¹⁶⁹

E assim como a vivência da decepção se transforma em experiência da impressão redescoberta de maneira vital no caso das duas performances anteriores da atriz Berma, apresenta-se neste momento nova transformação na forma de pensar a peça. A cena em que *Fedra* declara seu amor adquire outra dimensão, produz no herói uma compreensão de sua própria declaração, a ambigüidade do desejo que oscila entre o desespero de que Albertine continue fugitiva e a antecipação da desilusão que o seu retorno lhe causaria. Quando o desejo é irrealizável, lutamos pela satisfação; quando acontece a iminência da satisfação, passa a não ter mais valor.

A conclusão sobre os caminhos desconhecidos do próprio desejo é elaborada em função da lembrança da fruição da peça, a história dessa fruição permite que o herói aprimore a compreensão de seus próprios estados de alma. A experiência estética conduz o herói a tentar aprofundar-se na perscrutação de seus sentimentos, o que se intensificará e complexificará em função da passagem pela dor que a morte da amada Albertine provocará. A auto-análise revela-se frutífera através da identificação com a dor que a personagem *Fedra* também sentiu, ao que se acrescenta o aspecto trágico da morte da atriz Berma, o esplendor antigo

¹⁶⁹ Idem, *Albertine disparue*, IV, p. 41; III, p. 346: “Tinha a impressão de que aquilo que recitara tantas vezes para mim mesmo, escutara no teatro, era o enunciado de leis que deveria experimentar na vida. Em nossa alma há coisas às quais não sabemos o quanto nos ligamos.”

se transforma na decadência da figura atual que morre abandonada e esquecida, confirmando a inevitável inscrição de todos os seres na finitude da existência.

O herói começa a pensar com desespero no esquecimento inevitável que se seguirá e se questiona a respeito do amor como uma vivência que, quando aprofundada, não está centrada no objeto, mas em si mesmo, o que permite a intuição da possibilidade de um mergulho introspectivo:

De même que dans tout le cours de notre vie notre égoïsme voit tout le temps devant lui les buts précieux pour notre moi, mais ne regarde jamais ce *Je* lui même qui ne cesse de les considerer, de même le désir qui dirige nos actes descend vers eux, mais ne remonte pas à soi, soit que, trop utilitaire, il se précipite dans l'action et dédaigne la connaissance, soit recherche de l'avenir pour corriger les déceptions du présent, soit que la paresse de l'esprit le pousse à glisser sur la pente aisée de l'imagination plutôt qu'à remonter la pente abrupte de l'instrospection.¹⁷⁰

Compreende-se que o desejo de fazer viver a evolução de um pensamento, tal como Proust afirma na carta já citada, seja a descrição da descoberta dos erros que levam à constatação do desconhecimento de si e de seu desejo, nesse longo livro que estamos lendo. Compreende-se, também, que essa obra seja a pintura dos erros em direção à vocação, da qual o livro é a história, ou seja, em direção ao desejo de ser escritor, que, por sua vez, está relacionado às primeiras vivências de satisfação em Combray, tanto nas impressões como na tentativa de traduzi-las na diversidade das manifestações estéticas. No entanto, o percurso em direção à tradução do aprofundamento de si é longo, é preciso superar a apatia e

¹⁷⁰ Idem, *ibidem*, IV, p. 48; III, p. 351-352: “Da mesma forma que, no decurso de toda a nossa vida, o nosso egoísmo vê o tempo inteiro à sua frente os objetivos preciosos para o nosso eu, mas jamais encara esse mesmo eu que não deixa de considerá-los, assim também o desejo, que dirige nossos atos, desce até eles mas não remonta a si mesmo, ou porque, excessivamente utilitário, se precipita na ação e desdenha o conhecimento, ou porque procuramos o futuro para corrigir as decepções do presente, ou finalmente porque a preguiça do espírito impele a deslizar pela vertente fácil da imaginação em vez de fazê-lo subir a rampa abrupta da instrospecção.”

a preguiça, bem como a resistência, que impedem a compreensão dos mecanismos inerentes ao processo de elaboração.

3. Verdade e estilo

O mesmo movimento de desilusão e descoberta de sentido repete-se nas tentativas de escrever desde o primeiro volume, no qual já aparecem as primeiras experiências da escrita, em várias passagens, o herói constata o “... désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle.”¹⁷¹ A tentativa de dizer as impressões é sempre muito difícil:

Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé: 'Zut, zut, zut, zut.' Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement.¹⁷²

O entusiasmo, o encantamento com a impressão se transforma em frustração, o prazer que o menino experimentava no contato com a natureza carregava também a necessidade de ultrapassá-lo para atingir algo mais do que palavras opacas, alguma coisa oculta no que via: “ ... quelque chose qu'ils invitaient à venir

¹⁷¹ Proust, M. *Du côté de chez Swann*, I, p. 153, I, p. 133: “... discordância entre as nossas impressões e a sua expressão habitual.”

¹⁷² Idem, *ibidem*, I p.153, I, p. 133: “E vendo sobre a água e na superfície da parede um sorriso pálido responder ao sorriso do sol, gritei em meu entusiasmo, brandindo o guarda-chuva fechado: ‘Oba! Oba! Oba!’ Mas, ao mesmo tempo, senti que era meu dever não me contentar com essas palavras opacas e tentar ver mais claro em meu êxtase.”

prendre et que malgré mēs efforts je n’arrivais pas à découvrir.”¹⁷³ Apresenta-se, dessa perspectiva, a dor sentida pela impossibilidade de ir além dessa sensação e penetrar no sentido do prazer que proporcionava uma “impressão de fecundidade”¹⁷⁴, mas sempre aliado a um sentimento de impotência que o invadia quando procurava o assunto de sua obra sempre adiada.

Todavia, pouco depois dessa infrutífera tentativa de descoberta, o narrador, por uma espécie de antecipação de sentido, apresenta o herói num lampejo de inspiração que o obriga a escrever em resposta a esse entusiasmo, experiência da qual ele não tem consciência mas que o torna extremamente feliz:

Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d’analogue à une jolie phrase, puisque c’était sous la forme de mots que me faisaient plaisir, que cela m’était apparu, demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant ...¹⁷⁵

Reencontramos o mesmo movimento no último volume, nos sentimentos contraditórios que a leitura dos Goncourt proporciona. Por um lado, constata com tristeza que, ao contrário do que havia julgado durante grande parte de sua vida, a literatura não revela nenhuma “verdade profunda”¹⁷⁶. Esta constatação o consola do confinamento numa casa de saúde, já que a beleza do que relatam os livros

¹⁷³ Idem, *ibidem*, I, p.176, I, p.150: “... algo que me convidavam a vir pegar e que, apesar dos meus esforços, eu não conseguia descobrir.”

¹⁷⁴ Idem, *Ibidem*.

¹⁷⁵ Idem, *Ibidem*, I, p. 179, I, p.152: “Sem dizer a mim mesmo que aquilo que se ocultava detrás das torres de Martinville devia ser algo semelhante a uma bela frase, pois que era principalmente sob a forma de palavras que me davam prazer, pedi lápis e papel ao doutor e, apesar dos ressaltos do carro, escrevi, para aliviar a consciência e obedecer ao meu entusiasmo, o fragmento seguinte...”

¹⁷⁶ Idem, *Le temps retrouvé*, IV, 287, III, p. 542.

não se distingue do que ele tinha visto, portanto, há a mesma decepção com a realidade e a impossibilidade de descobrir o que se esconde atrás dela.

Por outro lado, um sentimento contraditório o assalta, uma inquietação o perturba: essas criaturas descritas pelo diário dos Goncourt eram vulgares, insossas, enfim, desprovidas de qualquer encanto, portanto, incapazes de suscitar qualquer admiração, mas agora que o diário as mencionava, desejava revê-las. Esse desejo poderia ser interpretado ironicamente como o prestígio de “... une magie illusoire de la littérature, (...) ce côté mesonger, ce faux-jour...”¹⁷⁷. No entanto, as pessoas mais representativas de uma época ou de um grupo, que se nos apresentam tão interessantes na visão do artista, não são as mesmas que parecem instigantes na vida cotidiana. Nesse sentido, a comparação com a pintura é inevitável, já que os retratos mais significativos não constituem aqueles encomendados para a posteridade, que podem até ter um interesse histórico documental, mas aqueles em que o artista manifesta suas impressões, construindo assim uma outra espécie de verdade. Poderíamos nos perguntar, mais uma vez: em que consiste essa “verité d’art”¹⁷⁸?

É relevante considerar que neste mesmo contexto serão retomadas no último volume as dúvidas sobre o talento para a literatura colocadas no primeiro, mas agora em um outro patamar de compreensão. O herói reflete a respeito de sua incapacidade de percepção; comparando-se com os Goncourt, ele não sabia ouvir

¹⁷⁷ Idem, ibidem, IV, 301, III, p.553: “... uma magia ilusória da literatura, (...) esse lado mentiroso, essa falsa luz...”

¹⁷⁸ Idem, ibidem, IV, p.297, III, p. 550: “... verdade artística.”

nem olhar. No entanto, de maneira intermitente, aparecia nele uma personagem que se interessava pelo que ouvia e olhava quando observava com prazer essências comuns a vários seres ou situações, o que poderia ser denominado “conjunto de leis psicológicas”¹⁷⁹, nas quais o importante não é a vulgaridade ou o encanto, mas como essas características apresentam um caráter revelador comum aos diferentes seres.

Si j'avais compris jadis que ce n'est pas le plus spirituel, le plus instruit, le mieux relationné des hommes, mais celui qui sait devenir miroir et peut refléter ainsi sa vie, fût-elle médiocre, qui devient un Bergotte (...), on pouvait à plus forte raison en dire autant des modèles de l'artiste.¹⁸⁰

Retomaremos mais adiante a questão de se tornar espelho, a necessidade de refletir a vida no estilo que não é somente uma questão de técnica, mas de visão, portanto, a expressão de impressões que precisam ser traduzidas.

O que parece mais interessante nesse momento é a retomada do nome de Bergotte, carregado de significação como modelo de literatura na infância, o que nos conduz novamente ao primeiro volume, no qual se desenvolvem leituras que constituem todo um mundo de descobertas, um mundo paralelo na estadia de férias em Combray, mas tão intenso quanto os passeios que produzem as impressões. Instiga-nos, nessas idas e vindas do último ao primeiro volume, como a narrativa elabora os tempos cruzados.

¹⁷⁹ Idem, ibidem, IV, p. 297, III, p.550.

¹⁸⁰ Idem, ibidem, IV, p.300, III, p. 552: “Se tivesse compreendido, no passado, que não é o mais espirituoso, o mais instruído, o mais bem relacionado, mas aquele que sabe tornar-se espelho, para poder assim refletir a sua vida, embora acanhada, que chega a ser um Bergotte (...), teria observado que o mesmo sucede, e com mais razão, com os modelos do artista.”

No primeiro volume, temos vários momentos que poderiam estar no final porque denotam a narrativa de alguém que está contando de um tempo muito posterior e que revive a dor e a realidade como se o tempo não tivesse transcorrido. Há duas passagens extremamente comoventes nesse sentido, nas quais o leitor tem a impressão de que o tempo em que aquilo foi vivido é muito longínquo e, concomitantemente, é presente. Ambas as passagens encontram-se no contexto da leitura e da escrita em Combray; o primeiro aparece logo após o texto sobre os campanários, o segundo, no famoso trecho em que o herói se desespera pela impossibilidade do beijo de boa noite de sua mãe e que culmina com a capitulação desta, que passará a noite lendo um romance para sossegar os nervos do menino. Essa cena, sobejamente comentada por todas as interpretações da obra de Proust, é considerada por muitos comentadores o modelo do desejo que constituirá a procura insaciável do amor materno em todos os amores, bem como parcialmente responsável pelo desvio sublimatório em direção à literatura.

Mais c'est surtout comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes. C'est parce que je croyais aux choses, aux êtres, tandis que je les parcourais, que les choses, les êtres qu'ils m'ont fait connaître, sont les seuls que je prenne encore au sérieux et qui me donnent encore de la joie. Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs.¹⁸¹

¹⁸¹ Idem, *Le côté de chez Swann*. I, p. 182, I, p. 154: “Mas é sobretudo como se pensasse em jazidas profundas do meu terreno mental, como nos solos resistentes em que ainda me apóio, que devo pensar no lado de Méséglise e no lado de Guermantes. E precisamente porque confiava nas coisas, nos seres que me fizeram conhecer, são os únicos que ainda levo a sério e ainda me dão alegria. Ou porque a fé que cria se haja esgotado em mim, ou porque a realidade só se forma na memória, as flores que hoje me mostram pela primeira vez não me parecem flores verdadeiras.”

La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtés mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir.¹⁸²

Nos dois trechos, parece haver uma conciliação entre o passado e o presente num outro tempo da narração que atravessa as distâncias de modo a propiciar uma realidade que se apresenta como intemporal, visto que constitui a única realidade que fundamenta o solo onde o eu se apóia, permeando a totalidade da vida. Lendo atentamente os contextos, percebe-se o quanto a cena da necessidade do beijo da mãe em Combray permanece como modelo, configurando uma sensibilidade que, paradoxalmente, não é possível resgatar, mas, concomitantemente, constitui a única verdade possível.

No caso do primeiro trecho, os caminhos estão associados a uma atividade intelectual forçada pelas peripécias que tornavam possível a satisfação do beijo ou a angústia de sua impossibilidade, considerando que o herói afirma ter aprendido a distinguir seus estados de alma na sucessão dos dias e seus caminhos, cada um apresentando circunstancialidades próprias, que conduziam seu universo anímico em função do desejo do beijo, nem sempre satisfeito. No caso do

¹⁸² Idem, *ibidem*, I, p.36-37, I, p. 45: “A possibilidade de semelhantes horas nunca mais renascerá para mim. Porém, desde algum tempo recomeço a perceber muito bem, se apuro os ouvidos, os soluços que então consegui conter na presença de meu pai, e que só rebentaram quando fiquei a sós com mamãe. Na verdade, eles nunca cessaram; e é somente porque a vida se vai agora emudecendo cada vez mais a meu redor que os

segundo trecho, é a própria cena que aparece com toda a carga de angústia jamais superada, mas que muitos anos depois se percebe e se escuta melhor, apresentando toda a sua dimensão trágica.

As possibilidades abertas pelo próprio texto parecem insuficientes, a saber: a) porque a fé na realidade de então foi desmentida pela vivência das decepções ao longo dos anos, propiciando a irrealidade de tudo o que se pensou ter vivido e, portanto, tornando verdadeiros somente os momentos da infância em que a crença foi possível; b) ou porque a realidade somente pode ser encontrada pela memória. Ambas as possibilidades são necessárias mas insuficientes porque não bastam para configurar o sentido retrospectivo que atingem, tanto a vivência da decepção quanto a experiência da memória somente adquirem significação pela longa elaboração da escrita que constitui a obra.

O contexto esclarece a esse respeito, uma vez que no primeiro trecho acontece uma reflexão sobre o esforço intelectual que as intensas experiências em Combray o obrigavam a desenvolver, e no segundo apresenta-se diretamente uma experiência sobre o prazer da leitura, que é o outro lado significativo da infância. Em ambos encontramos uma verdade que somente a literatura poderia fornecer: a necessidade e o prazer de ler e escrever, na nossa interpretação, os verdadeiros caminhos de Combray, portanto, os caminhos que configuram uma outra realidade que somente pode ser reencontrada pela narração, ou, em termos mais amplos, a realidade que abre os mundos dos artistas na elaboração de suas

ouço de novo, como os sinos do convento que parecem tão silenciosos durante o dia por causa dos barulhos da cidade que os julgamos parados, mas que voltam a soar no silêncio da noite.”

experiências e onde o leitor encontra a possibilidade de reencontrar as suas próprias.

Gagnebin, comentando a famosa passagem da *madeleine*, nos adverte a respeito de uma interpretação simplista que reduziria a obra de Proust a momentos privilegiados da memória involuntária:

... não é a sensação em si (o gosto da *madeleine* e a alegria por ele provocada) que determina o processo da escrita verdadeira, mas sim a elaboração da sensação, a busca espiritual do seu nome originário, portanto, a transformação, pelo trabalho da criação artística, da sensação em linguagem, da sensação em sentido.¹⁸³

Configura-se assim a verdade artística que procurávamos, descobre-se no tempo mas, concomitantemente, já estava lá desde seu início, portanto, é intemporal. Como demonstra Gagnebin, se a grande descoberta da *Recherche* fosse somente a dos momentos da memória involuntária, os momentos privilegiados em que os tempos se tornam um só, em estado puro, não haveria necessidade de escrever esse longo romance, a questão já estaria resolvida na passagem em que é descrita a infinita alegria de reencontrar Combray no sabor da *madeleine* com chá de tília. No entanto, se retomarmos o começo, percebemos que a questão é muito mais complexa, há uma luta espiritual que se desenvolve como tentativa de pensar a própria experiência, luta que não reflete a problematidade da materialidade que a propicia, mas que conduz a uma volta para o espírito que vai empreender a tarefa de construir o seu sentido.

¹⁸³ Gagnebin, J. M. *O rumor das distâncias atravessadas*. In Remate de Males. Campinas: IEL, Unicamp, p. 120.

Como começa o romance? Alguém, não sabemos quem, começa a falar a partir de não sabemos onde nem quando, como se escolhesse, não por acaso, uma experiência entre o sonho e a vigília que inicia o questionamento a respeito da realidade do tempo e do espaço. O eu que narra também é apresentado como desconhecido para si mesmo, na medida em que se pergunta a respeito do lugar, das horas, etc., é um eu múltiplo e confuso. Essa indecisão a respeito da realidade do tempo e do espaço é constantemente retomada ao longo da obra, apresentada como uma forma de elaboração das impressões e sentimentos que constituem o substrato desse eu tentando encontrar o sentido originário das experiências.

Neste contexto, é preciso retomar a questão da vocação na dificuldade de sua delimitação. Em primeiro lugar, o tipo de visão que vai constituir o estilo, em segundo lugar, a compreensão de que a falta de talento foi um equívoco.

No momento da leitura do diário dos Goncourt, o herói descobre que seu tipo de percepção do mundo difere dos memorialistas em questão. As características do tipo diferente de percepção podem ser resumidas da seguinte maneira: a) só se interessava quando a diversidade de pessoas ou situações podia apresentar uma “essência geral” comum ¹⁸⁴; b) a observação, por se situar além da aparência, procurava por um substrato mais profundo, portanto, não é um ouvir o que dizem as personagens, mas como o dizem, não é uma simples observação, mas “radiografar” tentando vislumbrar algo além dela. Se tomamos como exemplo

¹⁸⁴ Proust, M. *La prisonnière*, III, p. 549, IV 296.

a mesma cena do jantar dos Verdurin, a observação que fascina está na identidade do salão em espaços e tempos diferentes ou no “conjunto de leis psicológicas”¹⁸⁵ que a radiografia dos convivas poderia propiciar. Como foi dito, neste momento, a leitura que lhe proporcionava prazer e provocava o desejo de rever as pessoas, o conduz a uma reflexão sobre a mentira da literatura, mas, de forma ambivalente, à suspeita de uma contra-verdade artística que poderia alcançar através de sua forma de percepção, por enquanto somente intuída.

Dessa perspectiva, é interessante observar que a narrativa continua, no último volume, pela introdução “realista” da primeira guerra mundial. A descrição de Paris em guerra ilustra a discussão sobre a pretensa “verdade” ou “realidade” da literatura e provoca reflexões que nos auxiliam a compreender o estilo.

Em primeiro lugar, a descrição da guerra aparece ao leitor como extemporânea. Com efeito, num romance em que os acontecimentos históricos não assumem papel de protagonistas, estranha-nos profundamente uma descrição tão detalhada desse momento, só comparável ao espaço dado ao caso Dreyfus. Nesse sentido, podemos afirmar que o “realismo” adquire um ar de irrealidade para o leitor. No entanto, quando analisamos mais profundamente como as personagens são inseridas nos acontecimentos, percebemos que a guerra constitui um meio de apresentar os mesmos caracteres encontrados ao longo do romance em outras circunstâncias, o que permite ao narrador demonstrar como, apesar da diversidade e das transformações, os indivíduos permanecem os

¹⁸⁵ Idem, *ibidem*, III, p. 550, IV, p. 297.

mesmos, suas características confirmam aquela “essência geral” e/ou comum de leis psicológicas radiografadas anteriormente.

Em segundo lugar, a confirmação de uma essência perceptível a um observador diferenciado, menos ingênuo, coloca a questão da narrativa através das personagens (o que conduz a refletir a respeito do dizer) mas, simultaneamente, através da sensibilidade com a qual se narra a situação de uma cidade em tempos de guerra.

À realidade extremamente cruel da guerra, o texto opõe um clima de sonho, invertendo o real que assume uma ambiência de irreal: são inúmeros os momentos em que as metáforas provocam admiração pela beleza das imagens, tão diferentes daquelas que uma cidade ameaçada poderia provocar, tão longínquas em função da impropriedade até geográfica (por exemplo: o céu da cidade comparado ao mar ¹⁸⁶), em que se cita as *Mil e uma noites* ¹⁸⁷, evocada em função do clima de aventura e descoberta, no qual a atmosfera mantém “... dans cette nuit paisible et menacée, gardait une apparence de rêve, de conte...” , e uma atitude de herói de romance: “... et c’est à la fois avec une fierté de justicier et une volupté de poète que j’entrai délibérément dans l’hotel.” ¹⁸⁸

Quase todas as personagens principais do romance são revisitadas no contexto da guerra, configurando um re-arranjo da perspectiva, seja por

¹⁸⁶ Idem, *Le temps retrouvé*, IV, p. 341, III, 584.

¹⁸⁷ Idem, ibidem, IV, p. 388, III, 620.

¹⁸⁸ Idem, ibidem, IV, p. 391, III, p. 622: “...nessa noite pacífica e ameaçada, uma aparência de sonho, de conto de fadas, e foi a um tempo com orgulho de justiceiro e volúpia de poeta que entrei deliberadamente no hotel.”

reafirmação, seja por oposição que reafirma o que foram. Assim, aparentemente desligada da leitura e da escrita, encontramos uma reflexão sobre a expressão de um sentimento em palavras. No tempo da guerra, que se situa entre a estadia em Combray e a derradeira recepção, o herói volta a Paris e encontra os amigos: Bloch, representante do judeu vulgar, “pleutre et fanfaron” (“pelintra e fanfarrão”)¹⁸⁹, Saint-Loup, representante do “héroïsme inexprimé” (“heroísmo inexpresso”), imbuído de “... une espèce de délicatesse morale que empêche d’exprimer les sentiments trop profonds ...”¹⁹⁰, delicadeza que é também uma forma de “...qualité en quelque sorte morale de son intelligence.” (“... qualidade de certa forma moral de sua inteligência.”)¹⁹¹.

A personagem Saint-Loup encarna uma maneira verdadeiramente nobre de interpretar a guerra, tornando-se contraponto dos artigos de jornal que o narrador comenta, o oposto do nacionalismo vulgar, embrutecedor da sensibilidade, representado por Bloch. O que a personagem Saint-Loup oculta é outra sensibilidade possível, muito mais comovente para o herói justamente porque não se exhibe. Nesse sentido, é significativo que a personagem do amigo reencontrado agora na sua faceta mais luminosa seja comparada à mãe do herói na sua abnegação incapaz de se gabar de um sentimento, mas absolutamente autêntica nas ações provocadas por ele.

¹⁸⁹ Idem, ibidem, IV, p. 319, III, p. 567. Modificamos a tradução de pleutre para pelintra em lugar de covarde como faz a última tradução brasileira que estamos citando, mais adequado ao contexto do sentido presunçoso que Proust deseja dar à imagem dessa personagem.

¹⁹⁰ Idem, ibidem, IV, p. 320, III, 567: “... uma espécie de delicadeza moral que impede a expressão de sentimentos muito profundos...”

¹⁹¹ Idem, ibidem, IV, p. 320, III, p. 567.

O caráter de Saint-Loup, que une sensibilidade e inteligência, provoca uma reação por um ângulo inesperado para o leitor ingênuo: “... par habileté artistique qui fait naître l’emotion en la dissimulant.”¹⁹² As cartas que o amigo envia do *front*, são comparadas às dos heróis que descrevem a guerra a partir de uma estética vulgar, se utilizando de expressões medíocres e lugares-comuns:

... Saint-Loup, lui, beaucoup plus intelligent et artiste, restait intelligent et artiste, et notait avec goût pour moi des paysages, pendant qu’il était immobilisé à la lisière d’une forêt marécageuse, mais comme si c’avait été pour une chasse au canard.¹⁹³

A aparente frieza dessa descrição oculta um caráter generoso e desinteressado, capaz de perceber beleza mesmo nos momentos mais trágicos, o que dá o tom da reflexão sobre a guerra, onde os mais corajosos são os menos falantes. A notícia da morte deste amigo no *front* provoca pensamentos melancólicos: a amizade que, paradoxalmente, tinha sido desvalorizada e vivida de um modo superficial, perante a possibilidade de não poder usufruí-la mais, adquire a dimensão retrospectiva de uma amizade silenciosa nas pequenas atenções, pelas lembranças em circunstâncias diferentes ao longo da vida, nas quais o que permanece é a essência delicada do amigo.

Pode-se observar, na caracterização de Saint-Loup, um paralelo entre o caráter íntegro e uma percepção de artista que despreza o sucesso ruidoso, portanto, vislumbramos que as reflexões em torno desta personagem ilustram o valor do

¹⁹² Idem, ibidem, IV, p. 323, III, p. 570: “... pela habilidade artística que faz nascer a emoção dissimulando-a.”

¹⁹³ Idem, ibidem, IV, p. 333, III, 578: “... Saint-Loup, muito mais inteligente e artista, continuava sendo inteligente e artista, e fixava com finura, para mim, as paisagens que via enquanto estava imobilizado à beira de uma floresta pantanosa, mas como se participasse de uma caçada a patos selvagens.”

silêncio e da solidão. Nesse sentido, apresenta dimensões do silêncio e da solidão necessárias ao trabalho artístico: a solidão que provém do afastamento do mundo social e o silêncio que se instaura pelo isolamento em relação às relações mundanas, ambas imprescindíveis para empreender a obra.

Destacando o heroísmo silencioso de Saint-Loup, o herói identifica-se com o amigo também no desprezo que ambos sentem por aqueles que tentam passar por gênios dando nomes pomposos às teorias que apresentam ¹⁹⁴. Encontramos o mesmo desprezo aliado à questão da boa ação na teoria estética apresentada no final, no contexto da redescoberta da possibilidade da obra: “... la bonne action pure et simple, qui ne dit rien. L’art véritable n’a que faire de tant proclamations et s’accomplit dans le silence.” ¹⁹⁵

É significativo que a necessidade do silêncio seja colocada no cerne da questão da amizade. O amigo admirado pela delicadeza silenciosa é como a integridade moral que dispensa palavras. No entanto, contraditoriamente, a amizade é uma simulação (*simulation*)¹⁹⁶, como tudo aquilo que ilusoriamente acreditamos ser real. É que a amizade, como o amor, como os prazeres mundanos, como a satisfação dos desejos, como a beleza dos lugares e dos objetos nunca é fruída na presença, mas na ausência.

¹⁹⁴ Cf. Idem, ibidem, IV, p. 320, III, p. 568.

¹⁹⁵ Idem, ibidem, IV, p. 460, III, p. 673: “... a boa ação pura e simples, que não precisa de palavras. A arte genuína se realiza em silêncio e não tende a fazer tantas proclamações.”

¹⁹⁶ Cf. Idem, ibidem, IV, 454, III, 668.

No final, descoberta a possibilidade da obra, constata-se “... l’impossibilité d’atteindre dans la réalité ce qui était au fond de moi-même...”¹⁹⁷. Porque só a imaginação, que cria os desejos, e a inteligência, que na lembrança os revela, podem reconstituir o que somente se pode usufruir na solidão. Por isso, o afastamento das relações e obrigações sociais é colocado como atitude necessária para perscrutar, o que provoca um afastamento das pessoas para vê-las mais nitidamente.

Novamente, é a decepção com a realidade banal que conduz a uma “verdade nova”, distante do gozo imediato, a autenticidade da vida “fora da ação”, assumindo “... l’impuissance que nous avons à nous réaliser dans la jouissance matérielle , dans l’action effective.”¹⁹⁸ A verdade nova consiste em transformar essa incapacidade em sentido, ela é, simultaneamente, a ação malograda e a verdade atingida, por isso, precisa ser traduzida. Configura-se assim a necessidade de ausência, de uma espécie de afastamento que possa re-viver o vivido na solidão que o reconstrói para permitir senti-lo verdadeiramente. A solidão propicia o usufruto da vida, a condição de que ela não viva mas reencontre o vivido.

Assim, a realidade insípida do presente situa-se no malogro da realização do desejo que, mesmo quando satisfeito, apresenta-se muito aquém do imaginado. No esgotamento do prazer e da satisfação instaura-se a procura da verdade do

¹⁹⁷ Idem, ibidem, IV, p. 455, III, p. 669: “... a impossibilidade de atingir, na realidade, aquilo que estava no fundo de mim mesmo.”

¹⁹⁸ Idem, ibidem, IV, p. 455, III, 669: “... nossa incapacidade de nos realizarmos no gozo material, na ação efetiva.”

vivido. O ressurgimento de um momento em que se pode usufruir o passado no presente, na memória involuntária, é diferente do que o narrador denomina “souvenirs sans vérité” (“lembranças sem verdade”) ¹⁹⁹, próprias da memória voluntária ou do esforço da inteligência abstrata.

Mais qu'un bruit, qu'un odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. ²⁰⁰

A impressão reencontrada desencadeia imagens que precisam ser decifradas espiritualmente, descobrindo seu sentido. Assim, não é somente a memória involuntária, o acaso de uma sensação que traz o passado para o presente, mas a essência comum aos seres, às coisas, às situações, que deve ser recriada como verdade apreendida e elaborada a partir de idéias como sucedâneos desses momentos, o que torna a vida espiritual mais verdadeira. Nesse sentido, os momentos da memória involuntária propiciam o retorno de mundos inteiros, mundos que podem ser recriados pelo espírito em uma obra de arte.

No contexto do resgate da infância perdida em Combray, a reflexão sobre a arte e a verdadeira literatura transforma-se em uma discussão sobre o realismo. O narrador demonstra a falsidade da arte considerada realista. No momento em que acontecimentos históricos tão relevantes, como o caso Dreyfus ou a guerra,

¹⁹⁹ Idem, ibidem, IV, p. 450, III, p. 666.

²⁰⁰ Idem, ibidem, IV, p. 450, III, p. 666: “Mas desde que um ruído, um cheiro, já ouvido ou aspirado antes, o sejam de novo, ao mesmo tempo no presente e no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos, logo a essência permanente e em geral oculta das coisas se libera, e nosso verdadeiro eu, que às vezes parecia morto há muito tempo, mas não o estava de todo, desperta e se anima ao receber o alimento celeste que lhe trazem.”

provocam nos críticos imbuídos do espírito da época a exigência de uma literatura à altura da seriedade da vida, que apresente a realidade com seus heróis e intelectuais preocupados em pensar os acontecimentos, o estilo é um luxo desnecessário. No entanto, a preferência por uma “visão cinematográfica”²⁰¹ da vida própria dessa visão realista, não consegue atingir as profundezas de uma percepção verdadeira.

É no âmbito desta reflexão que reencontramos o sentido perdido da literatura, significativamente, logo após uma longa explicitação sobre a memória involuntária, provocada pelo acaso que o faz reencontrar o romance de G. Sand que sua mãe tinha lido no momento indelével daquela noite já citada, cujo sentido não cessa de ser redescoberto.

*C’était une impression bien ancienne, où mēs souvenirs d’enfance et de famille étaient tendrement mêlés et que je n’avais pas reconnue tout de suite. Je m’étais au premier instant demandé avec colère quel était l’étranger qui venait me faire mal. Cet étranger, c’était moi-même, c’était l’enfant que j’étais alors, que le livre venait de susciter en moi (...) et voici que mille riens de Combray, et que je n’apercevais plus depuis longtemps, sautaient légèrement d’eux-mêmes et venaient à la queue leu leu se suspendre au bec aimanté, en une chaîne interminable et tremblante de souvenirs.*²⁰²

Na solidão da sala de espera da recepção derradeira, é toda a vivência de Combray que surge e, com ela, todo o sentido misterioso da literatura que propicia a descoberta dos mundos. Em que consiste esse mistério já vislumbrado em Combray, reencontrado agora, no momento em que parecia perdido?

²⁰¹ Idem, *ibidem*, IV, p. 461, III, p. 6743.

²⁰² Idem, *ibidem*, IV, p. 462-463, III, p. 675: “Era uma impressão bem antiga, em que minhas recordações da infância e da família se misturavam com ternura, e que eu não reconheceria de pronto. No primeiro instante, indagara a mim mesmo, encolerizado, quem era o estranho que vinha me fazer mal. Esse estranho era eu próprio, era a criança que eu fora àquela época, e que o livro acabava de suscitar em mim (...) e eis que mil nada de Combray, há muito tempo olvidados, punham-se a saltar rapidamente por si mesmos, um a um, e vinham ligar-se ao bico imantado numa corrente interminável e trêmula de recordações.”

Parece-nos que se apresenta na possibilidade de transcender as primeiras vivências de satisfação perdidas, em sublimar a dor e a tristeza da perda desse estrangeiro que descobre ser ele mesmo, criando um outro tempo que propicia a junção dos momentos através da literatura. As coisas, como as sensações, propiciam a retomada do contexto que configurava o eu antigo e o universo ao qual pertencia.

Assim, a literatura realista que se limita à descrição de objetos ou acontecimentos é a que menos capta a realidade, uma vez que a verdadeira essência das coisas está na comunicação com os eus que fornecem os sentidos, eus que modificam a sensibilidade de acordo com sensações que possibilitem trazer experiências anteriores ao presente para serem re-vividas, em outras palavras, autenticamente vividas. Essa experiência é subjetiva e, no limite, incomunicável ²⁰³, no entanto, delineia a tarefa do escritor, na medida em que sua tentativa deve constituir a tradução das relações entre sensações e lembranças que formam a verdadeira realidade.

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément - rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle se borner à lui- rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. ²⁰⁴

²⁰³ Cf. Idem, ibidem, IV, p. 464, III, 676.

²⁰⁴ Idem, ibidem, IV, p. 467-468, III, p. 679: “Uma hora não é somente uma hora, é um jarro cheio de perfumes, de sons, de projetos e de climas. O que denominamos realidade é uma certa relação existente entre tais sensações e lembranças que nos cercam simultaneamente- relação que uma simples visão cinematográfica suprime, pois se afasta tanto mais da realidade quanto mais pretende limitar-se a ela- relação única que o escritor deve reencontrar para ligar-lhe para sempre em sua frase os dois termos diferentes.”

Abre-se uma realidade complexa, que reúne objetos e situações associados de uma maneira única, uma circunstância singular, impossível de ser recriada voluntariamente. Somente através da obra na singularidade de cada artista é que esses mundos podem ser traduzidos em um estilo que possa harmonizar todo esse feixe de relações de modo a lhes dar um sentido. O estilo é constituído pela subjetividade de cada artista, único na possibilidade de traduzir seu mundo específico. Paradoxalmente, o artista universaliza seu mundo particular traduzindo-o de maneira que possibilite a compreensão dos outros. O meio mais conveniente para essa tradução é a metáfora porque pode aproximar sensações diversas outorgando-lhes uma essência comum.

Compreende-se, assim, que a arte realista não possua beleza, ela oculta a verdadeira realidade que o artista desvendará através de uma visão diferenciada da convencional, uma visão que devesse profundezas além da mera inteligência. Esta visão constitui-se na “penumbra que atravessamos”²⁰⁵ em nós mesmos, travessia que redescobre à sua maneira mundos possíveis. As expressões inexatas, os clichês, a convenção enfim, afastam-nos da vida plena.

Notre vie; et aussi la vie des autres; car 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.²⁰⁶

²⁰⁵ Idem, ibidem, IV 476, III, p. 685.

²⁰⁶ Idem, ibidem, IV, p. 474, III, p. 683: “ Nossa vida; e também a vida alheia; pois o estilo, para o escritor, tanto quanto a cor para quem pinta, é uma questão não de técnica, mas de visão. É a revelação impossível pelos meios diretos e conscientes, da diferença qualitativa que existe na maneira como nos surge o mundo, diferença que, se não houvesse a arte, ficaria sendo o segredo eterno de cada um.”

A decifração da vida verdadeira requer o trabalho de desfazer as ilusões ligadas à paixão, ao hábito, à inteligência abstrata, para, posteriormente, através do sofrimento, retomar a reflexão e a elaboração necessárias à universalização da sensação e do sentimento, resgatando um conjunto de verdades que compõem a obra e que oferecerão ao leitor a possibilidade de conhecer um mundo e, concomitantemente, de se reconhecer nele. Unicamente o artista que sabe se tornar espelho para os outros, aquele que consegue refletir sua vida de modo a permitir que o leitor se veja nele, que reconheça as características das leis gerais e comuns ao humano, somente esse artista oferece a possibilidade da leitura de si mesmo, porque desvendando os sentimentos e as paixões singulares, desvenda o que é comum a todos.

Numa carta a Daniel Halévy, datada de 19 de julho de 1919, Proust afirma o que constitui a essência mesma dessa problemática: "... que c'est à la cime même du particulier qu'éclôt le général" ²⁰⁷. Do mesmo modo que o herói adquire conhecimento dos mecanismos de seu desejo na fruição teatral e reconhece em *Fedra* sentimentos que ele mesmo não sabia que iria vivenciar, assim como Swann se comunica com a música de Vinteuil, todas as grandes obras constituem uma maneira de sair e de voltar a si que possibilita várias dimensões de autocompreensão.

Assim, o estilo não é um questão de técnica, mas se constrói como visão na medida em que traduz o trabalho necessário para decifrar a impressão

²⁰⁷ Proust, M, *Lettres*. Paris: Plon, 2004, p. 911.

intransferível de seu mundo; sua tarefa consiste em comunicar essa visão desde seu interior, transformando o exterior a partir de sua perspectiva, diferente em cada um. No contexto de toda esta reflexão estética, a obra termina pelo anúncio de seu começo, a falta de talento transmuta-se na constatação de que há uma outra visão possível, a preguiça transforma-se em urgência de empreender o trabalho.

O fim se nos apresenta de modo problemático a partir de duas questões intrinsecamente ligadas. Em primeiro lugar, se considerarmos que o próprio narrador nos adverte do perigo de colocar etiquetas, afirmando também que as verdadeiras obras se produzem no silêncio e na escuridão, poderemos suspeitar que a eternidade proclamada na obra de arte não é mais que o tempo constantemente retomado. O “homem eterno”²⁰⁸ que desfruta fragmentos de existência fora do tempo sabe que a contemplação que os torna possíveis pertence à eternidade, embora de maneira fugaz²⁰⁹.

Em segundo lugar, a circularidade atingida na constatação de que a obra termina quando se anuncia seu começo, aponta para a problematidade do próprio tempo na relação literatura e vida, na medida em que esta adquire sentido pela obra. Se a literatura não consiste num jogo diletante, nem na simples descrição da realidade, nem na expressão equivocada de sentimentos, tampouco

²⁰⁸ Idem, *Le temps retrouvé*. IV, p. 497, III, p. 700.

²⁰⁹ Cf. idem, *ibidem*, IV, p. 454, III, 668.

se constitui de um material ideal abstrato formado por grandes assuntos metafísicos.

Parece-nos que é justamente no movimento dialético de oposição entre vida e literatura, nesse ir e vir da impressão para sua expressão, que atingimos a verdadeira vida, que não constitui simples vida ou simples expressão, mas que é propiciada pelo jogo de forças da relação entre as duas, que torna possível a obra. Nesse jogo, a verdade somente pode ser provisória, na medida em que o movimento dialético que nega um dos lados volta a produzir sua diferença sucessivamente, tornando a obra necessariamente inacabada. Neste sentido, como vimos no primeiro capítulo, há uma materialidade que insiste em permanecer, embora ela possa ser transfigurada em arte, é possível perceber que não desaparece e que constitui a densidade vital que se tornará expressão. Na passagem da impressão para sua expressão o jogo de forças é passível de se multiplicar em várias direções.

Assim, é preciso problematizar o próprio sentido da verdade atingida que a obra desmente. O caráter desse desmentido é propiciado pela mutabilidade, pela incerteza desse eu que se desdobra em muitos, morrendo e renascendo na própria narrativa a partir da concomitância de mundos diferentes, que, como camadas de experiência, são acrescidos, esquecidos e retomados de muitas maneiras. Aparentemente, a obra coloca em questão a visão realista do real em função de uma visão que, pelo jogo do tempo, alcançaria uma verdade extratemporal. No entanto, qual é o critério que garantiria que este último eu, que

descobre o sentido da vida na obra de arte, não seria mais um na longa fileira de eus carregados ao longo da vida do herói? Poderia ser a pintura de mais um erro que não conduz à verdade?

O que precisaria ser discutido, então, é se o eu atingido poderia garantir a unidade da fragmentação dos eus apresentados. Se, por um lado, afirma-se que o verdadeiro eu que renasce nesta experiência não tem receio em relação à morte: “... situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l’avenir?”²¹⁰; por outro lado, a temporalidade possibilita a experiência de um eu outro, que, por sua vez, propiciará a experiência do verdadeiro eu.

Que je revoie une chose d’une autre temps, c’est un jeune homme que se lèvera. Et ma personne d’aujourd’hui n’est qu’une carrière abandonnée, qui croit que tout ce qu’elle contient est pareil et monotone, mais d’où chaque souvenir, comme un sculpteur de génie tire des statues innombrables.²¹¹

Em função desses aspectos, podemos pensar o sentido da obra como não proclamado. Nas palavras de Benjamin num texto sobre Proust: “Nem sempre proclamamos em voz alta o que temos de mais importante a dizer.”²¹²

Com efeito, se mudamos de perspectiva, se interpretamos o último volume do romance – *O tempo reencontrado* – como a reflexão do narrador a respeito da descoberta de seu herói, estaríamos prontos para pensar em várias dimensões as relações de subjetividade que a obra de Proust nos coloca. Assim, apresenta-se a

²¹⁰ Idem, ibidem, IV, p. 451, III, p. 667: “... situado fora do tempo, o que poderia rezear do futuro?”

²¹¹ Idem, ibidem, IV, 464, III, 667: “Revendo eu alguma coisa de outro tempo, outro rapaz se erguerá dentro de mim. E minha pessoa de hoje não passa de uma pedreira abandonada, a julgar que tudo aquilo que contém é igual e monótono, mas de onde cada lembrança, como um escultor de gênio, extrai um sem-número de estátuas.”

²¹² Benjamin, W. *A imagem de Proust*. In *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

necessidade de pensar a questão da unidade na diversidade a partir da questão da subjetividade, o que nos conduz a uma reflexão sobre a (im)possibilidade de tradução de uma experiência da subjetividade, que se relaciona com o mundo de formas múltiplas e não necessariamente lineares, que precisa se esfacelar para poder conter sua própria diversidade.

A verdade e o estilo dependem da experiência do eu, esse livro interior, mas de que eu se trata? Tal como é apresentada na obra, não é a verdade de algo que aconteceu, mas de como se passa em nós o que nos acontece, ou seja, a verdade da impressão reencontrada. Entretanto, essa experiência extrai um sem-número de eus, o que torna complexa a descoberta de seu significado. A redenção pela arte não parece uma solução satisfatória, mesmo que o livro interior possa ser traduzido nas suas diversas dimensões, como a própria obra nos mostra, que critérios garantem que ele seria compreensível? A resposta a esta questão nos conduz a uma investigação sobre a subjetividade na obra de Proust.

CAPÍTULO III- AS APORIAS DO EU

1. A identidade narrativa

Para explicitar o sentido da subjetividade na *Recherche*, é preciso colocar a questão da identidade no contexto da interpretação narrativa. Segundo Ricoeur²¹³, a narrativa constitui uma “mediação privilegiada”²¹⁴ para a interpretação de si. Esta afirmação tem um pressuposto essencial enunciado no texto: “... o conhecimento de si é uma interpretação ...”²¹⁵.

As questões que se colocam de maneira imediata podem ser formuladas de modo simples, embora possam conduzir a questões hermenêuticas muito complexas: qual é o si do ponto de partida?, é possível um conhecimento de si?, por quê a narrativa constitui uma mediação para a interpretação de si?

Ricoeur define a identidade narrativa como:

²¹³ Ricoeur, P. *L'identité narrative*. Revue Esprit, No 7-8, julho-agosto 1988, pp. 295-304.

²¹⁴ Idem, ibidem, p. 295.

²¹⁵ Idem, ibidem, p. 295.

... a atribuição a um indivíduo ou a uma comunidade de uma identidade específica (...). O termo 'identidade' é aqui tomado no sentido de uma categoria da prática. Dizer a identidade de um indivíduo ou de uma comunidade é responder à questão: Quem fez tal ação? Quem é o seu agente, o seu autor? Essa questão é primeiramente respondida nomeando-se alguém, isto é, designando-o por um nome próprio. Mas qual é o suporte da permanência do nome próprio? Que justifica que se considere o sujeito da ação, assim designado por seu nome, como o mesmo ao longo de toda uma vida, que se estende do nascimento à morte? A resposta só pode ser narrativa. Responder à questão 'quem?' (...) é contar a história de uma vida.²¹⁶

Podemos vislumbrar que se trata da discussão sobre as implicações do discurso narrativo para a formação da noção de identidade pessoal, questão que Ricoeur coloca no contexto do debate com a filosofia analítica de língua inglesa. Segundo Ricoeur, o aprofundamento da reflexão sobre a experiência que a identidade narrativa propicia, pode auxiliar na resolução de dificuldades que a noção de identidade pessoal apresenta quando se analisa a questão da ação e, portanto, das relações extremamente complexas entre ação e agente.

Não podemos perseguir, neste espaço, o debate com a filosofia analítica, no entanto, é interessante compreender como Ricoeur²¹⁷ apresenta a problemática do si para afirmar a relevância da noção de identidade narrativa e a grande contribuição da ficção para pensar filosoficamente a questão. Ricoeur observa que, mesmo na vida cotidiana, as histórias de vida se tornam muito mais inteligíveis quando são contadas usando os modelos narrativos próprios do enredo de uma história ou de um romance.

Sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, com efeito, fadado a uma antinomia sem solução: ou se coloca um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou se considera, na esteira de Hume ou de Nietzsche,

²¹⁶ Idem, *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997, p. 424.

²¹⁷ Idem, *O si mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.

que esse sujeito idêntico é somente uma ilusão substancialista, cuja eliminação só revela um puro diverso de cognições, emoções e volições.²¹⁸

Para resolver essa antinomia, Ricoeur delimita a questão da identidade a partir da distinção entre identidade-idem e identidade-ipse, ambas relacionadas com a temporalidade do si. A identidade-idem²¹⁹ pode ser apresentada a partir de quatro sentidos: 1) identidade no sentido numérico, unicidade cujo contrário é a pluralidade; 2) identidade no sentido da semelhança, seu contrário é a diferença; 3) identidade como continuidade ininterrupta, que se opõe à descontinuidade e 4) identidade como permanência no tempo, cujo contrário é a diversidade.

É nos dois últimos sentidos que encontramos todas as dificuldades da relação temporal, dado que a continuidade ininterrupta considera a mudança no tempo dentro de um mesmo ser, que passa por vários estágios (a evolução de uma árvore, por exemplo), e que a permanência no tempo conduz a pressupor um substrato imutável apesar da mudança (substância aristotélica, por exemplo).

Nesse contexto das dificuldades da relação temporal a identidade-idem se cruza com a identidade-ipse. A mesmidade se refere à continuidade de um mesmo ser, a pergunta fundamental é o *que* permanece nos objetos. A ipseidade refere-se à pergunta *quem*, portanto, pertence ao domínio da ação que pressupõe um agente. No entanto, "... a identidade no sentido de ipse não implica nenhuma asserção concernente a um pretense núcleo não-mutante da personalidade."²²⁰

²¹⁸ Idem, *Tempo e narrativa*. Tomo III, p. 424.

²¹⁹ Cf. idem, *O si mesmo como um outro*, p. 140-142. Mesma argumentação em *L'identité narrative*, p. 296-297.

²²⁰ Cf. idem, *ibidem*, p. 13.

O sujeito da ação nos coloca no universo ético-político na medida em que se pergunta como garantir uma coerência moral sem uma permanência no tempo, mas a distinção entre *idem* e *ipse* opera um corte ontológico mais profundo: como é possível pensar uma forma de permanência no tempo que garanta uma identidade do eu ²²¹?

Ricoeur afirma que as filosofias do sujeito são equivalentes às filosofias do *cogito* em função da consideração do eu:

Considero aqui paradigmáticas as filosofias do sujeito em que ele esteja aí formulado na primeira pessoa – *ego cogito* -, em que o 'eu' se defina como eu empírico ou como eu transcendental, em que o 'eu' seja colocado independentemente, isto é, sem confrontação com outro, ou relativamente, requerendo a egologia o complemento intrínseco da intersubjetividade. Em todos esses casos de figura, o sujeito é 'eu'. Razão por que a expressão *filosofias do sujeito* é tida aqui como equivalente das *filosofias do Cogito*. ²²²

Considerando que as filosofias do sujeito apresentam oscilações entre superestimação e subestimação do *cogito* (cuja crise é contemporânea de sua própria posição desde Descartes), Ricoeur tenta demonstrar como "... a hermenêutica do si encontra-se a igual distância da apologia do cogito e de sua destituição." ²²³ Neste sentido, a distinção entre *ipse* e *idem* permite ultrapassar o embate entre uma concepção de sujeito como identidade-mesmidade e uma concepção que demonstra a ilusão que permeia a própria aspiração a uma identidade como substância sempre igual a si mesma.

²²¹ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 143.

²²² Cf. *idem*, *ibidem*, p. 15.

²²³ *Idem*, *ibidem*, p. 15.

Neste contexto, a análise da identidade narrativa na literatura se mostra extremamente profícua porque a ficção literária coloca em cena situações onde a ipseidade atesta a possibilidade de uma alteridade dentro do próprio si, portanto, liberta-se da mesmidade, propiciando assim uma dialética onde os dois tipos de identidades podem se encontrar.

A natureza verdadeira da identidade narrativa só se revela, na minha opinião, na dialética da ipseidade e da mesmidade. Nesse sentido, esta última representa a maior contribuição da teoria narrativa à constituição do si.²²⁴

A dialética entre ipseidade e mesmidade se apresenta na identidade narrativa através da configuração das personagens dentro de um enredo²²⁵, entendido como uma “conexão entre acontecimentos”²²⁶. A noção de enredo permite a integração entre a dimensão da mesmidade como permanência no tempo e a dimensão da ipseidade como diversidade e descontinuidade; em outras palavras, ela instaura a “...mediação entre permanência e mudança...”²²⁷, o que, por sua vez, desdobrar-se-á na dialética da personagem.

No plano do enredo, a identidade apresenta um caráter dinâmico porque oferece um modelo contraditório: a “concordância discordante”²²⁸ que se define pela “síntese do heterogêneo”. Com efeito, o enredo requer uma unidade ordenada do relato como história encadeada temporalmente, uma concordância, portanto; no entanto, ele admite a discordância através da transformação da

²²⁴ Idem, *ibidem*, p. 168.

²²⁵ Ricoeur se utiliza do conceito de *intrigue*, tradução da noção aristotélica de *mythos* na *Poética*. Preferiu-se traduzir por enredo, em função do termo intriga poder apresentar uma conotação mais restrita à questões político-palacianas.

²²⁶ Idem, *ibidem*, p. 168.

²²⁷ Idem, *L'identité narrative*, p. 301.

²²⁸ Idem, *ibidem*, p. 301.

própria história que gera acontecimentos diversos a partir de diferentes componentes da ação. Neste sentido, a configuração narrativa se estrutura de modo instável, propiciando o inesperado, o surpreendente, o insuspeitado; mas simultaneamente, como diversidade que provoca o avanço da narrativa até seu termo, a configuração narrativa é uma instância da concordância que subverte o sentido do contingente, tornando-o retrospectivamente necessário ou, no mínimo, possível.

O paradoxo da intriga (enredo) é que ela inverte o efeito de contingência, no sentido daquilo que poderia acontecer de outro modo ou absolutamente não acontecer, incorporando-o de algum modo ao efeito de necessidade ou de probabilidade, exercido pelo ato configurante.²²⁹

A noção de enredo tem seu corolário na dialética da personagem, que também constrói sua identidade dinamicamente, conciliando identidade e diversidade a partir do modelo da concordância discordante. De um lado, a personagem se apresenta como singularidade através da unidade de sua história de vida, de outro, esta unidade concordante pode sofrer rupturas, acidentes imprevistos, encontros insuspeitados, enfim, acasos que configuram a dimensão do discordante.

Neste contexto, é interessante assinalar a questão do acaso em Proust a partir da interpretação de Deleuze:

À idéia filosófica de “método” Proust opõe a dupla idéia de “coação” e “acaso”. A verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar o que é verdadeiro. O acaso dos encontros, a pressão das coações são os dois temas fundamentais de Proust. Pois é precisamente o signo que é objeto de um encontro e é

²²⁹ Idem, *O si-mesmo como um outro*, p. 170.

ele que exerce sobre nós a violência. O acaso do encontro é que garante a necessidade daquilo que é pensado. Foutuito e inevitável, como diz Proust.²³⁰

Ricoeur apresenta as duas dimensões dessa síntese e suas implicações: em primeiro lugar, assim como a contingência se torna necessidade ou probabilidade no enredo, o acaso se transforma em provável destino²³¹, na medida em que a identidade de uma personagem pode ser compreendida a partir de uma história de vida que apresente o acontecimento contingente como retrospectivamente necessário ou possível; em segundo lugar, é preciso situar a dialética da concordância discordante da personagem no contexto da identidade como dialética entre *ipse* e *idem*.

A identidade da personagem exerce uma função mediadora entre a mesmidade da permanência no tempo e a ipseidade que instaura a possibilidade de múltiplas variações. A literatura produz uma identidade narrativa permeada por variações imaginativas, nas quais se põe em evidência a relação entre os vários sentidos da permanência no tempo, o que provoca experiências de pensamento que enriquecem a compreensão do si.

O romance clássico explorou essas variações através da transformação das personagens no espaço intermediário da narrativa, sem comprometer a identidade mesmidade, que pode até diminuir mas não desaparecer. O romance de aprendizagem e o romance de fluxo de consciência constituem incursões pela ipseidade, na medida em que o enredo se coloca em função da personagem,

²³⁰ Deleuze, G., op. cit., p. 16-17.

²³¹ Ricoeur, P., *ibidem*, p. 175.

invertendo a relação clássica e desestabilizando o caráter identificável. No entanto, é no romance contemporâneo que a ficção produz situações em que a ipseidade se dissocia completamente da mesmidade, provocando a erosão dos paradigmas clássicos tanto na configuração do enredo quanto na da personagem.

A crise que o romance contemporâneo atesta exemplarmente atinge seu ápice no caso de uma narrativa que não consegue dar à personagem propriedades estáveis na conformação de um caráter. A perda da identidade tem seu correlato na crise da própria configuração narrativa onde o enredo perde, do mesmo modo que a personagem, a dupla condição de concordância e discordância, o que provoca uma ruptura com a tradição em relação tanto à identidade do herói quanto à conclusão da própria narrativa.

Ricoeur ²³² explicita o significado desta crise: mesmo que possamos interpretar a perda da identidade-mesmidade na narrativa como a ilustração da dissolução do sujeito na sociedade contemporânea, é preciso considerar que, quando a resposta à questão *quem é ninguém*, a categoria de sujeito permanece, ainda que de forma negativa. Portanto, embora possamos reconhecer a perplexidade suscitada em função da crise da identidade-mesmidade, ainda nos encontramos no registro da ipseidade.

Neste contexto, uma pergunta se torna inevitável: “Mas o que é a ipseidade, quando ela perdeu o suporte da mesmidade?” ²³³ É precisamente um sujeito-ninguém que configura um si caracterizado pela ausência da identidade-idem.

²³² Idem, *L'identité narrative*, p. 302.

²³³ Idem, *O si mesmo como um outro*, p.178.

Este si, que a ficção literária nos mostra nas suas variações imaginativas, possui somente uma condição existencial pressuposta e invariável: sua corporeidade ²³⁴, seu corpo como mediação na interação com o mundo, o que também inclui a alteridade social.

Toda a reflexão sobre a narrativa provoca uma experiência de pensamento que tem implicações teóricas significativas, mas que também permite uma ilustração no plano da existência concreta. Como leitores podemos exercer uma exegese de nós mesmos, a dialética do *ipse* e do *idem* explicitada pela experiência literária torna compreensível que o conhecimento de si seja necessariamente uma interpretação de si, na medida em que esse conhecimento não é imediato, mas exige a mediação simbólica da cultura. A personagem literária fornece o referencial de um “si figurado - que se figura tal ou tal” ²³⁵, onde o leitor pode encontrar meios de se ler a si mesmo, no dizer de Proust que Ricoeur cita.

A relação entre a *ipseidade* e a identidade narrativa aponta para um conhecimento de si como produto de uma “vida examinada” ²³⁶, que se explica em função de uma certa catarse provocada pelas narrativas tanto históricas quanto fictícias de uma cultura. O si mesmo pode então ser refigurado através da reflexão sobre as configurações narrativas, tanto coletivas quanto individuais. Neste sentido, Ricoeur ²³⁷ apresenta como exemplo a experiência da subjetividade

²³⁴ Idem, *L'identité narrative*, p. 302.

²³⁵ Idem, *ibidem*, p. 304.

²³⁶ Idem, *Tempo e Narrativa*, Tomo III, p. 425.

²³⁷ Idem, *ibidem*, p. 426.

individual na psicanálise, que constitui um processo de cura por meio da elaboração de uma história coerente, na qual o analisando pode reconhecer sua *ipseidade* como semântica do desejo que vai se compreendendo à medida que retifica sua própria história. Esta questão tem profundas implicações hermenêuticas, uma vez que pode-se afirmar a instabilidade da identidade narrativa, sujeita à variáveis imaginativas e à multiplicidade de interpretações possíveis, portanto, problemática.

2. A questão da identidade na *Recherche*

É evidente que a *Recherche* de Proust ilustra a crise de identidade narrativa do romance clássico, ao ponto desta obra ser citada por muitos comentadores como romance inaugural e exemplar desta problemática. A crise de identidade se apresenta de modo paradoxal quando consideramos a conclusão da obra, na medida em que o autor apresenta ali uma saída estética. O caminho, que é a própria narrativa, é compreendido no final como uma espécie de incorporação da

perda e da desilusão dos eus no tempo através da ancoragem do sentido na eternidade da arte.

Trata-se de saber se essa incorporação não é também uma ilusão, o que pressuporia que a circularidade constitutiva da *Recherche* poderia ser renovada constantemente, dado que é colocada como a base de toda experiência; assim, apesar de o narrador afirmar no final da obra que descobriu o sentido de toda uma vida, esse sentido mesmo poderia se apresentar, num novo começo, como o início de uma outra experiência, na qual também esta “verdade” seria contestada, originando novas cisões, novas tensões, outras desilusões. Somente a morte seria capaz de terminar a produção de sentidos retrospectivamente compreendidos, uma vez que, se perseguirmos as várias dimensões do escritor-narrador-herói, cada uma delas, em instâncias e momentos diferentes, poderia apresentar sentidos múltiplos a cada momento de abertura da multiplicidade do si mesmo.

Entretanto, como comenta Gagnebin, há um paradoxo entre um sujeito que se esfacela no tempo e uma tentativa de reunir os sentidos através de uma suposta eternidade da arte:

Com efeito, é evidente que o narrador (e, neste caso, poderíamos talvez dizer o próprio Proust também) se debate entre uma interpretação estética clássica, que assimila este ‘fora do tempo’ ao eterno, e uma concepção mais paradoxal, que vê aí a essência mesma do tempo, ‘um pouco de tempo em estado puro’. Poderíamos talvez dizer que se a escrita da *Recherche* testemunha este paradoxo na sua prática – os infinitos e sempre recomeçados meandros da frase explorando todas as espessuras do tempo, inventando tempos diversos e plurais para melhor dizer seus fugazes pontos de cruzamento -, a teoria proustiana da escrita, em compensação, se decide pela ancoragem no eterno.²³⁸

²³⁸ Gagnebin, J. M. *História e narração em W Benjamin*. Campinas: Ed. Unicamp/ Fapesp/ Ed. Perspectiva, 1994, p. 97.

A descrição trágica da morte dos eus parece estar em desacordo com a paciência das longas descrições da *Recherche* e com a alegria da descoberta final do narrador; no entanto, pode-se perceber no final da narrativa uma certa urgência, um certo cansaço, uma tristeza, implícitos na mudança de ritmo, na constante lembrança da vivência da dor que o espaço da narrativa pressupõe, nas referências recorrentes à morte, na nostalgia dos paraísos perdidos. A própria obra demonstra que a “verdade” encontrada no final pode ser mais uma ilusão provisória deste último eu, e, assim, não haveria “verdade” nesta reconstituição da vida, somente mais uma interpretação.

Neste contexto, encontramos o que Tadié²³⁹ denomina dificuldades da técnica, tais como: a questão do conhecimento/desconhecimento das personagens pelo narrador, o problema de um romance em primeira pessoa que não constitui uma autobiografia, a questão da definição do gênero da obra que, na verdade, são muitos; dificuldades que ilustram exemplarmente a formação desta subjetividade. Neste sentido, tanto o narrador quanto o herói precisariam de um terceiro que é o espectador de si mesmo, como nós somos de nós mesmos, mas não o percebemos²⁴⁰.

Parece que a construção do romance propicia a desilusão quanto às certezas que vão se esvaindo quando compreendemos que ninguém, nem nós, é transparente, compreensível ou imutável. Cria-se, assim, uma cumplicidade com o leitor na incerteza que somente pode ser superada pela descoberta do sentido da

²³⁹ Cf. Tadié, J.Y., op. cit., p. 21.

²⁴⁰ Cf. Tadié, ibidem, p. 31.

obra, que é também da vida, sentido que é uma questão em si, se consideramos que a “verdade” se apresenta a partir da visão do menino ²⁴¹, ou seja, uma visão ávida de olhar mas não necessariamente compreensível, portanto, parcial. A cumplicidade com o leitor nos coloca no cerne de uma questão que, no limite, é a mesma do eu, isto é, a questão da interpretação.

Em que medida podemos pensar num leitor ativo, que pudesse opor uma “realidade” (mundo da obra) a um sujeito (narrador)? Ou seja, é possível uma interpretação que combata um ponto de vista com o outro? Se é possível pensar pontos de vista, todos eles são suspeitos, o próprio romance nos conduz à constatação da impossibilidade de conhecimento, não sabemos nada, nem dos outros, nem de nós, então, a verdade do romance estaria dentro de um ponto de vista que é nosso, do leitor, que lê com seus olhos, sempre turvados. É preciso considerar duas dimensões: a da narração que pode ser interpretada diferentemente da do narrador, a do próprio narrador que nos apresenta seu ponto de vista, no entanto, o problema permanece: como ler nas suas próprias entrelinhas? Será que o estilo de Proust cria um efeito que propicia a ilusão de independência do leitor ou haverá a possibilidade de invenção e participação neste combate?

Neste contexto, há duas dimensões da subjetividade que é preciso pensar: em primeiro lugar, os vários eus que estão pressupostos na narrativa; em segundo lugar, intimamente imbrincados nos primeiros, o eu do herói-personagem que se

²⁴¹ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 37.

multiplica em inúmeros eus de si mesmo e de suas personagens. Os primeiros se desdobram em escritor e narrador em primeira pessoa, o escritor é onisciente, sabe o que o narrador e o herói não sabem, por sua vez, o narrador também pressupõe um outro tipo de saber, vai contando uma experiência que implica a compreensão das progressivas perdas e decepções dos eus do herói que as vive dolorosamente mas que, no entanto, formam a unidade perpassada pela complexidade. Esta experiência se dá no tempo, mas não é um tempo linear, é um tempo de cruzamentos das dimensões de subjetividade que se multiplicam e se mesclam no espaço da narração que os permite.

Neste sentido, nós nunca sabemos ao certo em que tempo estamos, no tempo da narração, quando o autor diz “eu” não está se referindo ao Proust “real”, nem ao escritor, mas à transformação do narrador em personagem. A vivência de um tempo em formas que se confundem, possibilitando o escrever, é amplamente percebida no modo da narração quando o narrador se diferencia do herói personagem da história e do escritor que pensa esteticamente e escreve ensaios a respeito dos mais variados temas, tornando a questão mais complexa quando constatamos ser possível pensar esses ensaios também como sendo de autoria do narrador. Por exemplo: o narrador cria expectativas que não esclarece imediatamente e, em certos momentos, detém a narração que vinha desenvolvendo e conta logo “o final da história” desse acontecimento ou personagem num tempo posterior.

Esse procedimento cria uma nova expectativa no ir e vir dos acontecimentos, porque quebra um tempo que vinha decorrendo para introduzir outro e para, posteriormente, recuperar o anterior. Os desvios da ordem temporal (nos termos de Genette ²⁴²: analepse como retrospectção e prolepse como prospeção) e outros problemas que geram anacronias complexas e ambíguas, refletem uma espécie de discordância entre instâncias narrativas, a instância da história e a instância do discurso. Ricoeur problematiza a questão analisando os “jogos com o tempo” ²⁴³ a partir da distinção entre “tempo levado para contar e tempo das coisas contadas”, paralela à distinção narratológica entre enunciação e enunciado. Dessa perspectiva, a *Recherche* constitui uma fábula sobre o tempo, visto que ilustra uma experiência do tempo de ficção, apresentando uma modalidade própria de concordância discordante (variações imaginativas), que pode conduzir a uma refiguração do tempo pela narrativa na experiência da leitura e suas implicações hermenêuticas.

... a experiência do tempo em questão aqui é uma experiência fictícia cujo horizonte é um mundo imaginário, que continua sendo o mundo do texto. Só o confronto entre esse mundo do texto e o mundo da vida do leitor levará a problemática da configuração narrativa a se transformar na da refiguração do tempo pela narrativa. ²⁴⁴

²⁴² Cf. Genette, G. op. cit., p. 115-140.

²⁴³ Ricoeur, P. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Campinas: Papirus, 1995, p. 109.

²⁴⁴ Idem, ibidem, p. 181.

O efeito também é alcançado pelas constantes intervenções do narrador que levanta hipóteses de explicações possíveis para certas atitudes das personagens ou o desenrolar de certos acontecimentos que o herói vivencia mas não compreende. O narrador dispõe de um tempo outro, diferente do herói, tempo que lhe confere um saber, mesmo quando os possíveis levantados são deixados em aberto, sem conclusão, à disposição do leitor que, por sua vez, parece ser convidado a refletir sobre essa multiplicidade de possíveis eus que se escondem atrás de cada personagem e, no limite, os eus de si mesmo que formam a aparente unidade. A pergunta se impõe: de que unidade se trata? A constatação da multiplicidade esconde um desejo de unidade?

A partir de todas as questões sucintamente apresentadas pode-se afirmar que, sem dúvida, a identidade-mesmidade é constantemente desconstruída e, paralelamente, a identidade-ipseidade reafirmada na profusão de eus. No entanto, é possível apontar um paradoxo a partir da consideração do enredo como mediação entre permanência e mudança e da dialética da personagem como concordância discordante.

Em princípio, a *Recherche* não poderia ser pensada na forma de um enredo clássico; no entanto, algumas dificuldades não permitem rejeitar completamente algum tipo de permanência no tempo, o que confirma que as variações imaginativas podem produzir cruzamentos dos dois tipos de identidade, mesmo que sempre de maneira problemática.

Essa hipótese de leitura conduz a tentar pensar o paradoxo que pode-se formular da seguinte maneira: Ricoeur conclui que a crise da narrativa atesta a negação da identidade-mesmidade, mas reafirma uma figura, mesmo indeterminada, de subjetividade, já que não se podem abolir as questões: quem fala? Quem age?; da mesma forma, a *Recherche*, demonstra a impossibilidade da permanência no tempo, mas acaba por reafirmá-la, embora seja uma reafirmação na dimensão estética. A apresentação de verdades que vão sendo desconstruídas como ilusões é uma operação de aprendizagem que, estruturando a narrativa como descrição dos equívocos em momentos de desilusão, constitui o enredo que terá sentido retrospectivo. O herói deverá assumir a experiência negativa da desaprendizagem da vida que revelará o sentido da verdade na arte. Esse herói, embora carregue muitas mortes de si mesmo, apresenta-se como um eu que fracassa mas que, simultaneamente, pressente a vocação.

Tentemos explicitar estas questões. É preciso pensar o paradoxo em duas vertentes (já apontadas por Tadié) que se interrelacionam: a *Recherche* como arquitetura do tempo e arquitetura do espaço. Na primeira, é preciso pensar a questão da identidade no tempo através de, por um lado, a morte dos eus e, por outro, o problema da permanência e incorporação desses eus. Na segunda, o espaço da narração multiplica as vozes narrativas e seus cruzamentos: um si que se desdobra em narrador e herói, mas também em diferentes personagens. Começemos pela questão da identidade no tempo.

3. O problema da subjetividade no tempo

Pode-se vislumbrar na problemática do sujeito na *Recherche* uma tripla acepção do tempo: como movimento de maturação na aprendizagem do herói; como repetição, que é a retomada de questões se apresentando de maneira recorrente, principalmente a questão da vocação e as manifestações estéticas; e como irrupção epifânica em função das experiências da memória involuntária. As três acepções se relacionam de diferentes maneiras e se encontram na revelação final do romance.

Um paradoxo inicial é evidente: se o relato sobre o fracasso das tentativas de escrever constitui uma série de erros e equívocos, concomitantemente, a vocação já foi pressentida desde o início e é apresentada como retrospectivamente compreensível, uma vez que a aprendizagem da vida do herói, segundo a reflexão final do narrador, deveria levá-lo inexoravelmente para a arte. O paradoxo se apresenta ainda mais claramente na contradição entre o relato do fracasso e a bela escritura que se oferece ao leitor. Em diferentes momentos da obra, encontramos reflexões sobre a importância da obra de arte como tradução da alma individual e o lamento recorrente de não possuir o talento suficiente para realizá-la.

Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle sans le savoir, sans que ma vie me parût devoir entrer jamais en contact avec ces livres que j'aurais voulu écrire et pour lesquels, quand je

me mettais autrefois à ma table, je ne trouvais pas de sujet. Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre: Une vocation. Elle ne l'aurait pas pu en ce sens que la littérature n'avait joué aucun rôle dans ma vie. Elle l'aurait pu en ce que cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen que est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine, en ce temps où on ignore encore que l'embryon d'une plante se développe, lequel est pourtant le lieu des phénomènes chimiques et respiratoires secrets mais très actifs. Ainsi ma vie était-elle en rapport avec ce qu'amènerait sa maturation.²⁴⁵

Assim, a descoberta da vocação de escritor que somente é explicitada no final da obra, foi pressentida ao longo de toda a narrativa, já estava lá desde o seu começo, quando o menino sentia que atrás das impressões se ocultava "...quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir..."²⁴⁶. No entanto, a este pressentimento se opõem sempre a preguiça e as tentativas frustradas de uma narrativa "pura" que adiam constantemente o empreendimento.

É necessária a descoberta da reserva, "material impuro", das impressões e dos sentimentos, para desenvolver a obra que os traduziria em palavras, no entanto, "... on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant."²⁴⁷. É preciso que as

²⁴⁵ Proust, M. *Le temps retrouvé*, IV, p. 478, III, p. 686: "Como a semente, eu poderia morrer quando a planta se desenvolvesse; e percebia ter vivido para ela sem saber, sem que a vida me parecesse dever entrar em contato com os livros que desejara escrever, e para os quais não achava assunto outrora, quando me sentava à mesa de trabalho. Assim, minha vida até este dia poderia e não poderia resumir-se neste título: Uma vocação. Não o poderia porque a literatura não desempenhara nenhum papel em minha vida; e o poderia porque essa vida, com as lembranças de suas tristezas e alegrias, formava uma reserva semelhante ao albumen do óvulo das plantas e no qual este encontra alimento para se transmutar em semente, nesta época em que ainda se ignora como se desenvolve o embrião de uma planta, o qual todavia é palco de fenômenos químicos e respiratórios secretos porém muito ativos. Assim a minha vida se relacionava com o que determinaria a sua maturação."

²⁴⁶ Idem, *Du côté de chez Swann*, I, 179, I, p. 152: "... algo semelhante a uma bela frase, pois que era principalmente sob a forma de palavras que me davam prazer..."

²⁴⁷ Idem, *Le temps retrouvé*, IV, p.620, III, p. 793: "... só pela renúncia àquilo que se ama pode-se refazê-lo."

vivências morram para que consigamos traduzi-las, a narrativa pressupõe a morte dos eus. Este paradoxo implica em outro: quando a morte já não é uma perspectiva que amedronta, constata-se a urgência de escrever antes que ela o assalte repentinamente, a preguiça se transforma no seu oposto, o trabalho febril.

Foram abordados no capítulo anterior momentos de pressentimento da vocação e de tentativas fracassadas, bem como foram apontados questionamentos a respeito do talento. Há duas passagens do quinto volume, *A prisioneira*²⁴⁸, especialmente significativos porque reúnem a reflexão sobre a arte (mais uma vez o músico Vinteuil) em paralelo com o amor (a desilusão) e a retomada do desejo infantil de ser artista (sobretudo o famoso episódio das torres de Martinville, no qual se encontra a bela frase escondida atrás das impressões). Na verdade, essas passagens demonstram com lirismo o sentido ainda desconhecido da semente que se tornará a planta da vocação descoberta, e, simultaneamente, auxiliam na compreensão do cruzamento dos tempos: como maturação e como repetição.

O herói terá uma experiência estética análoga à de Swann no primeiro volume, *No caminho de Swann*; no entanto, as variáveis de cada personagem conduzem a reflexão sobre o fazer artístico a uma destinação diferente; em Swann produzem a melancolia de uma doce tristeza e uma resignação alegre, no herói fazem ressurgir a promessa de uma possível realização, fornecendo pistas para compreender a vocação. Encontram-se aqui a permanência da reflexão e a

²⁴⁸ Idem, *La Prisonnière*, III, p. 661-668 e III, 118-123; III, p. 756-768 e III 190-198.

mudança da situação; adivinha-se a presença do narrador onisciente, sem dúvida problemática, questão que retomaremos adiante.

Na nossa interpretação, é a ambigüidade do desejo temporariamente satisfeito, a insuficiência dessa realidade banal, que coloca o herói-narrador em condição de apreciar a sonata de Vinteuil e de pensar sobre ela na dimensão estética mais ampla; mas, essa experiência estética também propicia o cruzamento dos tempos, a entrada a seu eu atual e a sua relação com o eu da infância, o que confirma a relação entre os níveis de experiência: o aprendizado da desilusão como movimento de mudança e a repetição da mesma questão da vocação.

Com efeito, como foi visto em várias passagens do capítulo anterior, especialmente no episódio sobre a reflexão literária a partir da leitura dos Goncourt, quando tudo parece extremamente banal, quando o real decepciona (seja a desilusão com a vulgaridade da vida ou a constatação de alguma impossibilidade, ou mesmo a decepção com a própria satisfação que nunca realiza o desejo), somente a arte pode configurar uma salvação, através do aprofundamento espiritual das experiências.

Essas experiências são associadas ao surgimento da memória involuntária que reúne os tempos numa espécie de extra-temporalidade, mas também, ao resultado dos tempos vividos sublimados através da experiência estética ²⁴⁹. Não é por acaso que as experiências estéticas surgem em momentos de consolo pela decepção ou de resignação pela impossibilidade; elas produzem prazer na

²⁴⁹ Retomaremos a questão da sublimação.

tentativa de traduzir esses sentimentos, nesse sentido, proporcionam satisfação substitutiva. A arte provoca um prazer mais permanente e cumpre a promessa de felicidade.

Tentemos explicitar estas afirmações retomando os trechos de *A prisioneira*. *A Prisioneira* é o relato de um amor do herói-narrador, seu paradigma é o amor da personagem Swann relatado no primeiro volume, com variáveis próprias que antecipam e repetem outros amores do herói e, ao mesmo tempo, preparam e conduzem ao atual. Uma das características desse amor é a obsessão do ciúme, o relato se estrutura em função da variedade de pensamentos provocados pela dúvida que se torna patológica porque o herói mantém o objeto de seu amor numa espécie de seqüestro psicológico. Na medida em que consegue manter Albertine sob o seu domínio, seus sentimentos oscilam entre uma grande ansiedade para evitar qualquer possibilidade de que a suspeita se confirme e um tédio profundo quando percebe que todas suas providências têm sucesso. “J’étais plus maître que je n’avais cru. Plus maître, c’est-à-dire plus esclave.”²⁵⁰

A oscilação entre esses sentimentos produz estados de alma contraditórios que passam de um extremo ao outro repentinamente, da ansiedade ao tédio e vice-versa. Justamente porque é mais senhor do que imaginava, a certeza da posse o escraviza de duas maneiras, porque tem os deveres de um senhor e porque o usufruto da dominação o impede de desfrutar de outras possibilidades. A certeza da satisfação, quando não está ameaçada, provoca a ambigüidade: por um lado, a

²⁵⁰ Proust, M., *ibidem*, III, 663; III, 119: “Eu era mais senhor do que julgava. Mais senhor, isto é, mais escravo.”

calma do domínio absoluto do outro (isto é, o tédio), por outro, o pensamento e o desejo de estar só.

Na solidão tranqüila da espera por Albertine que certamente virá, num dos momentos de sossego, o herói senta ao piano e abre, ao acaso, a sonata de Vinteuil. A “paz de espírito”²⁵¹ lhe permite tocar e pensar na sonata em si, sem interferência de pensamentos obsessivos sobre Albertine. Essa fruição o transporta para a infância, mais precisamente ao desejo de ser escritor:

... prenant la Sonate à un autre point de vue, la regardant en soi-même comme l'oeuvre d'un grand artiste, j'étais ramené par le flot sonore vers les jours de Combray (...) où j'avais moi-même désiré d'être un artiste. En abandonnant en fait cette ambition, avais-je renoncé à quelque chose de réel? La vie pouvait-elle me consoler de l'art, y avait-il dans l'art une réalité plus profonde où notre personnalité véritable trouve une expression que ne lui donnent pas les actions de la vie? Chaque grand artiste semble en effet si différent des autres, e nous donne tant cette sensation de l'individualité, que nous cherchons en vain dans l'existence quotidienne!²⁵²

Neste trecho, o questionamento a respeito da relação entre literatura e vida é colocado de maneira inversa à conclusão do romance: quando ainda é constatação da renúncia a um desejo, o herói se pergunta se a vida poderia consolá-lo de ter abandonado essa aspiração e indaga se a profundidade almejada seria real; o que tem implicações para a questão da identidade na medida em que o fazer artístico propicia a expressão da individualidade,

²⁵¹ Cf. idem, *ibidem*, *P*, III, 664; III, p. 120.

²⁵² Idem, *ibidem*, *P*, III, p. 664; III, p. 120: “... tomando a Sonata de um outro ponto de vista, eu era conduzido pelo fluxo sonoro em direção aos dias de Combray (...) quando eu próprio desejara ser artista. Abandonando de fato tal ambição, renunciara eu a alguma coisa real? Poderia a vida consolar-me da arte, haveria na arte uma realidade mais profunda em que nossa personalidade verdadeira encontrasse uma expressão que não lhe conferem as ações da vida? Todo grande artista parece de fato de tal modo diverso dos outros, e tanto nos dá aquela sensação de individualidade que em vão buscamos na existência quotidiana?”

impossível de atingir pelas ações da vida quotidiana. Individualidade que implica diversidade, como veremos.

Subitamente, um compasso da Sonata conhecida se ilumina sob um novo ângulo nunca antes pensado, pela semelhança com Wagner, e responde à indagação sobre a realidade da arte: a obra nos coloca numa outra dimensão insuspeita da realidade, tão física quanto o que denominamos de real, o si mesmo que reunirá várias individualidades retroativamente unificadas.

Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'oeuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces que visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et parfois lointains, assoupis, presque détachés, sont à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motifs que d'une névralgie.

La musique bien différente en cela de la société d'Albertine, m'aidait à descendre en moi-même, à y découvrir du nouveau: la variété que j'avais en vain cherchée dans la vie (...) l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour une autre être ne nous fait pas pénétrer.²⁵³

A comparação entre a arte e a vida assume neste momento o caráter da desilusão na experiência amorosa, a arte permite o contato com uma dimensão mais profunda de nós mesmos e, por extensão, propicia uma comunicação com os outros em outro nível de conhecimento, impossível no amor, relação entre fantasmas: “... mon sort était pourtant de ne poursuivre que des fantômes...”²⁵⁴.

²⁵³ Idem, *ibidem*, III, p. 665; III 120-121: “Eu percebia tudo o que a obra de Wagner tem de real, revendo esses temas insistentes e fugazes que visitam um ato, afastando-se apenas para retornar, e às vezes distantes, entorpecidos, quase desligados, são, em outros momentos, mesmo sempre continuando vagos, tão próximos e prementes, tão internos, tão orgânicos, tão viscerais, que se diria serem a retomada menos de um motivo que de uma nevrálgia.

A música, bem diferente nisto da companhia de Albertine, ajudava-me a descer ao fundo de mim mesmo, e a descobrir aí coisas novas: a variedade que eu em vão buscara na vida (...) a harmonia de um Wagner e a cor de um Elstir nos permitem conhecer aquela essência qualitativa das sensações de outrem, onde o amor por outra criatura não nos faz penetrar.”

²⁵⁴ Idem, *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 401; II, p. 830: “... minha sorte consistia apenas em perseguir fantasmas ...”.

No entanto, após uma reflexão sobre a unidade retrospectiva das grandes obras, uma nova dúvida a respeito da possibilidade de obter satisfação como artista surge: e se a arte fosse somente uma habilidade industriosa, seria tão lamentável não ser artista? Neste caso, ela não seria “mais real do que a vida”²⁵⁵, aparentemente mais profunda, mas na verdade resultado de uma labor. E pode-se acrescentar que, como o amor, a arte poderia ser um fantasma que se persegue mas que é produto da imaginação ²⁵⁶.

A comparação entre o amor e a arte nos coloca a questão do real e do imaginário: seria o desejo mais uma vez miragem, sentiria o mesmo desapontamento com a arte como aconteceu no amor? A comparação se torna pertinente quando se considera o episódio em que o herói fala de seus amores como da perseguição de fantasmas (“... des êtres dont la réalité pour une bonne part était dans mon imagination...” ²⁵⁷), no volume anterior *Sodoma e Gomorra*. Nesse momento, a conclusão apresenta um apelo ao trabalho como possibilidade de algum tipo de sobrevivência no tempo, pensada a partir da comparação com as árvores, numa alusão evidente à vocação abandonada:

De fantômes poursuivis, oubliés, recherchés a nouveau (...) ces chemins de Balbec en étaient pleins. En pensant que leurs arbres (...) me survivraient, il me semblait recevoir d’eux le conseil de me mettre enfin au travail pendant que n’avait pas encore sonné l’heure du repos éternel. ²⁵⁸

²⁵⁵ Idem, *La Prisonnière*, III, p. 667; III, p. 122.

²⁵⁶ Idem, *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 401; II, p. 830

²⁵⁷ Idem, ibidem, “... criaturas (seres) cuja realidade em boa parte estavam na minha imaginação...”.

²⁵⁸ Idem, ibidem, III, p. 401; II, p. 830: “De fantasmas perseguidos, esquecidos, de novo procurados (...) estavam cheias as estradas de Balbec. Pensando que suas árvores (...) me sobreviveriam, parecia-me receber delas o conselho de me pôr enfim a trabalhar enquanto não soasse a hora do repouso eterno.”

A questão é retomada num episódio posterior de *A prisioneira*²⁵⁹, em outro contexto, onde a banalidade e o ridículo de uma reunião mundana é interrompida ao acaso pela música e aparece então a alegria da fruição estética. O episódio transcorre num movimento oscilante entre o extremo prazer, a embriaguez provocada pela música, e a dúvida sobre a possibilidade de encontrar um sentido através da arte. A resposta é afirmativa mas não necessariamente para o herói que ouve o apelo sem poder realizá-lo.

Toda a variedade de possibilidades, as variantes de ritmo que se sucedem e regressam de maneiras diferentes, levam o herói a refletir sobre seus próprios estados de alma. Indaga se o sentido de sua vida poderia ser como a música de Vinteuil que, para atingir o obra prima final, precisou de inúmeros esboços que constituíram toda sua obra anterior²⁶⁰, assim como todos os seus amores seriam uma preparação para seu amor atual.

Et pourtant, me dis-je, quelque chose de plus mystérieux que l'amour d'Albertine semblait promis au début de cette oeuvre, dans ce premiers cris d'aurore. (...) Mais comment comparer à cet immobile éblouissement de la lumière ce qui était vie, mouvement perpétuel et heureux? (...) Si l'art n'était vraiment qu'un prolongement de la vie, valait-il de lui rien sacrifier, n'était-il pas aussi irréel qu'elle-même? À mieux écouter ce septuor, je ne le pouvais pas penser.²⁶¹

A dúvida se dissipa logo, há na diversidade da composição um “universo insuspeito”, um “tesouro inesperado”²⁶², que transpõe a profundidade de uma

²⁵⁹ Idem, *La Prisonnière*, III, p. 756-768; III, p. 190-198.

²⁶⁰ Idem, *ibidem*, III, p. 756-757; III, p. 190.

²⁶¹ Idem, *ibidem*, III, p. 758-759; III, p. 191-192: “E, no entanto, disse comigo, algo mais misterioso que o amor de Albertine parecia prometido no começo daquela obra, naqueles primeiros gritos de aurora. (...) Mas como comparar a esse deslumbramento imóvel da luz aquilo que era vida, movimento perpétuo e feliz? (...) Se a arte não fosse de fato mais que um prolongamento da vida, valeria a pena sacrificar-lhe alguma coisa, não seria ela tão irreal como a própria vida? Para escutar melhor aquele septeto, eu não podia pensar assim.”

²⁶² Idem, *ibidem*, III, 759; III, 192.

alma para o universo sonoro, o que propicia a comunicação autêntica com outras almas. A diversidade dos mundos dos artistas confirma a existência da alma individual, sem eles, nunca conheceríamos outras possibilidades de ser:

Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles.²⁶³

No próximo parágrafo, o herói é surpreendido pela conversa das pessoas que comentam a execução, o paralelo entre essas palavras e o mundo “celestial” que acabara de ouvir produz novamente a decepção com o real vulgar, tão desprovido de interlocução verdadeira.

J'étais vraiment comme un ange qui, déchu des ivresses du Paradis, tombe dans la plus insignifiante réalité. (...) je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être - s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes.²⁶⁴

É neste contexto que ressurge, mais uma vez, a questão da vocação como ingresso num outro universo possível dentro de si mesmo, a esperança de uma outra realidade além dessa já conhecida, “vie véritable” intuída em outras ocasiões²⁶⁵, esperança de felicidade e de futuro:

... qu'avait pu venir jusqu'à moi l'étrange appel que je ne cesserais plus jamais d'entendre – comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans

²⁶³ Idem, ibidem, III, 762; III, 194: “A única viagem verdadeira, o único banho de Juvência, seria, não partir em busca de novas paragens, mas ter outros olhos, ver o universo com os olhos de outra pessoa, de cem outras, ver os cem universos que cada uma delas vê, que cada uma é; e isso podemos consegui-lo com um Elstir, com um Vinteuil; com seus pares verdadeiramente voamos de estrela em estrela.”

²⁶⁴ Idem, ibidem, III, 762-763; III, 194-195: “Eu era de fato como um anjo que, expulso das delícias do Paraíso, cai na mais insignificante realidade. (...) eu me indagava se a música não seria um exemplo único do que poderia ter sido – caso não tivesse havido a invenção da linguagem, a formação de palavras, análise das idéias – a comunicação das almas.”

²⁶⁵ Idem, ibidem, III, 765; III, 196.

doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même, et que si ma vie me semblait si vaine, du moins n'avait-elle pas tout accompli.²⁶⁶

A partir dos momentos explicitados em *A prisioneira*, pode-se compreender a relação entre as decepções do amor e da vida mundana e o pressentimento da vocação que será afirmada no último volume, *O tempo reencontrado*. Todos esses momentos serão resgatados pela voz do narrador cada vez mais presente e confluem para a revelação final na forma de compreensão da permanência no tempo.

O paradoxo constatado através da experiência estética no septeto de Vinteuil: “... la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie ...”²⁶⁷; pode ser colocado através do problema da identidade na descoberta simultânea da “verdade nova”²⁶⁸ no mesmo eu. A identidade-*idem* se encontra com a identidade-*ipse* por meio da repetição das decepções em dimensões diferentes da vida, mas também através das tentativas de traduzir impressões variadas, imagens que escondem signos a serem descobertos²⁶⁹, vislumbradas em períodos intermitentes da vida do herói.

Comentando as sucessivas irrupções da memória involuntária na cena final da recepção dos Guermantes, o narrador descobre a eternidade em “... fragments

²⁶⁶ Idem, *ibidem*, III, 767; III, 198: “... tivera acesso ao estranho apelo que jamais cessaria de ouvir, como a promessa de que existia outra coisa, sem dúvida realizável pela arte, além do nada que eu havia encontrado em todos os prazeres e no próprio amor, e que, se minha vida me parecia tão vã, pelo menos ainda não tinha realizado tudo.”

²⁶⁷ Idem, *ibidem*, III, p. 763; III, 195: “... a mesma e no entanto outra, como regressam as coisas na vida...”

²⁶⁸ Idem, *Le Temps Retrouvé*, IV, p. 456; III, 670.

²⁶⁹ Idem, *ibidem*, IV, 457, III, 670.

d'existence soustraits au temps..."²⁷⁰, raros momentos fugazes que surgiram em tempos diferentes da vida do herói. Ao mesmo tempo, essa vida apresenta-se permeada de insatisfação nas múltiplas experiências no decorrer da história do herói, o que confere um ar de "irrealidade"²⁷¹ às relações com os outros: na vida mundana, na amizade, no amor. É que o mundo do desejo somente pode ser contemplado e fruído nas experiências efêmeras provocadas pela memória involuntária, o prazer do tempo perdido é reencontrado dentro de si.

No entanto, surge um outro prazer também redescoberto, a impressão traduzível em palavras que já se encontrava na vocação intuída, a "verdade nova" desde o começo, não por acaso apresentada numa metáfora estética (a música, mais uma vez). Compreendemos que a reafirmação da vocação está igualmente vinculada ao passado, embora de uma forma diferente da irrupção própria da memória involuntária, o reencontro com a possibilidade de exprimir a impressão:

Cependant, je m'avisai au bout d'un moment, après avoir pensé à ces résurrections de la memoire, que, d'une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois, et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d'autrefois mais une *vérité nouvelle*, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu'on fait pour se rappeler quelque chose, comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d'écouter, de transcrire. Je me souvins avec plaisir, parce que cela me montrait que *j'étais déjà le même* (...) je n'avais jamais progressé ...²⁷²

²⁷⁰ Idem, ibidem, IV, p. 454; III, 668: "... fragmentos de existência subtraídos ao tempo ..."

²⁷¹ Idem, ibidem.

²⁷² Idem, ibidem, IV, 456-457; III, 670: "Todavia, ao cabo de um instante, depois de ter pensado nessas ressurreições da memória, percebi que, de outro modo, impressões obscuras tinham às vezes, e já em Combray, no caminho de Guermantes, solicitado minha atenção, ao modo dessas reminiscências, e que ocultavam não uma sensação de outrora mas uma *verdade nova*, uma imagem preciosa que eu buscava descobrir por meio de esforços do mesmo gênero dos que fazemos para recordar alguma coisa, como se nossas mais belas idéias fossem árias musicais que retornassem a nós sem que jamais as tivéssemos ouvido, e que nos esforçaríamos por escutar e transcrever. Lembrei-me com prazer, pois isso mostrava que então *eu já era o mesmo* (...) que desde então não havia progredido ..." Grifos nossos.

Embora esse reencontro na forma de impressões vagas culmine na reafirmação do mesmo, apresenta-se de uma maneira diferente, requer esforço para traduzir a impressão nova que provoca a verdade nova. A ambigüidade surge como resultado da repetição da experiência dos sentidos exigindo sua decifração e, simultaneamente, o ato criador de uma nova idéia que a traduza no equivalente espiritual. As solicitações do sensível se multiplicam nas possibilidades de impressões, mas elas são signos a serem interpretados e convertidos em obra. Por isso, é preciso considerar o oposto desta permanência no tempo: a morte dos eus.

Neste sentido, apresenta-se uma primeira dificuldade: a sucessão de mortes é também uma forma de repetição no movimento de aprendizagem do herói, culminando na compreensão de um fio condutor como história de vida, ou há uma fragmentação inerente ao eu? Como pensar simultaneamente a permanência e a desapareição? Assim como o trecho citado no último volume afirma com prazer “eu já era o mesmo”, simultaneamente, é possível detectar ao longo da narrativa um movimento de transformação constante que sustenta o contrário, eu sou outro, a identidade assume sua diversidade na transformação.

Car je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau , mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois. Pour prendre la période la moins ancienne, n'avais-je pas tenu à Albertine plus qu'à ma vie? Pouvais-je alors concevoir ma personne sans qu'y continuât mon amour pour elle? Or je ne l'aimais plus, j'étais, non plus l'être qui l'aimait, mais un être différent qui ne l'aimait pas, j'avais cessé de l'aimer quand j'étais devenu un autre. Or je ne souffrais pas d'être devenu cet autre, de ne plus aimer Albertine; et certes ne plus avoir un jour mon corps ne pouvait me paraître en aucune façon quelque chose d'aussi triste que m'avait paru jadis de ne plus aimer un jour Albertine. Et pourtant, combien cela m'était égal maintenant de ne plus l'aimer! Ces morts successives, si redoutées du moi qu'elles

devaient anéantir, si indifférentes, si douces une fois accomplies, et quand celui qui les craignait n'était plus là pour les sentir, m'avaient fait depuis quelque temps comprendre combien el serait peu sage de m'effrayer de la mort.²⁷³

Há uma tensão a ser desvendada neste espaço da narração que, segundo o narrador, dá sentido à obra e, portanto, à própria vida: a relação entre morte-esquecimento e vida-memória. A narração é inseparável da vida e a vida é a morte dos diferentes eus. No entanto, graças à experiência com o tempo, é uma morte incorporada que se transforma em vida a partir do surgimento do passado pela memória involuntária e pelo trabalho de elaboração que tenta pensar as experiências.

Esta tensão produz uma série interminável de outras tensões, que podem ser assim descritas: a felicidade que só adquire sentido pela oposição com a infelicidade (felicidade da descoberta do sentido da vida na obra, que pressupõe a dor da morte do vivido na alegria da redescoberta); a descoberta da eternidade que pressupõe a vivência na duração do tempo que, por sua vez, é destrutor (o instante eternizado pelo cruzamento dos tempos da memória involuntária); a

²⁷³ Idem, *ibidem*, IV, p. 615, III, p.788: “Pois compreendia que morrer não era nenhuma novidade, mas, pelo contrário, desde a infância já estivera morto várias vezes. Para me restringir ao período mais recente, não me prendera mais a Albertine que à minha própria vida? Poderia então conceber a minha pessoa caso meu amor por ela acabasse? Ora, eu não mais a amava, deixara de ser a criatura que a amava, era um ente diverso que já não a amava; deixara de amar Albertine quando me tornara outro. Assim, não sofria por me haver tornado esse outro, por não amar Albertine; evidentemente, deixar um dia de ter o meu corpo não podia de modo algum me parecer algo tão triste quanto me parecera outrora deixar de amar um dia Albertine. E, todavia, como me era indiferente agora não mais amá-la! Essas mortes sucessivas, tão temidas pelo “eu” que deveriam aniquilar, tão indiferentes, tão suaves uma vez cumpridas, e quando aquele que as temia já não estava ali para senti-las, tinham-me feito desde algum tempo compreender quão pouco sensato seria aterrorizar-me com a morte.”

universalização da vivência que pressupõe a particularidade dos diferentes eus (a semelhança apesar das diferenças, o que é mutante tem algo de durável).

As “inúmeras estátuas” que a recordação faz surgir da “pedreira abandonada”²⁷⁴ do eu presente são perpassadas por essa série de tensões que não cessam de ressurgir numa circularidade sem fim, reabrindo constantemente para um novo começo. As estátuas não estão fixas, a pedreira está abandonada, mas pode ser revisitada, ela pode ser resgatada de seu esquecimento-morte pela vida da memória, que recoloca tensões irresolúveis. Mesmo a redescoberta final, aparentemente apaziguadora das tensões, apresenta a circularidade da vida e da obra, culmina na afirmação de seu próprio início, ela atinge um “fim” quando o herói afirma que deveria começá-la.

A partir das tensões entrevistas, é possível perceber uma ambigüidade fundamental na reflexão final sobre o eu que consiste justamente na afirmação simultânea de eus que morrem sucessivamente, porém, sem que essa experiência constitua uma novidade. A retomada dos volumes anteriores auxiliam na explicitação da problemática.

Tanto *A Prisioneira* quanto *A Fugitiva* desenvolvem uma longa reflexão sobre a questão da identidade, essencial para a compreensão da experiência da transformação no tempo e sua conclusão, a impossibilidade de conhecer os outros e, conseqüentemente, o desconhecimento de nós mesmos. Esta questão nos

²⁷⁴ Idem, ibidem, IV, 464, III, 676.

remete ao problema da concordância discordante tanto no que se refere à seqüência do enredo quanto à dialética da personagem, assim como também revela a importância da identidade narrativa para a interpretação de si na experiência do leitor.

A Prisioneira relata o sentimento de amor como forma de entrada ao si mesmo, *A Fugitiva* narra o processo de esquecimento do amor para possibilitar o surgimento de um outro de si. As duas narrativas constituem experiências extremamente dolorosas, no entanto, segundo a constatação derradeira do narrador, contribuem de maneira decisiva para o trabalho literário.

Nas últimas páginas de *A prisioneira* encontramos duas afirmações que resumem toda esse movimento: “L’amour, c’est l’espace et le temps rendus sensibles au coeur.”²⁷⁵; “... m’invitant sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle était plutôt comme une grande déesse du Temps.”²⁷⁶. A experiência do amor é acesso à dor em função de várias constatações concomitantes, no entanto, todas são o caminho de um pensamento sobre si a partir das intermitências do coração no tempo.

Em primeiro lugar, o desejo do outro reenvia ao próprio desejo que se reconhece como mutante:

Mais ce qui me torturait à imaginer chez Albertine, c’était mon propre désir perpétuel de plaire à de nouvelles femmes, d’ébaucher de nouveaux romans (...) Comme il n’est de connaissance, on peut presque dire qu’il n’est de jalousie que de soi même. L’

²⁷⁵ Idem, *La Prisonnière*, III, p.887; III, 289: “O amor é o espaço e o tempo tornados sensíveis ao coração.”

²⁷⁶ Idem, *ibidem*, III, p. 888; III, 290: “... convidando-me de modo insistente, cruel e sem saída, à procura do passado, ela era antes como uma grande deusa do Tempo.”

obsevation compte peu. Ce n'est que du plaisir ressenti par soi-même qu'on peut tirer savoir et douleur.²⁷⁷

Em segundo lugar, o sofrimento provoca feridas que se fecham e reabrem de maneiras inesperadas, saídas de si que obrigam a entrar em si por meio de estados diferenciados²⁷⁸, modificando a percepção do tempo e do espaço, o que, por sua vez, remete o herói a uma reflexão sobre sua própria transformação. A experiência propicia a consciência da mudança no tempo, e, simultaneamente, a descoberta de que o amor por Albertine é, na verdade, um estado mental subjetivo: "... mon amour était moins un amour pour elle qu'un amour en moi."²⁷⁹

O objeto desse amor lhe escapa, Albertine é um fantasma constantemente em fuga ("*êtres de fuite*"²⁸⁰), o mistério que a cerca e os equívocos de interpretação a respeito do que o outro é ou faz constituem o motivo de especulações permanentes, de pensamentos obsessivos e reviravoltas surpreendentes. O amor é "tortura recíproca"²⁸¹. Aparentemente acessível e indefeso quando é contemplado dormindo, o corpo do outro contém um enigma insondável em múltiplas direções, todo um "mundo subjacente"²⁸²:

Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure,

²⁷⁷ Idem, *ibidem*, III p. 887; III, 290: "Mas o que me torturava imaginar em Albertine, era meu próprio desejo permanente de agradar a novas mulheres, de esboçar novos romances (...) Assim como só se tem conhecimento de si mesmo, quase se pode dizer que só temos ciúmes de nós mesmos. A observação de pouco vale. Só do prazer sentido por nós mesmos é que podemos extrair conhecimento e dor."

²⁷⁸ Cf. idem, *ibidem*, IV, pp. 888-889, III, pp. 290-291.

²⁷⁹ Idem, *Albertine disparue*, IV, p. 137, III, p. 418: "... que meu amor era menos um amor por ela do que em mim ..."

²⁸⁰ Idem, *La prisonnière*, III, p. 599; III, p. 70: "criaturas em fuga".

²⁸¹ Idem, *ibidem*, III, p. 617; III, p. 84.

²⁸² Idem, *ibidem*, III, p. 621, III, p. 88.

nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ce points. Si encore ils nous étaient désignés, peut-être pourrions-nous nous étendre jusqu'à eux. Mais nous tâtonnons sans les trouver. De là la défiance, la jalousie, les persécutions. Nous perdons un temps précieux sur une piste absurde et nous passons sans les soupçonner à côté du vrai.²⁸³

A impossibilidade de aceder a um conhecimento verdadeiro sobre o outro dá o tom da narrativa, a mudança no tempo e no espaço ocorre tanto para o eu quanto para o si do outro:

Je la voyais aux différentes années de ma vie occupant par rapport à moi des positions différentes (...) ces êtres-là, tandis qu'ils changent par rapport à nous, changent aussi en eux-mêmes ...²⁸⁴

A angústia é inevitável e faz surgir a lembrança de outra angústia do eu, na cena modelar da espera do menino pelo beijo de boa noite da mãe e, ao mesmo tempo, a mudança de caráter, com a “morte na alma”²⁸⁵, que impede de reclamar a satisfação da mesma maneira. Compreende-se que a lembrança de Combray, retomada em outros episódios de *A Prisioneira*, acontece em função da comparação que constata a transformação da identidade neste novo amor. O amor pertence à categoria do fugidio e do mutável, no entanto, fornece material para comentários estéticos.

²⁸³ Idem, ibidem, III, p. 607-608, III, p. 77: “E compreendia a impossibilidade em que tropeça o amor. Imaginamos que ele tenha por objeto uma criatura que pode estar deitada diante de nós, fechada numa corpo. Infelizmente ele é a extensão dessa criatura a todos os pontos do espaço e do tempo que ela ocupou e ocupará. Se não possuímos o seu contato com determinado lugar, com determinada hora, não a possuímos. Ora, não podemos tocar todos esses pontos. Ainda se nos fossem designados, talvez pudéssemos estender-nos até eles. Porém tateamos sem encontrá-los. Daí a desconfiança, o ciúme, as perseguições. Perdemos um tempo precioso a seguir uma pista absurda e passamos sem desconfiar ao lado da verdade.”

²⁸⁴ Idem, ibidem, III, p. 577, III, pp. 54-55: “Eu a via, nos diferentes anos de minha vida, ocupando, em relação a mim, posições diversas (...) essas criaturas, ao passo que mudam em relação a nós, igualmente mudam em si mesmas.”

²⁸⁵ Idem, ibidem, III, p. 619; III, p. 87.

Há diversos momentos, retomados por longos comentários no último volume, em que se faz menção da necessidade dos desgostos produzidos pelas oscilações do sentimento para o conhecimento de si e de como a impossibilidade de atingir o conhecimento do outro conduz a uma reflexão sobre a interlocução autêntica. Já comentamos dois episódios onde a conclusão de que a verdadeira comunicação das almas só seria possível através da música.

Os episódios de angústia têm o seu contraponto nos momentos de prazer estético. Embora muitos desses episódios retornem à vocação procurada, muitos outros remetem a um prazer novo que o aprofundamento da experiência amorosa torna possível. O mesmo movimento que foi comentado acima, a necessidade de ver o mundo com os olhos de outro, torna-se mais premente na dor que produz uma comparação com a obra de arte, intensificando o afeto. Quanto mais intensa for a oscilação dos estados de alma, o desconhecimento sobre as próprias reações em torno aos acontecimentos dessa história de amor, maior será a consciência da diversidade do eu e, portanto, maior se tornará a necessidade de encontrar uma forma de individuação vislumbrada na arte.

É neste contexto que surgem muitos comentários sobre a pintura e a literatura, especialmente a partir das personagens Elstir (pintor) e Bergotte (o escritor que fascinou na infância).

Je me trouvai tout d'un coup, et pour un instant, pouvoir éprouver pour la fastidieuse jeune fille, des sentiments ardents. Elle avait à ce moment-là l'apparence d'une oeuvre

d'Elstir ou de Bergotte, j'éprouvais une exaltation momentanée pour elle, la voyant dans le recul de l'imagination et de l'art.²⁸⁶

No entanto, apesar desses instantes de exaltação, o herói, comparando-se com Swann, que admirava no seu amor a semelhança com certas pinturas, conclui que não via Albertine do ponto de vista da arte²⁸⁷. A “deusa do tempo” que o obriga a escavar o passado em busca de respostas e que o fez perder tantos anos²⁸⁸ provocou uma ferida que nenhuma fruição de colecionador de arte teria feito sentir. Neste sentido, o amor do herói é diferente do da personagem Swann que encontrava consolo para seu sofrimento na apreciação das obras. A ambigüidade do desejo encontra seu modo de expressão no fazer artístico porque propicia a imaginação, diferente da simples contemplação. Os últimos tempos da vida de Bergotte produzem a reflexão sobre esta questão aplicada à literatura:

Le désir n'est donc pas inutile à l'écrivain pour l'éloigner des autres hommes d'abord e de se conformer à eux, pour rendre ensuite quelque mouvement à une machine spirituelle qui, passé un certain âge, a tendance à s'immobiliser. On n'arrive pas à être heureux mais on fait des remarques sur les raisons qui empêchent de l'être et qui nous fussent restées invisibles sans ces brusques percées de la déception. Et les rêves bien entendu ne sont pas réalisables, nous le savons; nous n'en formerions peut-être pas sans le désir, et il est utile d'en former pour les voir échouer et que leur échec intruise.²⁸⁹

²⁸⁶ Idem, *ibidem*, III, p. 565; III, p. 45: “De súbito acontecia-me, e por um instante, poder sentir pela tediosa moça ardentes afetos. Nesse momento, ela parecia uma obra de Elstir ou Bergotte, eu experimentava uma exaltação momentânea por ela, vendo-a no recuo da imaginação e da arte.”

²⁸⁷ Cf. idem, *ibidem*, III, p. 885; III, p. 288.

²⁸⁸ Cf. idem, *ibidem*, III, p. 888, III, p. 290.

²⁸⁹ Idem, *ibidem*, III, p. 688-689; III, p. 138: “Assim, o desejo não é inútil para o escritor, pois o primeiro o afasta dos outros homens e o conforma a eles, e em seguida restitui algum movimento a uma máquina espiritual que, depois de certa idade tende a se imobilizar. Não se chega a ser feliz mas assinalam-se as razões que impedem de sê-lo e que nos ficariam invisíveis sem essas fendas bruscamente abertas pela decepção. E os sonhos, é claro, não são realizáveis, bem sabemos; não os conceberíamos talvez sem o desejo, e é útil concebê-los para os ver fracassarem e para que seu fracasso nos sirva de lição.”

Num momento posterior, comentando a respeito dos sofrimentos amorosos da personagem Charlus, ocorre nova lembrança do escritor:

Mais pour un être de la valeur de Bergotte, par exemple, ils eussent pu être précieux. C'est même peut-être ce qui explique en partie (...) que des êtres comme Bergotte vivent généralement dans la compagnie de personnes médiocres, fausses et méchantes. La beauté de celles-ci suffit à l'imagination de l'écrivain ... (...) Le mensonge, le mensonge parfait, sur les gens que nous connaissons, les relations que nous avons eues avec eux, notre mobile dans telle action formulé par nous d'une façon toute différente, le mensonge sur ce que nous sommes, sur ce que nous aimons, sur ce que nous éprouvons à l'égard de l'être qui nous aime (...) ce mensonge-là est une des seules choses au monde qui puisse nous ouvrir des perspectives sur du nouveau, sur de l'inconnu, puisse ouvrir en nous de sens endormis pour la contemplation d'univers que nous n'aurions jamais connus.²⁹⁰

Todas as alternâncias desses estados que podem variar de maneira infinita no tempo são traduzidas pelo escritor, constituem mesmo seu material de trabalho, produzem estados de morte e renascimento dos eus que se multiplicam no espaço e no tempo, sempre tão distantes do que se pensou, enriquecendo as variações imaginativas com outras possibilidades.

A *Prisioneira* culmina com a afirmação da ignorância do que se passa dentro do si, não por acaso após um longo comentário sobre música, pintura e, mais especificamente, o modo como Dostoievski pinta suas personagens. Este longo trecho²⁹¹, do qual já se citaram algumas partes, sustenta de múltiplas formas que

²⁹⁰ Idem, ibidem, III, p. 721; III, 163: “ Mas para uma criatura do valor de Bergotte, por exemplo, tais incidentes poderiam ser preciosos. E talvez seja isto mesmo que explique em parte (...) que criaturas como Bergotte vivam em geral em companhia de pessoas medíocres, falsas e malvadas. A beleza destas é bastante para a imaginação do escritor ... (...) A mentira, a mentira perfeita sobre as pessoas que conhecemos, as relações que tivemos com elas, nosso móbil em determinada ação que formulamos de modo inteiramente diverso, a mentira sobre o que somos, sobre o que amamos, sobre o que sentimos em relação à criatura que nos ama (...) essa mentira é uma das únicas coisas neste mundo que pode nos abrir perspectivas para o novo, para o desconhecido, que pode abrir nossos sentidos adormecidos para a contemplação de universos que jamais teríamos conhecido.”

²⁹¹ Cf. Idem, ibidem, III, pp. 874-888; III- 280-289.

os sentimentos da vida não teriam nenhum sentido se não encontrassem seu equivalente espiritual nas obras de arte.

No entanto, esclarece que não é uma tradução intelectual, porque tanto Dostoievski como a Madame de Sevigné e como Elstir, não apresentam suas personagens numa ordenação construída previamente ou numa “ordem lógica”²⁹², mas segundo a ordem da “ilusão que nos impressiona”, ou seja, através dos diversos enganos de interpretação que as ações das personagens podem levar a pensar. Este modo de apresentação exprime muito da alma humana, desvenda para o leitor como podem ser ilusórias e contraditórias suas próprias interpretações, tanto dos outros quanto do si mesmo.

A Fugitiva se estrutura duplamente: como desconstrução da ilusão do si e como lento e complexo movimento do esquecimento em direção a um outro de si. No intuito de compreender melhor este duplo movimento na questão da morte dos eus, pode-se recorrer ao conceito de experiência na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel para auxiliar na penetração reflexiva da ambigüidade que se apresenta na morte e no reencontro posterior desses eus. Após esta breve incursão pela *Fenomenologia*, será retomada a questão da identidade no tempo em *A Fugitiva*.

Embora seja pertinente lembrar, com Ricoeur, que é preciso renunciar à tentação hegeliana da mediação total ²⁹³, também é possível apontar o caráter trágico da experiência do eu em relação ao conflito inevitável na vida moral dentro

²⁹² Idem, ibidem, III, p. 880; III, 284.

²⁹³ Ricoeur, P. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997, p. 335 – 357.

da *Fenomenologia do Espírito* ²⁹⁴. Nesse sentido, apesar da impossibilidade de transpor a experiência da autoconsciência em Hegel para a análise do eu na *Recherche*, pensamos que o movimento dialético da autoconsciência apresenta uma dimensão trágica na consideração da experiência como morte que ajuda a compreender o problema da subjetividade na obra de Proust. É evidente que tanto a solução como a sistematização hegeliana não são aplicáveis à *Recherche*, no entanto, vislumbramos no movimento dessa dialética seu potencial crítico na elucidação da problemática. Nas palavras de Konder ²⁹⁵:

Talvez a dialética possa preservar toda a sua vitalidade se assumindo, permanentemente, como um problema, esquivando-se às tentativas dos que desejam fazer dela um corpo doutrinário, ou, o que é mais preocupante, um método científico. Talvez a dialética só possa se debruçar periodicamente, cheia de dúvidas, sobre si mesma, submetendo-se a uma rigorosíssima limpeza para poder tornar a se sujar na vida. Ou, quem sabe, ela deve se perder um pouco na floresta do irracional para sair de lá com a seiva necessária para que sua razão não fique ressecada?

²⁹⁴ Ricoeur, P. *O si mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991, p. 290.

²⁹⁵ Konder, L. *Hegel. A razão quase enlouquecida*. Rio de Janeiro: Campus, 1991, p. 98.

CAPÍTULO IV - A EXPERIÊNCIA DO EU

1. A experiência como negatividade ou como luto

Na Introdução da *Fenomenologia do Espírito*, Hegel descreve o desenvolvimento da experiência como um movimento específico que denomina dialética:

Esse movimento dialético que a consciência realiza em si mesma, tanto no seu saber quanto no seu objeto, enquanto, a partir dele, o novo objeto verdadeiro surge para consciência mesma, é chamado propriamente experiência (*Erfahrung*).²⁹⁶

A descrição da experiência da consciência mostra como sua relação com o mundo, com a vida, é uma caminho que conduz ao saber, mas que, no entanto, para atingir esse saber, a consciência terá de negar cada uma das certezas e verdades em cada um dos seus desdobramentos. O caminho percorrido pela consciência natural em direção ao saber verdadeiro é uma experiência que

²⁹⁶ Hegel, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz, In Hegel, Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 49. *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1988, p. 66. Para o Prefácio e a Introdução utilizamos esta tradução, para o capítulo IV utilizaremos a tradução de Paulo Meneses, citada adiante.

poderíamos aproximar do sentimento de luto, porque decorre da desilusão perante o objeto e a medida. Com efeito, o sentimento de perda permeia tanto o objeto do saber como a medida encarregada de fornecer critérios para a validade do conhecimento. Luto, neste contexto, significaria a necessidade de uma elaboração que permita a superação do sentimento de perda, incorporando os momentos da vivência.

O desenvolvimento desta experiência individual é um caminho em direção ao saber verdadeiro. No Prefácio da *Fenomenologia*, Hegel afirma que seu propósito é contribuir para que a filosofia se constitua uma ciência, em outras palavras, que deixe de ser simples “amor ao saber” e atinja o “saber efetivo”²⁹⁷. No entanto, a meta não pode ser uma verdade fixa como resultado estático que estabelece uma unidade morta, como se a verdade fosse um cadáver que se enterrasse para sempre. O fim deve ser considerado “junto com seu devir”²⁹⁸, o que significa que a verdade une de maneira dinâmica o que se manifesta de modo contraditório, unidade orgânica onde os termos em oposição são igualmente necessários para a vida do todo.

Assim, em lugar de afirmar uma verdade fixa, considera-se o todo como o verdadeiro que inclui o movimento de seu devir. O devir é o caminho que vai da consciência natural até o saber absoluto, onde o espírito se sabe a si mesmo como ciência. Mas, neste saber, o fim é tão necessário quanto o caminho, o que

²⁹⁷ Idem, ibidem, tradução p. 7; original p. 6.

²⁹⁸ Idem, ibidem, p. tradução p. 6; original p. 5.

significa que a experiência da consciência é necessária para a formação do espírito e, inversamente, a auto-alienação do espírito permite a formação das figuras da consciência.

Em primeiro lugar, temos a oposição entre o elemento da ciência e o ponto de vista da consciência, ambos se constituem pela sua mútua oposição. Em segundo lugar, dentro da própria consciência, temos a oposição entre o saber de si mesma que se constitui pela mediação com o mundo objetivo e o saber deste último pela mediação de si mesma ²⁹⁹; em outras palavras, o desenvolvimento da verdade como relação permite que o homem e o mundo se revelem mutuamente num movimento que estrutura e determina um pelo outro. Neste sentido, podemos pensar as oposições como aquilo que dá vida ao devir e o caminho em direção à ciência como sendo já a própria ciência.

No entanto, na *Fenomenologia*, devemos distinguir os dois lados. Por um lado, temos a consciência natural que procura a verdade sem saber que ela está já pressuposta e que caminha no seu solo, ou seja, Hegel descreve de maneira “imparcial” como a consciência caminha em direção à ciência, esta descrição é fenomenológica porque nos mostra o caminho tal como aparece para a consciência como fenômeno, ou seja, a significação que tem “para ela” cada descoberta na sua relação com o mundo objetivo. Por outro lado, temos o elemento da ciência ou a reflexão do filósofo, o “para nós”, que também procura a verdade, no entanto, como já vimos, a verdade é o todo. Assim, o filósofo deve

²⁹⁹ Cf. idem, ibidem, tradução p. 16; original p. 19-20.

afirmar a verdade como sujeito que se desenvolve pelas suas contradições intrínsecas, o ser como estrutura dialética que nos mostra todo o existente permeado por um movimento de saída de si, passagem pelo outro para tornar a si. Neste contexto, o espírito também se aliena no seu próprio outro, a consciência e, assim, consciência e espírito, são necessários para formar o todo, cada um, o outro do outro.

A descrição do saber como aparece fenomenologicamente é a própria *Fenomenologia*. Tentemos analisar essa experiência como dialética intra-consciencial tal como é descrita genericamente na Introdução.

O conceito inicial e imediato que a consciência natural ³⁰⁰ como fenômeno forma se mostrará como saber não-verdadeiro porque ele é igualdade imediata. Segundo Hegel, o conceito realmente efetivo é a identidade de ser ele mesmo no seu ser outro, portanto, ele pressupõe cisão e desigualdade no seu próprio devir. Para nós, esta cisão faz parte de seu caminho, para ela, é vivência de perda. É neste sentido que Hegel se refere a esta experiência da consciência como sendo a da perda de si mesma, do desespero e da dúvida. O saber da consciência é um saber provisório, que vai perdendo suas certezas e verdades a cada nova figura, o objeto lhe escapa e cada novo objeto que seu desejo de saber coloca é percebido como ilusão. O fim de cada estágio é uma volta ao início porque ela fica insatisfeita com o resultado e experimenta a angústia da desigualdade entre ela própria e o conceito atingido por esta experiência. Então, se produz o ceticismo a

³⁰⁰ Cf. idem, ibidem, tradução p. 44-45; original p. 60-61.

respeito do resultado que se apresenta, para este ceticismo, como um puro nada. No entanto, este nada é um algo na medida em que é o resultado daquilo de que provém, neste sentido, é um nada que tem um conteúdo. Esta negação determinada é o que salva a consciência de sua própria morte porque para sobreviver ela precisa transcender esse nada, procurar um outro de si mesma.

Aparentemente, a insatisfação com o limitado é uma violência³⁰¹ que lhe vem de fora, mas, o pensamento é inquietação que está dentro de si mesma, o que possibilita que ela se ultrapasse como parte do limitado, seu caminho é uma auto-efetuação. Esta experiência é uma morte que a consciência interioriza, é aquilo que pela mediação do temor de se perder, a leva para a sobrevivência através do pensamento e da introjeção para dentro de si mesma. Ela teve que passar pelo sofrimento de negar o limitado, depois experimenta a angústia da ameaça de morte que só é superada pela inquietude do pensamento. Esta morte não deixará de estar nela no decorrer de todas as figuras que se sucederão, já que faz parte de sua constituição e se renova a cada momento de perda de seu objeto, pois cada perda é o surgimento de um novo objeto e, por conseguinte de uma nova experiência. Por isso, a angústia perpassa todo o desenvolvimento da consciência e determina cada um dos seus desdobramentos.

É necessário distinguir dois tipos de morte possíveis, a primeira seria uma morte abstrata ou um negar sem conservar, a segunda é aquela que enfrenta o vazio de negar face a face o real dado, conserva essa negação e a sobresume

³⁰¹ Cf. idem, ibidem, tradução p. 46; original p. 62.

(*aufheben*). Com efeito, é no pensar que ela sobresuma o que poderíamos denominar seu existir natural, é esta inquietação de ir além de si mesma que a impulsiona para fora de uma existência inconsciente ou meramente natural. O processo de formação (*Bildung*) da consciência é um auto-fazer, um experimentar-se, precisa desenvolver uma experiência total dela com ela mesma, pôr-se a prova a cada nova desilusão.

A desilusão perante o resultado deve propiciar o sobresumir, um suprimir que, concomitantemente, conserva. Portanto, as perdas se conservam como parte de um processo, o que a consciência experimenta como morte e posteriormente como negação é, na verdade, uma forma unilateral de ver o processo. O nós que acompanha este desenvolvimento pode compreender como a consciência se enriquece a cada perda; ela apenas experimenta a mudança, o filósofo a vê como movimento dialético. Tentemos explicitar esta mudança.

O movimento de transformação é um processo que pode ser interpretado como análogo à elaboração do luto porque a consciência interioriza e incorpora a perda para poder conservá-la de alguma maneira e assim possibilitar o caminho de sua formação. Mas este luto não é necessariamente produto de uma morte do objeto, na verdade, há uma transformação do objeto e do próprio critério que utilizamos para seu saber, que nos desiludiu e, portanto, precisamos abandoná-lo. Considerando que esse abandono não pode ser total porque o novo critério e o novo objeto se formaram a partir dele, a consciência passa pelo período que poderíamos aproximar da elaboração do luto, uma vez que na necessidade de

abandonar o objeto ocorre a transformação da consciência que parte para uma nova medida ou critério, ou seja, outra estruturação de seu si.

A constatação de que o objeto não corresponde à medida obriga a consciência a se ultrapassar e se modificar pela incorporação da vivência anterior, o que possibilitará o surgimento de uma nova medida com o objetivo de tentar adequar o conhecimento ao objeto. O processo descrito na mudança do objeto e da medida é necessário para o caminho de formação da consciência que tem uma de suas estações na formação do eu ou autoconsciência. Em outras palavras, o exame de seu próprio critério para conhecer o real e a desilusão que ocorre quando o real é inadequado à medida estabelecida para saber sobre ele, propicia uma volta para dentro de si mesma que a consciência precisa tentar para superar essa inadequação. Este é o caminho de dúvida, desespero e violência sobre si mesma que a consciência deve percorrer com o objetivo de atingir a si mesma e seu saber. Esta experiência forma a consciência, permite que ela incorpore camadas cada vez mais amplas de experiências que vão possibilitar a criação de si e de seu mundo como seu.

O movimento consiste basicamente na tentativa de unir o objeto e o saber sobre ele, no limite, na tentativa da consciência de se unir consigo mesma, posto que o objeto continua sendo para ela. Talvez possamos resumir este movimento dialético a partir de três momentos: no primeiro, a consciência se depara com o mundo e tem um critério para pensá-lo, no segundo, aparece uma contradição entre o saber formado e o critério inicial, no terceiro, a consciência muda seu

critério. Neste sentido, o movimento se dá como uma comparação da consciência consigo mesma; comparação entre seus dois momentos: o primeiro em si do objeto que é para ela e a consciência de seu saber do primeiro momento. A contradição do segundo momento é uma oposição dentro da própria consciência, já que seu objeto sempre foi para ela e, assim, devemos entender a diferença entre o mundo como o vemos ou pretendemos conhecê-lo e o mundo como uma espécie de segunda interpretação que incorpora o saber adquirido e estabelece uma nova medida onde o critério também é nosso.

É por esta oposição que a cada perda de objeto, a consciência perde a si mesma e vivencia uma morte abstrata que somente poderá sobresumir pelo outro de si mesma, a inquietude do pensamento que a conduzirá em direção à outra espécie de morte como incorporação da perda.

Podemos interpretar este movimento como uma maneira de sobresumir os modelos que nós mesmos criamos a partir de nosso contato inicial com o mundo. Com efeito, pensamos que o caminho de formação da consciência está permeado de decepções porque ela produz algo que denominamos modelo mas que poderíamos pensar como visão primeira do mundo e de si mesma que, na interação com a realidade efetiva se vê obrigada a abandonar. Neste sentido, podemos compreender como cada resultado não confirma uma proposta inicial e a ilusão de unidade consigo mesma acaba não se configurando na própria experiência. Os fracassos sucessivos da consciência se dão porque ela atinge em cada estação uma verdade que não se confirma dentro do seu próprio saber,

e, assim, o indivíduo nunca consegue ser a unidade pretendida. Como indivíduo, a consciência é sempre insuficiente e cindida, portanto, sentirá unilateralmente o fracasso.

A *Fenomenologia* atesta uma insuficiência do eu individual através do que denominamos seus fracassos enriquecedores, insuficiência e fracassos que nos mostram um sujeito percorrendo um caminho de dúvida e desespero constante, provocado por uma espécie de necessidade de superar seu limite na procura de algo que preencha um vazio ávido de conteúdo, conteúdo sempre proposto mas inatingível, aspiração de unidade impossível, desigualdade entre si e um mundo instranponível dentro do próprio eu, cisão permanentemente renovada a cada tentativa de superação, mal-estar que perpassa todas as dimensões do humano. O que é a autoconsciência? A história de sua formação nos mostra um eu permeado de uma carência essencial, marcado por sucessivas perdas de objetos, certezas e verdades. O caminho da autoconsciência parece ser o da desilusão. Será preciso explicitar em que consiste a carência que instaura o desejo de identidade e reconhecimento impossíveis.

A questão se torna muito complexa na descrição da experiência da consciência em relação ao saber de si mesma, no capítulo IV de *Fenomenologia*, intitulado *A verdade da certeza de si mesmo*³⁰². Segundo nossa interpretação, Hegel define o humano pela capacidade de negar o real que lhe é dado imediatamente. O que desencadeia esta capacidade de negar é a contradição vivida entre a negatividade

³⁰² Cf. idem, ibidem, Volume I. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 119-134; original p. 120-136.

abstrata do eu tautológico e o eu como fenômeno. O movimento da experiência de si constituirá a singularidade do sujeito configurado a partir do desejo que surge nesta contradição. A procura de si mesmo é propiciada pelo desejo de vida que luta contra a morte, na tentativa de unir seus momentos. Com efeito, a tensão entre o que é e o que deveria ser, ou seja, a nova medida, funda a inquietação pela unidade. Unidade como identidade que deve necessariamente fracassar, uma vez que sem desejo renovado o processo se detém. Consideramos que o desejo é a astúcia da vida que há dentro da autoconsciência para não morrer, do que decorre necessariamente que se estabeleça uma luta de vida e morte dentro dela mesma.

No capítulo anterior, o resultado do entendimento conduziu a duas constatações: a primeira é que o mundo é um jogo de forças, a segunda, esse mundo é sempre para o sujeito que o vivencia. No entanto, o entendimento fixa suas constatações em leis, se a consciência permanecesse nesta fixidez, ela vai se relacionar com um mundo morto, o que acarretaria sua própria morte. Assim, a autoconsciência se vê impulsionada em direção à nova experiência que parte da segunda constatação do resultado do entendimento, ou seja, ela irá mergulhar dentro de si mesma. O que introduz esta nova experiência é a tensão do desejo que supera a tendência a permanecer como puro eu fechado dentro de si mesmo, o que significaria ficar fora da vida, portanto, morto.

O resultado da passagem pelo desejo é a realidade ineludível, uma vez que o eu que não vivencia o mundo é vazio, sem conteúdo. O pensamento introduz a

nova experiência do desejo como mais uma violência da consciência consigo mesma para ir além de seu limite e se salvar da morte que a negação abstrata do mundo propicia. Neste sentido, devemos entender a duplicação da consciência como passo necessário para se preservar do solipsismo que lhe proporcionaria uma unidade morta. Na duplicação de si mesma, ela passa a ter dois objetos: o mundo e a si mesma como mundo e como reflexão.

Neste contexto, podemos compreender como o desejo e a realidade se constituem como complementares, e, concomitantemente, opostos. Com efeito, a experiência do desejo é ambígua porque, inicialmente, ele nasce para garantir a vida e, simultaneamente, no momento que se realiza se autodestrói, autodestraindo-se destrói a vida, então, é preciso renovar o desejo constantemente. A circularidade possibilita a continuidade da própria vida e do eu que precisa desejar tendo como meta (modelo) um eu que garanta a permanência do desejo, portanto, da vida. Hegel demonstra a necessidade da ambigüidade do desejo para que o eu se constitua como tal. Assim, o desejo é aquele que garante a continuidade da vida e, ao mesmo tempo, aquele que não pode ser satisfeito, uma vez que a satisfação instaura o vazio puramente subjetivo que conduz à unidade morta. Por este motivo, a experiência do desejo passa pela violência que o eu precisa cometer contra si mesmo para permitir sua própria manutenção.

Esta experiência tem duas implicações básicas: em primeiro lugar, o desejo é necessariamente carência, a relação com o mundo é de escolha e perda de objetos, o que significa que para se constituir como eu a autoconsciência precisa

da alteridade, da exterioridade que está fora e da exterioridade que está dentro de si mesma como vida e como história; em segundo lugar, o desejo nunca pode ser satisfeito, uma vez que a tensão e a inquietude que ele produz é o que impulsiona a ação do eu na procura de sua unidade consigo, unidade impossível dado que a cisão lhe é inerente. É preciso considerar as duas implicações.

A primeira parte do capítulo IV nos mostra o sujeito como eu perpassado por uma carência essencial, posto que um dos lados de sua relação se refere a um outro exterior e que seu outro lado, por ser um eu tautológico, é vazio. No entanto, o desejo dá um novo sentido à relação com o real e surge junto com a inquietação do eu se pensar a si mesmo. Se seguimos o movimento descrito, a consciência se experimenta como eu no desejo, primeiro ela é descoberta de si que nega o mundo, depois ela descobre que precisa do mundo para ser e, então, se duplica.

A duplicação é seu próprio ser porque quando se pensa, começa a se ver também como vida. Se o entendimento tinha levado a consciência a pensar sua certeza sobre o objeto, quando ela se descobre, descobre que há vida dentro dela, que, como tudo o que existe, ela também faz parte do jogo de forças próprio da vida. A duplicação da autoconsciência é a manifestação dela como vida, como esse jogo de forças que passa a haver dentro dela mesma. A vida se constitui no sobresumir do outro de si, portanto, o vivo é aquilo que sente a falta.

O caminho de formação da autoconsciência pode ser compreendido como experiência de escolha e perda de objetos, mas também como escolha e perda de si mesma. Este movimento permite a superposição de camadas de experiência

que constituem a autoconsciência como tal e que formam sua história, história complexa e ambivalente de ódio e amor, repulsão e atração, supressão e conservação. Os caminhos do desejo vão dando novos sentidos à constituição do si mesmo como eu, sem eles, não haveria sujeito, já que ele vai se formando a partir de sua própria experiência.

Desta perspectiva, a luta entre as autoconsciências apresentada no movimento imediatamente posterior, é tão ineludível quanto a realidade. Com efeito, a duplicação da autoconsciência se torna necessária para poder elaborar as diversas dimensões de sua experiência na relação com o mundo, relação que inclui a alteridade de outras consciências e que a obrigará a novas duplicações dentro de si. Assim, de acordo com o conceito de infinitude, que demonstrou ser próprio de todo ser constituir-se por oposição ao que não é, podemos vislumbrar que o conflito também perpassará a questão da identidade, sendo o próprio do si mesmo não ser o que é.

Neste contexto, é possível pensar que a inquietação do desejo inerente ao humano, conduz à aspiração de não ser o que se é; por um lado, esta é a dor do homem, sua urgência por preencher o vazio da falta, por outro, garante sua sobrevivência. Movimento de constante perda e conservação do perdido que produz um novo patamar que, por sua vez, recomeça o movimento. Toda esta experiência tem como modelo o desejo de ser independente, de não querer assumir o outro, circuito fechado do desejo que deseja o impossível: ser por si para si. Este é um modelo que não se atinge, já que o eu tautológico é vazio. A

essência do desejo está em um outro que a autoconsciência, sua identidade é a identidade da identidade e da diferença, sua unidade passa pela cisão. Isso nos conduz à segunda implicação.

O desejo é necessariamente irrealizável; no momento em que se realiza, se perde, a autoconsciência precisa colocar um novo patamar, mudança da medida e mudança do desejo que se altera com a realidade e que produz novas significações e novos modelos de ser; torna-se preciso sobresumir a morte da satisfação, introduzir nova tensão e inquietação, desenvolver nova violência da consciência consigo mesma para que o caminho de sua formação não pare nesta estação e continue em direção ao saber.

O processo se repete em dimensões cada vez mais amplas, assim, num primeiro momento, vemos que a tendência do desejo é a satisfação que conduz ao simples consumo dos objetos que, justamente ao serem consumidos, propiciam a satisfação como negação, já que o objeto desaparece. Na expressão da falta que impele o desejo e produz a satisfação como negação do objeto, o prazer é obtido pelo desaparecer do objeto negado.

Esse prazer é efêmero, provoca a alternância interminável do desejo-satisfação. Experimentando a independência do objeto, a autoconsciência também descobre que o objeto deve negar-se a si mesmo como ela o nega para que haja uma satisfação completa. Desta maneira, o objeto deveria ser capaz de fazer sua reflexão em si, negar-se, ser para si uma negatividade como o é para a autoconsciência. Somente deste modo o objeto se conservaria para a

autoconsciência como seu outro que lhe desse identidade constante na sua contradição, contradição que fizesse o mesmo dentro de si. Em outras palavras, o objeto deveria conservar sua independência apesar de sua contraposição com a autoconsciência. O outro deve poder ser sobresumido sem que desapareça, porque quando ocorre a destruição completa da diferença, a autoconsciência também desaparece, já que precisa do outro para ser e que chegou a si por meio do outro.

A autoconsciência já sabe que ela somente pode atingir sua satisfação por meio de sua diferença, sobresumi-la significa a possibilidade de aniquilá-la conservando. No entanto, o objeto não se mantém por si mesmo, negando-o, ele desaparece, por conseguinte, a consciência se vê obrigada a engendrará-lo novamente e, assim, nunca atinge sua satisfação. Hegel conclui: “A autoconsciência somente atinge sua satisfação em outra autoconsciência.”³⁰³

A gênese do desejo como desejo de outra autoconsciência ou como desejo do desejo nasce nesta experiência da impossibilidade de se satisfazer no outro como objeto. Impossibilitada de se satisfazer no objeto, a autoconsciência deve procurar sua satisfação em outro que seja capaz de se negar e, concomitantemente, manter-se. É neste momento que se instaura a luta pelo reconhecimento que inaugura a famosa figura do senhor e do escravo. O desejo de identidade introduz a procura do reconhecimento da independência como autonomia. O conflito é

³⁰³ Idem, *ibidem*, tradução modificada, p. 125; original p. 126.

inevitável porque cada autoconsciência deseja que a outra se negue a si mesma em favor de si, o que propicia a relação de luta pelo domínio.

A passagem que coloca o problema do reconhecimento pode ser interpretada de duas maneiras: a) como o surgimento das relações entre diversas autoconsciências na extensão da vida, que precisariam do reconhecimento dos seus iguais-diferentes para atingir sua identidade e, b) como a luta entre duas consciências dentro da autoconsciência que formariam sua identidade a partir de suas diferenças. As duas dialéticas são possíveis em níveis diferentes. Com efeito, considerando que na dialética anterior houve a necessidade de a consciência se duplicar para conter o mundo dentro de si, nesta nova dimensão que coloca o desejo do desejo, a consciência se reduplica na luta, uma vez que deverá conter tanto a dependência quanto a independência dela mesma em relação a este novo outro, inaugurando outro movimento em si. Uma nova configuração de si mesma deverá ser desencadeada.

O conceito de reconhecimento como igualdade na reciprocidade se tornará inefetivo. A dialética é descrita em três momentos: igualdade imediata, exigência lógica de reconhecimento total e recíproco, reduplicação da autoconsciência que funda a desigualdade como reconhecimento unilateral e desigual. A luta entre as duas autoconsciências conduz a um combate de vida e morte, o risco de morte produz a desigualdade porque uma delas, empenhada em confirmar sua liberdade, dispõe-se a morrer por ela; enquanto que a outra sente medo e vai privilegiar a manutenção da vida. Estabelece-se assim uma relação de domínio e

servidão: o senhor reafirmará sua liberdade através da satisfação do desejo, o escravo refreará seu desejo e trabalhará em benefício do senhor.

No entanto, a consideração do trabalho como formação inverte a desigualdade e produz uma forma de independência do escravo. A verdade do senhor está no escravo, mas, a verdade do escravo não está no senhor, mas no trabalho que propicia o advento e a formação de seu próprio ser. O trabalho cria as condições de libertação, pode transformar a dependência em independência. No entanto, libertação não é liberdade. A liberdade se conquista no pôr-se, mostrar-se e arriscar-se na luta que deve afirmar a autoconsciência no seu conceito e na sua verdade. Se Hegel afirma que a consciência está entre seu fenômeno e sua verdade, a liberdade se configuraria a partir da supressão do fenômeno e da afirmação da verdade pelo reconhecimento. Ambas tentativas fracassam, em primeiro lugar, é impossível suprimir a si mesma como fenômeno porque negando o mundo, que faz parte de seu caminho, nega-se a si; em segundo lugar o ideal de reconhecimento não é atingido.

Com efeito, apesar da experiência da formação da consciência escrava, a independência permanece unilateral; em lugar de estar onde se encontrava no início, ou seja, no senhor, a inversão possibilitou a independência do seu outro, o escravo, mas ainda com relação ao objeto e não com relação ao senhor, não permitiu a reciprocidade nem a reversibilidade total, já que o senhor permanece ainda no nível do desejo imediato e o escravo continua escravo, embora tenha conquistado o lado objetivo independente. A independência de ambas não se

cruza com a dependência de ambas, portanto, o eu permanece cindido e insatisfeito. Considerando que a exigência de reconhecimento era a capacidade de reversibilidade total, reciprocidade na passagem pelo seu contrário, vemos que o reconhecimento fracassou. Sem dúvida, foi dado um passo a mais em direção à identidade, no escravo, uma parte da verdade foi atingida uma vez que a certeza se transforma em verdade efetiva, ou, em outras palavras, a subjetividade passa pela objetividade, mas esta verdade permanece ainda unilateral.

Se consideramos que a luta entre o senhor e o escravo é a luta na reduplicação da autoconsciência, entenderemos como esta última continua cindida. O senhor não assume seu lado dependente, portanto, continua sem reconhecer a necessidade e aspira à liberdade permanecendo no desejo, negação abstrata, o que propicia o fracasso de sua identidade efetiva; o escravo refreia seu desejo porque assume a necessidade do real e efetiva a sua libertação por meio do sobresumir das coisas, negação dialética, mas ainda em relação à essência objetiva e não em relação ao outro de si, o senhor.

Considerando que o processo é tão necessário quanto o resultado, compreendemos que o serviço do senhor faz parte da formação da autoconsciência e, portanto, a consciência escrava jamais poderá negá-lo sob pena de se negar a si mesma, é seu momento como início do próprio processo de formação. O circuito fechado do desejo é tão ineludível quanto a realidade, senhor e escravo deverão permanecer para que a autoconsciência possa ser ela mesma,

assim, o eu se configura na relação de conflito permanente, identidade impossível, cisão intransponível.

Segundo nossa interpretação, é possível considerar esta luta como intracoscional, a dialética do senhor e do escravo pode ser pensada também na singularidade individual. Parece-nos que há um senhor e um escravo dentro de cada um de nós, na medida em que na duplicação e reduplicação da consciência se instaura um combate entre o desejo e a realidade que produz desigualdade de si consigo. Como vimos, a aspiração de unidade é constantemente ameaçada pela possibilidade da perda, tanto dos objetos como dos critérios; o desejo seria nosso senhor, nosso escravo precisaria elaborar a vivência, transformá-la em experiência pela formação no trabalho com o mundo objetivo e fazer o luto pelas perdas na impossibilidade de se satisfazer e conseguir a independência total.

Na *Fenomenologia*, a luta deverá continuar, projetada na relação que o eu manterá com outros no meio social, o que propiciará novos conflitos entre o eu e o mundo que são, simultaneamente, origem e projeção da própria luta interna. Nas relações intersubjetivas a dialética do desejo propiciará a instauração de lutas pelo reconhecimento em camadas cada vez mais amplas dessa experiência, tanto na sociedade quanto na história do mundo. No entanto, nas configurações posteriores desse conflito, Hegel demonstra como o pensamento, na aspiração de universalidade, desenvolve a tentativa de sobresumir a cisão através de sínteses provisórias cada vez mais abrangentes que curam as feridas do espírito até atingir o saber absoluto.

2. A experiência na *Recherche*

Em função da explicitação do sentido que damos à morte dos eus, na tentativa de compreender as aporias nas quais a subjetividade se constitui na *Recherche*, torna-se necessário problematizar a significação desse processo como experiência em múltiplas dimensões. Se entendemos por aporia tanto a dificuldade própria de se atingir um raciocínio conclusivo quanto o impasse instaurado por um paradoxo que aponta para uma contradição insolúvel, há uma questão que permanece aporética: o sentido que emerge do longo caminho da desilusão é um resultado que já estava lá desde seu começo.

Sabemos que este é um dos aspectos fundantes da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel que, em vários momentos de sua obra, afirma o resultado como uma volta ao fundamento. Não é objeto deste trabalho discutir a solução hegeliana para a longa série de contradições que se resolveriam de modo universal através do espírito absoluto; como já constatamos, a solução estética proustiana também seria extremamente problemática.

No entanto, na obra de Proust, podemos enfatizar a dificuldade em abordar a circularidade vislumbrada na medida em que ela pressupõe um processo de totalização no qual a totalidade não se realiza. As sucessivas mortes carregadas pelo eu parecem ter um estatuto ambivalente, por um lado, constituem perdas que não se recuperam, por outro, o movimento que as institui se repete indefinidamente em duas dimensões: como dialética que perfaz o mesmo percurso

da desilusão e como irrupção da recuperação do perdido. Ora, esta última afirmação consiste numa aporia evidente, aporia que permanece em aberto, sem conclusão nem síntese possível.

O impasse somente pode ser colocado a partir da consideração do sobresumir dialético (*aufheben*), tal como o apresentamos acima, ou seja, o que o herói vivencia como morte é a negação dialética que conserva de alguma forma o perdido e enriquece a experiência que a voz do narrador, mais presente no último volume, vai constatando e compreendendo. Já apresentamos alguns aspectos da circularidade, bem como apontamos a tripla acepção do tempo na *Recherche*: como movimento de maturação, como repetição e como irrupção da memória involuntária; no entanto, se consideramos as diversas instâncias narrativas, veremos que o problema não se limita à questão dos tempos múltiplos e cruzados. Torna-se inevitável formular uma questão: poderíamos compreender melhor esses diferentes eus como conflito permanente e não somente como eus em tempos diferentes?

A questão se torna extremamente complexa quando pensamos a presença, na totalidade da obra, de uma subjetividade oculta que se esfacela nas diferentes instâncias e vozes narrativas, o que inclui não só o escritor e o narrador, mas também o herói e as personagens. Neste sentido, a estrutura procura a unidade se multiplicando; a aspiração de identidade persegue, através da literatura, uma criação de si que se revela um fracasso, já que o esfacelamento em múltiplos eus pressupõe mortes de si não somente no tempo, mas também no espaço, cada

uma das facetas que a subjetividade assume nos pontos de vista possíveis produz uma pluralidade de significados irreconciliáveis: parece que todos os eus se transformam em seres de fuga, como Albertine. Como compreender uma subjetividade que se reduplica em direções diferentes e concomitantes? A subjetividade oculta seria o fantasma do escritor chamado Marcel Proust?

No intuito de aprofundar estas questões, consideraremos inicialmente o sentido de uma vida encontrado e proclamado no final como maturação no tempo, para, posteriormente, analisar a morte dos eus como movimento dialético, tentando tematizar suas diversas dimensões no espaço da narrativa.

Será preciso retomar um trecho já citado, comentando a metáfora organicista na qual os momentos constituem o sentido do todo. Podemos começar a esmiuçar este sentido estabelecendo um paralelo entre a metáfora da planta em Proust e a metáfora da flor em Hegel, escreve Proust:

Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle sans le savoir, sans que ma vie me parût devoir entrer jamais en contact avec ces livres que j'aurais voulu écrire et pour lesquels, quand je me mettais autrefois à ma table, je ne trouvais pas de sujet. Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre: Une vocation. Elle ne l'aurait pas pu en ce sens que la littérature n'avait joué aucun rôle dans ma vie. Elle l'aurait pu en ce que cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen que est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine, en ce temps où on ignore encore que l'embryon d'une plante se développe, lequel est pourtant le lieu des phénomènes chimiques et respiratoires secrets mais très actifs. Ainsi ma vie était-elle en rapport avec ce qu'amènerait sa maturation.³⁰⁴

³⁰⁴ Proust, M. *Le temps retrouvé*, IV, p. 478, III, p. 686: “Como a semente, eu poderia morrer quando a planta se desenvolvesse; e percebia ter vivido para ela sem saber, sem que a vida me parecesse dever entrar em contato com os livros que desejara escrever, e para os quais não achava assunto outrora, quando me sentava à mesa de trabalho. Assim, minha vida até este dia poderia e não poderia resumir-se neste título: Uma vocação. Não o poderia porque a literatura não desempenhara nenhum papel em minha vida; e o poderia porque essa

Hegel, por sua vez, afirma:

A opinião (...) na diversidade vê apenas a contradição. O botão desaparece no desabrochar da flor, e pode-se dizer que é refutado pela flor. Igualmente, a flor se explica por meio do fruto como um falso existir da planta, e o fruto surge em lugar da flor como verdade da planta. Essas formas não apenas se distinguem mas se repelem como incompatíveis entre si. Mas a sua natureza fluida as torna, ao mesmo tempo, momentos da unidade orgânica na qual não somente não entram em conflito, mas uma existe tão necessariamente quanto a outra; e é essa igual necessidade que unicamente constitui a vida do todo. (...) mas a consciência que apreende tal contradição não sabe libertá-la e mantê-la livre com relação à sua unilateralidade, nem reconhecer momentos necessários na figura do que aparece sob a forma de luta e oposição contra si mesmo.³⁰⁵

É também relevante relembrar a questão da unidade orgânica da *Recherche* porque o problema da relação todo-parte se repete em diversas dimensões da análise da obra; neste momento, a dimensão que nos interessa se localiza na questão da subjetividade e o sentido da vocação apresentado no item anterior como paradoxo entre o pressentimento da vocação e o fracasso das tentativas de escrever.

Após a consideração da possibilidade de compreensão a partir do movimento dialético, o que se manifesta mais claramente é uma espécie de necessidade de sobresumir os momentos que nutrem a formação do todo, movimento para poder ser outro e continuar o mesmo, dado que, como já vimos, o pressentimento já

vida, com as lembranças de suas tristezas e alegrias, formava uma reserva semelhante ao albúmen do óvulo das plantas e no qual este encontra alimento para se transmutar em semente, nesta época em que ainda se ignora como se desenvolve o embrião de uma planta, o qual todavia é palco de fenômenos químicos e respiratórios secretos porém muito ativos. Assim a minha vida se relacionava com o que determinaria a sua maturação.”

³⁰⁵ Hegel, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. São Paulo: Abril, 1980, Prefácio, p. 6; original, p.4.

estava lá desde o início da obra e, concomitantemente, constitui a descoberta final.

Inicialmente, podemos pensar com Tadié³⁰⁶ que a composição da obra não se fecha numa camisa de força, mas cresce como um organismo vivo no qual as adições das diversas partes da obra constituem um sistema de ecos que comportam estilos e matérias diferentes se comunicando. Com efeito, para Tadié, “... o plano Combray já contém a dialética da obra ...”³⁰⁷, todos os desdobramentos posteriores estariam em germe no primeiro volume, o retorno ao passado incluiria já a tensão entre os dois lados dos passeios da região, mais ainda, a oposição fundamental entre o tempo perdido e o tempo reencontrado se vislumbra desde o início, como vimos no capítulo anterior quando apontamos o cruzamento entre o primeiro e o último volume. Lembremos que na descoberta final a oposição entre os dois caminhos de Combray revela uma comunicação insuspeitada e que o tempo reencontrado pressupõe o tempo perdido.

Discutimos na introdução como esta questão da obra como organismo vivo pode ser extremamente problemática. Quando tentamos aprofundar os desdobramentos da estrutura da obra para o problema do eu, o que Tadié denomina “paixão pela unidade”³⁰⁸ parece desmentida pelas duplicações de si e a multiplicidade dos pontos de vista. Questão que o próprio Tadié explicita como a progressão de uma narrativa que funciona por antíteses em todos os níveis, numa

³⁰⁶ Tadié, J-Y. *ibidem*, p. 262-265.

³⁰⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 265.

³⁰⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 191.

forma de dissonância que produz uma “estilística da tensão”³⁰⁹ entre contrastes e repetições³¹⁰; transformação dos seres e, simultaneamente, repetição das situações: “a solidez de uma estrutura é confrontada à fluidez de uma evolução”³¹¹. Os episódios mais importantes podem até ter a aparência de um desfecho clássico, mas são superados pelo “movimento dialético da obra”³¹², o que, segundo Tadié, conduz a um fim aberto, pela primeira vez na história do gênero.

É preciso considerar a possibilidade de que estas tensões e contradições conduzam a aporias irresolúveis, que o movimento dialético se renove indefinidamente em múltiplas dimensões como estatuto ontológico do eu. Neste sentido, o todo seria inatingível pelo fracasso de uma totalidade fechada, mas a própria obra atestaria a possibilidade de uma eterna renovação do processo de totalização no qual o mesmo-outro poderia permanecer aberto a novos desdobramentos do si. Nas palavras de Serge Doubrovsky:

Si je puis dire “mon corps”, si je suis “moi” par mon corps, je puis dire “mon oeuvre”, je puis être “moi” par mon oeuvre. *Moi, c’est ça, là*. Nulle part ailleurs, et rien d’autre. Processus de totalisation, où la totalité est impossible ; synthèse, sans cesse poursuivie, et introuvable ; dispersion, indéfiniment rassemblée, et dé faite ; vie, où la mort est déjà, d’emblée, au travail. *Je, c’est la guerre permanente contre l’Autre*: de la nourriture, du sexe, de la langue. Par une remarquable intuition, Proust a assigné à sa “madeleine” d’être support symbolique de l’identité: manger, digérer, faire – tel est le rythme de la conversion de l’Autre en Moi, mais aussi de la perte du Moi dans l’Autre.³¹³

³⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 404.

³¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 409.

³¹¹ Idem, *ibidem*, p. 408.

³¹² Idem, *ibidem*, p. 407.

³¹³ Doubrovsky, S. *La place de la madeleine*. Grenoble: ELLUG, 2000, p. 147-148.

A questão pode ser analisada a partir das oposições que encontramos no trecho citado acima. A compreensão da obra como maturação se dá no contexto do comentário a respeito da necessidade da dor como modo de conhecimento de nós mesmos ³¹⁴, a qual é apresentada em oposição à alegria da descoberta do narrador, que carrega verdades gerais relativas aos caracteres e às paixões ³¹⁵, verdades que emergem a partir do sofrimento, após a aproximação dos sentimentos pela inteligência ³¹⁶. Essa oposição conduz a outra, a descoberta de que tudo aquilo que tinha considerado vão, sem sentido (como a frivolidade, a preguiça, a dor) ³¹⁷, constituía na verdade todo o material armazenado para a obra, como a semente para a planta, portanto, o que pensava ser desperdício se torna extremamente profícuo. O desconhecimento de ter vivido para a sua vocação se transforma em conhecimento que permitirá o resultado, por isso, sua vida poderia e não poderia se resumir na vocação, o que pensava ser nada revela o sentido de toda uma vida. No entanto, essa vida pressupõe morte. Para explicitar esta pressuposição é preciso voltar ao volume anterior e compreender a necessidade da dor e a morte do esquecimento.

O mesmo movimento que torna manifesta a ilusão de que o que pensava ser nada é tudo ocorre em *A fugitiva* que, como já mencionamos, se estrutura duplamente: como desconstrução da ilusão de si e como lento e complexo movimento do esquecimento em direção a um outro de si:

³¹⁴ Cf. Proust, M. *Le Temps retrouvé*. IV, 475; III, 684.

³¹⁵ Cf. Idem, *ibidem*, IV, p. 477; III, p. 686.

³¹⁶ Cf. Idem, *ibidem*, IV, p. 475; III, p. 684.

³¹⁷ Cf. Idem *ibidem*, IV, p. 478, III, p. 686.

Mais ces mots : “Mademoiselle Albertine est partie” venaient de produire dans mon coeur une souffrance telle que je sentais que je ne pourrais pas y résister plus longtemps. Ainsi ce que j’avais cru n’être rien pou moi, c’était tout simplement toute ma vie. Comme on s’ignore.³¹⁸

A perda de Albertine provoca a necessidade de re-estruturar o si mesmo para compreender o verdadeiro sentido dado ao que se pensou ter vivido. Assim, a fuga de sua amada desencadeia sentimentos novos, o objeto de seu desejo muda proque a prisioneira se torna fugitiva, então, será preciso modificar a interpretação da imagem que tinha do outro, o que gerará a mudança de critérios para julgar a si mesmo.

Neste complexo processo de conscientização dos sentimentos e de mudanças de imagens e modelos em relação à sua amada e a si mesmo, encontramos a retificação até mesmo das lembranças que, retrospectivamente, adquirem novos sentidos a partir do novo acontecimento. Por esse motivo, a dor e o processo de esquecimento reúnem, ao mesmo tempo, sentimentos novos cujos sentidos são descobertos em analogia com os antigos, instaurando a circularidade que faz emergir os antigos eus nos novos.

A composição formal deste volume é um enorme trabalho do negativo, “esquecimento involuntário”³¹⁹, a perda do outro gera uma luta dentro do si mesmo em vários níveis. Inicialmente, desconstruir a ilusão de que o outro era nada, a negação abstrata de Albertine que poderia acontecer quando ela estava

³¹⁸ Idem, *Alberetine disparue*, IV, p. 3; III, p. 317: “Mas estas palavras: ‘A Senhorita Albertine foi-se embora’ acabavam de provocar no meu peito uma dor tal que eu sentia não poder suportá-la por muito tempo. Assim, o que pensara não ser nada para mim era simplesmente toda a minha vida. Como a gente se desconhece.”

³¹⁹ Tadié, J-Y., *ibidem*, p. 404.

presente, torna-se ineficaz quando o ser em fuga realmente foge; posteriormente, como o ponto de chegada ao eu atual se constituiu pela vivência desse amor, é preciso negar dialeticamente, ou seja, incorporar essa história e fazer a experiência de luto através da dor profunda. Contudo, nessa luta, o que se descobre é que esta dor é análoga a outras dores já vividas, propiciando o desvelamento de outros eus que, concomitantemente, são os mesmos. Há várias passagens em que este movimento se repete, não só no amor, mas também no mundo mundano, na viagem a Veneza e no retorno a Combray.

Inicialmente, apresenta-se a constatação de que a dor produz o pensamento como violência sobre si mesmo que deverá reconhecer seus momentos, o que conduzirá a um re-arranjo das camadas de experiência segundo sua última configuração, re-arranjo que se repete a cada nova compreensão e renova o processo da morte e do luto:

C'est la vie qui, peu à peu, cas par cas, nous permet de remarquer que ce qui est le plus important pour notre coeur, ou pour notre esprit, ne nous est pas appris par le raisonnement mais par des puissances autres. Et alors, c'est l'intelligence elle-même que se rendant compte de leur supériorité, abdique par raisonnement devant elles, e accepte de devenir leur collaboratrice et leur servante. Foi expérimentale. Le malheur imprévu avec lequel je me trouvais aux prises, il me semblait l'avoir aussi (...) déjà connu ...³²⁰

³²⁰ Proust, M., *ibidem*, IV, p. 7; III, p. 320: “É a vida que, aos poucos, caso a caso, nos permite assinalar que o mais importante para o nosso coração, ou para nosso espírito, não nos é ensinado através do raciocínio, mas por outras forças. E então é a própria inteligência que, percebendo a sua superioridade, abdica pelo raciocínio diante deles, aceitando tornar-se sua colaboradora e serva. É a fé experimental. A desgraça imprevista que me abatera, parecia-me já tê-la conhecido igualmente ...” Tradução modificada no termo serva.

Logo a seguir, a dor física que o corpo registra “ ... fait de la douleur quelque chose de contemporain à toutes les époques de notre vie ...” ³²¹, faz surgir a lembrança do sofrimento modelar na espera pelo beijo da mãe que tornava todos os outros sonhos irrelevantes. A analogia com o sofrimento de então repõe a questão do desejo sob a forma da contradição entre ausência e presença; enquanto Albertine estava a seu lado o devaneio de viajar a Veneza era uma aspiração importante, sua presença na vida tediosa o impedia de realizar esse desejo, entretanto, após sua partida, esse desejo perde sua significação, da mesma forma que o desejo de conhecer a Sra. de Guermantes se esvanecia com a proximidade da hora do beijo da mãe:

Que le désir de Venise était loin de moi maintenant! Comme autrefois à Combray celui de connaître Mme de Guermantes, quand venait l'heure où je ne tenais plus qu'à une seule chose, avoir maman dans ma chambre. Et c'était bien en effet toutes les inquiétudes éprouvées depuis mon enfance que, à l'appel de l'angoisse nouvelle, avaient accouru la renforcer, s'amalgamer à elle en une masse homogène qui m'étouffait. ³²²

A aprendizagem de si através desta dor é a aprendizagem da impossibilidade de satisfazer o desejo numa nova dimensão, a compreensão do desconhecimento do mesmo desejo que, neste momento, se descobre na instância da perda do outro, que, por sua vez, produz a perda de si mesmo e de muitos outros eus de si e do outro. No entanto, também na percepção de que há desejos cuja satisfação

³²¹ Idem, ibidem, IV, p. 8; III, p. 321: “ ... transforma a dor em algo contemporâneo a todas as épocas de nossa vida ...”.

³²² Idem, ibidem, IV, p. 8; III, p. 321: “Como estava longe de mim, agora, o desejo de ir a Veneza! Como antigamente, em Combray, o desejo de conhecer a Sra. de Guermantes, ao chegar a hora em que eu só pensava numa coisa: ter mamãe no meu quarto. E, de fato, eram todas as inquietações experimentadas desde a infância que, ao apelo da angústia nova, tinham ocorrido para reforçá-la, amalgamar-se a ela numa massa homogênea que me sufocava.”

se revela ilusória, propiciando a morte de uma satisfação incompleta, não somente na desilusão mas também na insignificância, o que promove a retomada de significados antigos no novo esquecimento. Podemos abordar estes dois aspectos a partir de dois episódios: a retomada da cena do beijo da mãe no amor por Albertine e a viagem a Veneza.

Mais, en échange de ce que l'imagination laisse attendre et que nous nous donnons inutilement tant de peine pour essayer de découvrir, la vie nous donne quelque chose que nous étions bien loin d'imaginer. Qui m'eût dit à Combray, quand j'attendais le bonsoir de ma mère avec tant de tristesse, que ces anxietés guériraient, puis renaîtraient un jour non pour ma mère, mais pour une jeune fille qui ne serait d'abord, sur l'horizon de la mer, qu'une fleur que mes yeux seraient chaque jour sollicités de venir regarder, mais une fleur pensante et dans l'esprit de qui je souhaitais si puérilement de tenir une grande place (...)? Oui, c'est le bonsoir, le baiser d'une telle étrangère pour lequel je devais, au bout de quelque années, souffrir autant qu'enfant quand ma mère ne devait pas venir me voir.³²³

Lendo atentamente o contexto deste trecho, percebemos que o desenlace desta história de amor, a morte de Albertine, provoca uma reflexão sobre a luta pelo domínio do objeto que era mantido prisioneiro, o sentido deste amor tinha-se estruturado como relação que garantia uma falsa posse. Já vimos em *A prisioneira* como o mistério deste outro objeto do amor era insondável, bem como a transformação do senhorio em servidão. A novidade desta dor da perda permite o descobrimento de que o próprio eu também contém caminhos enigmáticos insuspeitados, assim como os caminhos da vida e do mundo se manifestam ao

³²³ Idem, *ibidem*, IV, p. 82; III, p. 377: “Mas, em troca do que a imaginação deixa esperar e que nós fazemos, inutilmente, tanto esforço para tentar descobrir, a vida nos oferece algo que estávamos bem longe de supor. Quem me diria, em Combray, quando eu esperava o boa-noite de minha mãe com tanta tristeza, que tais ansiedades seriam curadas e depois haveriam de renascer um dia, não por minha mãe, mas por uma jovem que a princípio, no horizonte do mar, seria apenas uma flor que meus olhos eram, todos os dias, convidados a contemplar, mas uma flor pensante e em cujo espírito eu desejava tão puerilmente ocupar um espaço (...) ? Sim, é pelo boa-noite, pelo beijo dessa tal estranha que, ao fim de alguns anos, eu deveria sofrer tanto como em criança, quando mamãe não podia ir ver-me.”

acaso de circunstâncias que não dependem do desejo dos seres e muito menos de sua intervenção e influência consciente.

Pensando a respeito das ações e reações recíprocas e suas interpretações, as circunstâncias nas quais se desenvolveu o desejo e a posse de Albertine provocaram sofrimentos que direcionam para a auto-reflexão, percebendo que o outro existe em relação a si, mas que o si se descobre pelo outro:

Car les êtres ont un développement en nous, mais un autre hors de nous (...) et qui ne laissent pas d'avoir des réactions l'un sur l'autre. J'avais eu beau, en cherchant à connaître Albertine, puis à la posséder tout entière, n'obéir qu'au besoin de réduire par l'expérience à des éléments mesquinements semblables à ceux de notre moi, le mystère de tout être, tout pays, que l'imagination nous a fait paraître différent et de pousser chacune de nos joies profondes vers sa propre destruction, je ne l'avais pu sans influencer à mon tour sur la vie d' Albertine.³²⁴

O eu, reduzindo os sentimentos do outro à sua própria vivência, afasta-se daquilo que quer possuir, como se as interpretações a respeito do ser do outro destruíssem as possibilidades de compreensão verdadeira e, portanto, da posse real, assim, as falsas leituras produzem novas circunstâncias imprevistas e indesejáveis. No entanto, o inverso também ocorre, assim como o eu projeta no outro seu interior, ele também é modificado pelas consequências dessa projeção, o outro reage, foge e morre.

As novas peripécias desse amor propiciam a gratuidade de um acontecimento que não pôde evitar e que provoca dor e culpa numa alma que só superficialmente

³²⁴ Idem, *ibidem*, IV, p. 81, III, p. 376: “As pessoas têm um desenvolvimento em nós, mas outro fora de nós (...) e os dois não deixam de produzir reações um sobre o outro. Por mais que procurasse conhecer Albertine, para depois possuí-la inteiramente, não deixava de obedecer à necessidade de reduzir, pela experiência, aos elementos mesquinamente parecidos com os do nosso eu, o mistério de toda criatura, todo país, que a imaginação nos fez parecer diferente e de dirigir cada uma de nossas alegrias profundas para sua própria destruição, não pudera fazê-lo sem, por minha vez, influir na vida de Albertine.” Tradução modificada por acréscimo de um trecho não traduzido.

parece estar dialogando consigo mesma, as reações recíprocas constroem uma nova situação, impõem desvios desconhecidos e incontroláveis, tanto no exterior quanto no interior. A prisão cada vez mais dura de Albertine, que resultara de seu trabalho mental, produzem:

... problèmes nouveaux et de plus en plus douloureux à ma psychologie, puisque de ma prison elle s'était évadée pour aller se tuer sur un cheval que sans moi elle n'eût pas possédé, et me laissant, même morte, des soupçons dont la vérification, si elle devait venir, me serait peut-être plus cruelle (...) Si bien que cette longue plainte de l'âme qui croit vivre enfermée en elle-même n'est un monologue qu'en apparence, puisque les échos de la réalité la font dévier, et que telle vie est comme un essai de psychologie subjective spontanément poursuivi, mais qui fournit à quelque distance son "action" au roman purement réaliste, d'une autre réalité, d'une autre existence, et duquel à leur tour les péripéties viennent infléchir la courbe et changer la direction de l'essai psychologique.³²⁵

O ensaio psicológico possui um movimento circular, ao mesmo tempo que modifica o real, essa transformação volta e influi no próprio ensaio. Em função da mútua influência entre as peripécias da vida e o pensamento do herói, podemos inferir um eu que se procura a si mesmo espontaneamente, mas também, um sujeito que precisa dialogar com o mundo e se rever nessa interlocução, mudando seus critérios de interpretação e desenvolvendo sua experiência. A inflexão propiciada pelo outro da existência produz acontecimentos imprevistos que fogem ao controle, determinando a responsabilidade indireta pela morte de seu amor, gerando uma culpa que remete a outra culpa.

³²⁵ Idem, ibidem, IV, p. 81-82; III, p. 376-377: “ ... problemas novos e cada vez mais dolorosos para a minha psicologia, pois ela se evadira de minha prisão para ir matar-se sobre um cavalo que, sem mim, ela não teria possuído, e me deixando, mesmo morta, suspeitas cuja verificação, se acontecesse, ser-me-ia tal vez mais cruel (...) De forma que este longo queixume da alma que julga viver fechada em si mesma só em aparência é um monólogo, visto que os ecos da realidade a fazem desviar-se, e essa vida é como um ensaio de psicologia subjetiva espontaneamente desenvolvido, mas que, a todo momento, fornece sua ação ao romance puramente realista, de uma outra realidade, de uma outra existência, cujas peripécias, por seu turno, vêm inflétir a curva e mudar a direção do ensaio psicológico.”

Notamos como este eu que está surgindo na dor da perda desenvolve uma retomada de outras perdas e de outras culpas em eus antigos aparentemente esquecidos mas, na verdade, eus que retornam em períodos intermitentes, sempre por caminhos diferentes e, no entanto, percorrendo o mesmo movimento.

Neste momento, a reconstituição da lembrança dos acontecimentos fortuitos que levaram a conhecer Albertine provoca uma espécie de lamento arrependido porque se o herói não houvesse entrado em sua vida, ela poderia ainda estar viva e ele poderia ter vivido sem este martírio, a culpa se instaura: “Et ainsi il me semblait que par ma tendresse uniquement égoïste j’avais laissé mourir Albertine comme auparavant j’avais assassiné ma grand-mère.”³²⁶

Se consideramos o episódio da descoberta da morte da avó, no volume *Sodoma e Gomorra*, podemos entender o mesmo movimento de constituição da experiência por caminhos de diferentes vivências. Diferente da nova dor provocada imediatamente pela perda, a dor antiga ocorreu por meio da irrupção da memória involuntária. A morte da avó não foi sentida no momento que aconteceu, só foi reconhecida como tal mais de um ano após a sua ocorrência, em função da repetição de circunstâncias que produziram a possibilidade de recuperar a memória. Um gesto do corpo, no contexto de um sentimento confuso de abandono, provoca a necessidade de uma presença que só agora se compreende perdida.

³²⁶ Idem, *ibidem*, IV, p. 83; III, p. 377: “E assim, parecia-me que, devido à minha ternura apenas egoísta, eu havia deixado que Albertine morresse, como havia assassinado a minha avó.”

Car aux troubles de la memoire sont liées les intermittences du coeur. C'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession. Peut-être est-il aussi inexact de croire qu'elles s'échappent ou reviennent. En tous cas si elles restent en nous, c'est la plupart du temps dans un domaine inconnu (...) Mais si le cadre de sensations où elles sont conservées est ressaisi, elles ont à leur tour ce même pouvoir d'expulser tout ce qui leur est incompatible, d'installer seul en nous, le moi que les vécut.³²⁷

A duplicação do eu pressupõe o esquecimento que propicia a lembrança, apontando para a ambivalência da posse da própria história que permanece em aberto porque as hipóteses são simultaneamente improváveis: não se carregam todos os sentimentos já vivenciados de modo a que estejam à disposição da memória voluntária, mas também seria inexato dizer que tenham fugido e que possam retornar. Na verdade, permanecem ocultas num domínio desconhecido: "... comme s'il y avait dans le temps des séries différentes et paralleles ..." ³²⁸.

Parece haver uma permanência oculta na transformação, uma concomitância que se desconhece, o herói comenta como o eu que acabou de renascer naturalmente esquece tudo o que tinha se passado, todos os eus que tinha sido

³²⁷ Idem, *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 153-154; II, p. 624-625: "Pois as perturbações da memória estão ligadas as intermitências do coração. É sem dúvida a existência do nosso corpo, para nós semelhante a um vaso em que estaria encerrada a nossa espiritualidade, que nos induz a supor que todos os nossos bens interiores, nossas alegrias passadas, todas as nossas dores estão perpetuamente sob nossa posse. Talvez também seja incorreto crer que nos fujam ou que retornem. Em tudo caso, se permanecem dentro de nós, na maior parte do tempo ficam num domínio desconhecido (...) Mas, se o quadro de sensações em que estão conservados se recupera, têm por sua vez aquele mesmo poder de expulsar tudo o que lhes é incompatível, de instalar sozinho em nós o eu que lhes deu vida."

³²⁸ Idem, *ibidem*, III, p. 154; II, p. 625: "... como se houvesse no tempo séries diversas e paralelas ...". Deleuze, comentando esta afirmação, conclui: "Desse modo, é o próprio Tempo que é serial; cada aspecto do tempo passa a ser, desde então, um termo da série temporal absoluta, remetendo a um Eu que dispõe de um campo de exploração cada vez mais vasto, cada vez mais individualizado. O tempo primordial da arte imbrica todos os tempos, o Eu absoluto da Arte engloba todos os Eus." A interpretação de Deleuze não aceitaria nossa interpretação dialética do movimento que estamos comentando, nem a pretensa organicidade apontada. A este respeito, remetemos ao artigo: Orlandi, L. B. L. *Signos proustianos numa filosofia da diferença*. In: *O falar da linguagem*. São Paulo: Editora Lovise, 1996, p. 105-123.

desde que a avó morrerá até este minuto que lhe permite sentir a dor autêntica, como se o eu pudesse conter também séries diferentes e paralelas. O resultado deste processo é a constatação da perda irreversível e a nova aprendizagem sobre o eu:

Et maintenant que ce même besoin renaissait, je savais que je pouvais attendre des heures après des heures, qu'elle ne serait plus jamais auprès de moi, je ne faisais que de le découvrir parce que je venais, en la sentant pour la première fois vivante, véritable, gonflant mon cœur à le briser, en la retrouvant enfin, d'apprendre que je l'avais perdue pour toujours. Perdue pour toujours ; je ne pouvais comprendre et je m'exerçais à subir la souffrance de cette contradiction: d'une part, une existence, une tendresse, survivantes em moi telles que je les avais connues (...) ; et d'autre part, aussitôt que j'avais revécu, comme présente, cette félicité, la sentir traversée par la certitude, s'élançant comme une douleur physique à répétition, d'un néant que avait effacé mon image de cette tendresse, qui avait détruit cette existence ...³²⁹

A certeza da perda revela uma contradição do eu que se ocultava, a permanência e a transformação, a sobrevivência e o nada simultâneos possibilitam a dor da perda que é também uma perda de si, o que torna sua avó uma estranha para a qual agora ele é nada. No entanto, é preciso extrair alguma verdade da impressão dolorosa e da contradição incompreensível. Nas palavras de Hegel: “As coisas vivas, em confronto com as não vivas, têm o privilégio da dor (...) se mantêm na negação de si mesmas e sentem em si a existência desta contradição.”³³⁰

³²⁹ Idem, *ibidem*, III, p. 154-155; II, p. 625: “E agora que essa felicidade renascia, sabia que poderia esperar horas e horas, que ela nunca mais estaria a meu lado; não fazia mais que descobri-lo porque, sentindo-a pela primeira vez, viva, verdadeira, enchendo meu coração a ponto de parti-lo, reencontrando-a enfim, acabava de saber que a perdera para sempre. Perdida para sempre; eu não podia compreender e me exercitava em sofrer a dor dessa contradição: de um lado, uma existência, um ternura, sobreviventes em mim tais como as havia conhecido (...); e de outro lado, logo que eu revivera essa felicidade como atual, senti-la atravessada pela certeza, que se lançava como uma dor física à repetição, de um nada que havia apagado minha imagem dessa ternura, que havia destruído essa existência ...”.

³³⁰ Hegel, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em epítome*. Volume I. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 118.

Empenhado no exercício do sofrimento, a suspeita dessa verdade consiste no reconhecimento de uma fissura do eu: “ ... mais que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait comme la foudre creusée en moi, selon un graphique surnatural, inhumain, comme un double et mystérieux sillon.”³³¹ O esquecimento da avó durante o período anterior a esta descoberta é atribuído a uma negação que o preservara da dor, negação que tem uma tarefa muito útil, mas que se manifesta no enigma do sonho, como o pesadelo que o herói terá logo a seguir. Negação que é agora sobresumida pela descoberta da perda para sempre e que deverá constituir o novo eu onde a morte é interiorizada.

Podem-se compreender as diversas camadas superpostas das experiências comparando os dois tipos de perda: a da avó e a do amor. Ambas são semelhantes e diferentes ao mesmo tempo. Como já mencionamos, a dor nos torna contemporâneos a outras épocas da nossa vida, mas também há uma diferença qualitativa entre as duas perdas, o que determinará também outro modo de conhecimento e de esquecimento: o novo saber da morte da avó é um só, mas será preciso esquecer muitas Albertines; Albertine remete a muitos espaços e tempos diferentes enquanto que a avó pertence ao paraíso do universo infantil onde as primeiras vivências se formaram e, portanto, a uma realidade mais “inteira” do que as múltiplas faces de seu amor que, como já vimos, é um ser em fuga.

³³¹ Proust, M., *ibidem*, III, p. 156; II, p. 627: “... mas que a própria morte, a brusca revelação da morte, como um raio, abriu em mim um duplo e misterioso sulco, segundo um gráfico sobrenatural, inumano.”

A vivência da lembrança da avó é extremamente significativa porque reenvia a um si mesmo que fez o caminho de sua formação a partir de um outro que somente muito depois se reconhece como essencial, como universo perdido:

L'être qui venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse et de solitude identiques, dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi (le contenant qui est plus que le contenu et me l'apportait).³³²

A avó era uma parte de si mesmo, pertencia ao mundo que constituía o modelo do desejo sempre procurado e inatingível. Mas é o mesmo eu egoísta que se culpabiliza pela morte das duas, culpa que tem também significados distintos: deixou morrer Abertine, mas assassinou a avó pelos desgostos que lhe causou.

No entanto, as duas perdas conduzem a um reflexão sobre o desconhecimento de si, sobre a ilusão de uma negação abstrata que não permite tomar consciência da importância desse sentimento pelo outro, em ambos os movimentos é preciso que a violência do pensamento force uma revisão que coloque no lugar adequado a relevância de um sentir interpretado equivocadamente, gerando novas compreensões sobre o si mesmo, fazendo emergir a necessidade de uma negação que conserve e incorpore a perda.

Há uma passagem pelo outro que deve ser reconhecida para poder atingir o si, porque as perdas manifestam necessidades diferentes com significados distintos,

³³² Idem, ibidem, III, p. 153; II, p. 624: “A criatura que vinha em meu socorro, que me salvava da secura da alma, era aquela que, muitos anos antes, num momento de aflição e solitude idênticas, num momento em que eu nada mais possuía de mim, havia entrado e me devolvera a mim mesmo, pois ela era eu e mais do que eu (o continente que é mais que o conteúdo e que ela me trazia.”

duplicam e reduplicam o eu, multiplicando as interpretações de si. É um verdadeiro trabalho de luto que vemos aqui, a avó e Albertine são irrecuperáveis, mas provocarão a descoberta dos múltiplos eus, diversidade subjacente formada pela incorporação da perda que constitui a experiência do eu.

Neste sentido, a lembrança da dor anterior pela perda da avó na dor por Albertine, assim como um pouco antes a lembrança da necessidade da mãe na de Albertine, acrescenta nova camada que aumenta o sofrimento, revelando que as séries paralelas podem se cruzar, ampliando as possibilidades de ser, disseminadas pelos inumeráveis seres que podem ter algum sentido para o herói. Esta ampliação é possível em relação ao presente e ao passado, na medida em que acontece tanto como irrupção da memória involuntária quanto na compreensão do presente através do passado, retificando retrospectivamente o significado do que aconteceu e do que se foi.

É significativo que após todo o exercício de sofrimento por Albertine, quando o esquecimento se instala e o herói consegue realizar o desejo de conhecer Veneza, ocorra nova lembrança do episódio da descoberta da morte da avó. Não por acaso, no contexto do relato da viagem a Veneza no penúltimo capítulo de *A fugitiva*, no qual o leitor fica impressionado pela constante lembrança de Combray (nas primeiras três páginas Combray é citada nove vezes).

Parece mais uma viagem para dentro da lembrança da cidade da infância do que a realização de um desejo antigo como o era conhecer Veneza. A cada descrição ou comentário sobre Veneza corresponde uma descrição e comentário

sobre Combray. Não há nesta narração da viagem nenhuma desilusão explícita, mas a constante recordação de Combray revela uma nostalgia do passado, desta vez não necessariamente involuntária, mas igualmente profunda, o que não o impede de fruir Veneza, mesmo melancolicamente. O desejo de conhecer Veneza se tornou de uma certa maneira insignificante, sua avó foi incorporada nas conversas com a mãe e na onipresente Combray, que será revisitada no último capítulo deste volume, mas sem nenhuma curiosidade de revê-la. A incorporação da perda e o luto propiciam a tristeza de saber que a visita à Combray “real” não recuperará o tempo perdido.

Em compensação, Albertinhe foi esquecida e, embora seja um esquecimento de qualidade diferente do da avó, o movimento da experiência que a relação com ela gerou, propicia uma sobresunção mais vasta, até mesmo em relação aos universos dos eus anteriores como mortes incorporadas. Num ato falho de interpretação, a lembrança de Albertine se apresenta ³³³ sem nenhuma exaltação de sentimento, o eu que a amava não existe mais: “J’aurais été incapable de ressusciter Albertine parce que je l’étais de me ressusciter moi-même, de ressusciter mon moi d’alors.” ³³⁴ Retomemos os capítulos anteriores para tentar responder uma questão que permanece neste processo: em que consiste essa morte dos eus?

³³³ Cf. idem, *Albertine disparue*, IV, p. 220-221; III, p. 485-486.

³³⁴ Idem, ibidem, IV, p. 221; III, p. 486: “Eu teria sido incapaz de ressuscitar Albertine porque era incapaz de ressuscitar a mim mesmo, de ressuscitar o meu eu de antigamente.”

3. A morte dos eus

A morte dos eus se relaciona com o que Tadié denomina esquecimento involuntário, na experiência como movimento que inclui uma subjetividade se diversificando como um eu que é, simultaneamente, outros, fluindo como oposição e negação dos si mesmos. A dialética entre memória e esquecimento abre-se a partir da contradição que se instaura: embora morta, Albertine permanece viva de muitas maneiras, especialmente no longo trabalho de investigação sobre sua vida oculta; concomitante e furtivamente, vai se construindo a obra do esquecimento, o que poderíamos chamar de uma morte vivida. O esquecimento involuntário ocorre depois de cada compreensão, por meio de rotas diferentes, as camadas de vivências resgatadas pela dor da perda constituem o material que constrói a experiência como mortes sucessivas.

Ce n'était pas Albertine seule qui n'était qu'une succession de moments, c'était aussi moi-même. (...) Je n'étais pas un seul homme, mas le défilé heure par heure d'une armée composite où il y avait selon le moment des passionnés, des indifférents, des jaloux - des jaloux dont pas un n'était jaloux de la même femme. Et sans doute ce serait de là qu'un jour viendrait la guérison que je ne souhaiterais pas. Dans une foule, ces éléments peuvent un par un, sans qu'on s'en aperçoive, être remplacés par d'autres, que d'autres encore éliminent ou renforcent, si bien qu'à la fin un changement s'est accompli qui ne se pourrait concevoir si l'on était un. La complexité de mon amour, de ma personne, multipliait, diversifiait mes souffrances.³³⁵

³³⁵ Idem, ibidem, IV, p. 71; III, p. 369: “ Não era apenas Albertine que não passava de uma sucessão de momentos, era também eu próprio. (...) Eu não era somente um único homem, mas o desfile, hora a hora, de um exército composto onde havia, conforme o instante, sujeitos apaixonados, indiferentes, ciumentos – ciumentos dos quais nem um só era da mesma mulher. E, sem dúvida, era dali que um dia viria a cura que eu não desejava. Numa multidão, os elementos podem, um a um, ser substituídos por outros sem que o percebamos, que outros mais, por seu turno, eliminam ou reforçam, de modo que por fim se consumou uma mudança, inconcebível se se tratasse de uma só pessoa. A complexidade do meu amor, de minha pessoa, multiplicava e diversificava meus sofrimentos.”

A partir do exposto no item anterior, pode-se inferir que a memória coloca-se na instância da mesmidade, da unidade, da repetição e da sobrevivência, tornando-nos semelhantes, dado o resgate dos sofrimentos anteriores, embora de maneiras diferentes. No entanto, a semelhança ocorre em função da consideração do reverso da memória, o esquecimento, que, por sua vez, nos torna diferentes, outros, novos e nada. Todo o volume de *A Fugitiva* pode também ser interpretado como o longo trabalho do negativo, percorrendo simultaneamente o caminho contrário ao da memória. Assim, a reconstituição do passado até a exaustão, tudo aquilo que conduz ao extremo sofrimento, vai tornando possível a aparição de um novo eu na descoberta, atual mas também retrospectiva, da necessidade de morrer. “Ce n’est pas parce que les autres sont morts que notre affection pour eux s’affaiblit, c’est parce que nous mourons nous-mêmes.”³³⁶

Quanto maior é o avanço do herói na compreensão de que desconhecia a verdadeira Albertine, quanto mais vasculha o passado para conhecer a estrutura de seu amor, maior é a descoberta de si, mais eus são ressuscitados, mais eus é necessário esquecer. Configura-se um eu “partido em dois”³³⁷, uma “criatura anfíbia”³³⁸ que vive concomitantemente no passado e no presente, no começo sem poder acreditar na morte da amada, mas paulatinamente se surpreendendo de que ela estivesse ainda tão presente e viva na sua vida. Esse caminho constitui

³³⁶ Idem, *ibidem*, IV, p. 175; III, p. 449: “Nossa afeição pelos outros não diminui porque estão mortos, mas porque nós próprios morremos.”

³³⁷ Idem, *ibidem*, IV, p. 114; III, p. 400.

³³⁸ Idem, *ibidem*, IV, 114; III, p. 401.

uma forma de aprendizagem da separação, simultâneo a uma desaprendizagem de si nas outras separações reencontradas. Desta perspectiva, se, por um lado, prefigura-se o esquecimento, por outro, é necessário reconstituir o movimento para compreendê-lo:

Dès que je m'en aperçus, je sentis en moi un terreur panique. Ce calme que je venais de goûter, c'était la première apparition de cette grande force intermittente, qui allait lutter en moi contre la douleur, contre l'amour, et finirait par en avoir raison. (...) Et mon amour qui venait de reconnaître le seul ennemi par lequel il pût être vaincu, l'oubli, se mit à frémir, comme un lion qui dans la cage où on l'a enfermé a aperçu tout d'un coup le serpent python que le dévorera.³³⁹

Et en effet je sentais bien maintenant qu'avant de l'oublier tout a fait, comme un voyageur qui revient par la même route au point d'où il est parti, il me faudrait, avant d'atteindre à l'indifférence initiale, traverser en sens inverse tous les sentiments par lesquels j'avais passé avant d'arriver à mon grand amour. Mais ces étapes, ces moments du passé ne sont pas immobiles ...³⁴⁰

É importante atentar para o contexto em que esta reflexão ocorre, no segundo capítulo de *A Fugitiva*, no qual se descreverão as diversas etapas do esquecimento mas também se revelará a transformação da personagem Gilberte, o primeiro amor. Esta duplicidade contém aspectos que remetem tanto à memória quanto ao esquecimento.

Em primeiro lugar, da mesma forma que o herói constata com terror o início do desenvolvimento de um outro de si, outras personagens são mostradas de pontos

³³⁹ Idem, ibidem, IV p. 31, III, p. 338: “Logo que me apercebi disso, senti um terror pânico. Esta calma que eu acabara de desfrutar era a primeira aparição daquela grande força intermitente, que ia lutar em mim contra a dor, contra o amor, e acabaria por triunfar sobre eles. (...) É meu amor, que acabava de reconhecer o único inimigo pelo qual poderia ser derrotado, o esquecimento, pôs-se a tremer, como um leão que, na jaula onde o trancaram, avista de súbito a serpente píton que há de devorá-lo.”

³⁴⁰ Idem, ibidem, IV, p. 138; III, p. 421: “E, de fato, eu bem percebia agora que, antes de esquecê-la inteiramente, como um viajante que volta pela mesma estrada ao ponto de onde partiu, era-me preciso, antes de atingir a indiferença inicial, atravessar em sentido contrário todos os sentimentos pelos quais passara antes de chegar ao meu grande amor. Porém essas etapas, esses momentos do passado, não são imóveis ...”

de vista diferentes e até impensáveis se se considera o enredo na construção anterior; no segundo e no terceiro capítulos ocorrem transformações significativas em várias dimensões e os caracteres adquirem novos contornos, como se os eus das personagens também morressem. As reviravoltas concernentes aos amores, às amizades, ao mundo mundano são apresentadas ironicamente surpreendentes e assustadoramente contraditórias, modificando substancialmente o rumo dos diversos fios da história, apresentando novas configurações inesperadas.

Em segundo lugar, ao percorrer o caminho contrário dos sentimentos, as mudanças também remetem a um esquecimento anterior, instrutivo a respeito do momento presente. Não é por acaso que, comentando duas tendências contrárias, a procura da felicidade e a antecipação da desilusão, surja a lembrança do rompimento com o primeiro amor ³⁴¹, no qual aconteceu que a mentira se tornou verdade e o esquecimento que se temia virou real, como no atual. A retomada deste outro volume pode ser particularmente interessante porque nos mostra o que o herói denomina “suicídio do eu”, apresentando uma morte diferente, embora conduza a um mesmo resultado:

La seule chose à laquelle je tinsse, mes relations avec Gilberte, c'est moi que travaillais à les rendre impossibles en créant peu à peu, par la séparation prolongée d'avec mon amie, non pas son indifférence, mais ce qui reviendrait finalement au même, la mienne. C'était à un long et cruel suicide du moi qui en moi-même aimait Gilberte que je m'acharnais avec continuité, avec la clairvoyance non seulement de ce que je faisais dans le présent, mais de ce qui en résulterait pour l'avenir ... ³⁴²

³⁴¹ Cf. idem, ibidem, IV, p. 43-44; III, p.348.

³⁴² Idem, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 600; I, p. 467: “A única coisa que me interessava, minhas relações com Gilberte, era eu mesmo quem cuidava de torná-las impossíveis, criando pouco a pouco, pela prolongada separação de minha amiga, não a sua indiferença, mas a minha, o que afinal vinha a dar no mesmo. Encarniçava-me continuamente, com a clarividência não só do que fazia no presente, mas do que daí resultaria para o futuro, num longo e cruel suicídio do eu que dentro de mim amava Gilberte ...”

Ora, o resultado é o esquecimento. Apesar da diferença (a morte do eu que amou Gilberte é um suicídio enquanto que o eu que amou Albertine vai morrendo de uma forma quase inconsciente), ambos esquecimentos se produzem em função do hábito da separação, o atual remete ao anterior naquilo que tem de semelhante e ambos se transformam numa verdade mais geral: a necessidade do luto e a conseqüente substituição do eu.

Ce rechange au reste elle l' accomplit de temps en temps, comme l'usure et la réfection des tissus, mais nous n'y prenons garde que si l'ancien contenait une grande douleur, un corps étranger et blessant, que nous nous étonnons de ne plus retrouver, dans notre émerveillement d'être devenu un autre, un autre pour qui la souffrance de son prédécesseur n'est plus que la souffrance d'autrui, celle dont on peut parler avec apitoiement parce qu'on ne la ressent pas.³⁴³

É relevante considerar que, embora a substituição do eu possa vir a constituir um sentimento de indiferença, o subseqüente distanciamento provoca um outro tipo de lembrança, imagens belas e doces de um amor que, por não mais existir, pode ser olhado retrospectivamente de outra maneira, o que possibilita o surgimento de um outro do outro, a revelação daquilo que o sofrimento não permitia ver, propiciando um perdão também retrospectivo³⁴⁴.

A *Fugitiva* culmina numa reflexão que reestabele a circularidade, a descoberta de que o herói falhou³⁴⁵ a seus amores, os erros de sua primeira visão surgem na

³⁴³ Idem, ibidem, IV p. 174-175; III, p. 449: “Substituição, aliás, realizada de tempos em tempos, como o desgaste e a recomposição dos tecidos, mas à qual só prestamos atenção se o antigo “eu” carregava uma grande dor, um corpo estranho e pungente, e que nos surpreendemos de não encontrar mais, no deslumbramento de nos termos transformado em outra criatura, uma criatura para a qual o sofrimento de sua predecessora não passa do sofrimento de outrem, do qual poderá falar com piedade, porque não o sente.”

³⁴⁴ Cf. idem, ibidem, IV, p. 110-111; III, p. 398-399.

³⁴⁵ Cf. idem, ibidem, IV, p. 270; III, p. 523.

revelação inesperada de uma proximidade não compreendida, o que revela mais um eu que desconhecia. Assim, podemos concluir que o trabalho silencioso do esquecimento repõe a possibilidade da lembrança e de sua retificação em outras interpretações, passíveis de serem transformadas a cada novo eu.

Les jours anciens recouvrent peu à peu ceux qui les ont précédés, et sont eux mêmes ensevelis sous ceux que les suivent. Mais chaque jour ancien est resté déposé en nous comme dans une bibliothèque immense où il y a des plus vieux livres un exemplaire que sans doute personne n'ira jamais demander. Pourtant que ce jour ancien, traversant la translucidité des époques suivantes, remonte à la surface e s'étende en nous qu'il couvre tout entier, alors pendant un moment, les noms reprennent leur ancienne signification, les êtres leur ancien visage, nous notre âme d'alors et nous sentons avec une souffrance vague mais devenue supportable et que ne durera pas, les problèmes devenus depuis longtemps insolubles qui nous angoissaient tant alors. Notre moi est fait de la superposition de nos états successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne. Perpétuellement des soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes.³⁴⁶

Neste sentido, os eus mortos se conservam, após o sepultamento, eles podem ser ressuscitados pelos sofrimentos que certamente virão, constituem tanto motivo de aprendizagem como possibilidade de irrupções da memória involuntária. Assim, a conservação nos coloca no cerne de um eu cindido, que pode a qualquer momento mergulhar no presente e no passado concomitantemente, recuperando camadas sucessivas e multiplicando os sentidos possíveis. Um eu cuja identidade permanece sem substrato ou síntese possível:

Et comme dans les nouveaux espaces, encore non parcourus, qui s'étendaient devant moi, il n'y aurait pas plus de traces de mon amour pour Albertine qu'il n'y en avait eu

³⁴⁶ Idem, *ibidem*, IV, p. 124-125; III, p. 409: “Pouco a pouco, os dias antigos recobrem aqueles que os precederam, e eles mesmos são sepultados sob os que o seguem. Porém cada dia antigo permanece depositado em nós como, numa imensa biblioteca, onde existem livros mais antigos, um exemplar que, sem dúvida, ninguém nunca irá consultar. No entanto, basta que esse dia antigo, atravessando a transparência das épocas seguintes, remonte à superfície e se estenda sobre nós, cobrindo-nos inteiramente, para que, durante um momento, os nomes recuperem o seu antigo significado, as criaturas o seu rosto antigo, nós a nossa alma dessa época, e sintamos, com um sofrimento vago, porém suportável e de pouca duração, os problemas de há muito tornados insolúveis, que tanto nos angustiavam então. Nosso eu é formado pela superposição de nossos estados sucessivos. Mas essa superposição não é imutável como a estratificação de uma montanha. As transformações geológicas fazem aflorar à superfície, perpetuamente, camadas mais antigas.”

dans le temps perdu que je venais de traverser, de mon amour pour ma grand-mère, offrant une succession de périodes sous lesquelles, après un certain intervalle, rien de ce qui soutenait la précédente ne subsistait plus dans celle qui la suivait, ma vie m'apparut comme quelque chose d'aussi dépourvu du support d'un moi individuel identique e permanent, quelque chose d'aussi inutile dans l'avenir que long dans le passé, quelque chose que la mort pourrait aussi bien terminer ici ou là, sans nullement le conclure ...³⁴⁷

Podemos assinalar, como já dissemos, que é necessário abandonar a tentação hegeliana da mediação total, não aplicável a esta impossibilidade de síntese. Contudo, se lembrarmos a experiência da autoconsciência individual na *Fenomenologia* de Hegel como fracasso da identidade (cuja conclusão se resolverá no espírito, mas não para ela), podemos aproximar esta falta de substrato e impossibilidade de síntese do significado da vivência de perda e desilusão que tem para a autoconsciência individual todo o movimento de sua própria transformação.

A partir desta constatação, como pensar a obra? Qual seria o substrato que pudesse dar um sentido à vida por meio do romance? Se consideramos a solução apresentada pelo último volume, *O tempo reencontrado*, retornamos à aporia inicial e seus desdobramentos ineludíveis: se, de um lado, o eu não tem suporte

³⁴⁷ Idem, ibidem, IV, p. 173-174; III, p. 448: “E como nos novos espaços, ainda não percorridos, que se estendiam à minha frente, não haveria mais vestígios de meu amor por Albertine, como não os houvera de meu amor por minha avó nos tempos perdidos que eu acabava de atravessar, a minha vida, oferecendo uma sucessão de períodos nos quais, depois de um certo intervalo, já não subsistia no seguinte nada do que sustentava o precedente, apareceu-me como algo tão destituído do apoio de meu eu individual, idêntico e permanente, algo tão inútil no futuro, tão comprido no passado, algo que a morte bem poderia interromper aqui ou ali, sem de modo algum concluir ...”

nem conclusão, de outro, a descoberta final do reencontro com o tempo, o tempo incorporado (“temps incorporé”³⁴⁸), salva todos os eus através do trabalho da inteligência sobre a vida que ignorava carregar e que constitui o material do artista. Vislumbramos a circularidade, porque os dias antigos podem ser reencontrados por meio do esforço no mergulho dentro de si, o que pressupõe a permanência na transformação, a continuidade na descontinuidade, que formará a obra. O tilintar da sineta em Combray, sinalizando a possível realização da expectativa da presença da mãe, após tantos anos, ainda é ouvido interiormente:

C'est donc que ce tintement y était toujours, et aussi, entre lui et l'instant présent tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais pas que je portais. Quand elle avait tinté j'existais déjà, et depuis pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé, pris le repos de ne pas exister, de ne pas penser, de ne pas avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore le retrouver, retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi.³⁴⁹

Nas duas últimas citações podemos constatar a aporia fundamental, o eu não é idêntico nem permanente e, ao mesmo tempo, não houve descontinuidade, afirmação que vai se acentuando a medida que o romance avança; o eu que pensava ser outro é também o mesmo e vice-versa. Como já analisamos, a solução que pacifica essa contradição na descoberta da obra é problemática, no entanto, como se apresenta no final da obra anunciando seu começo, poderíamos pensar que o espaço narrativo atesta a problemática do eu a partir de sua própria

³⁴⁸ Idem, *Le temps retrouvé*. IV, p. 623; III, p. 795.

³⁴⁹ Idem, *ibidem*, IV, p. 624; III, p. 795: “Portanto, era ali que esse tilintar permanecia sempre, e também, entre ele e o momento presente, todo esse passado a desenrolar-se indefinidamente, e que eu não sabia que carregava. Eu já existia quando soara, e desde então, para que ouvisse ainda esse tilintar, fora preciso que não houvesse descontinuidade, que nem por um momento, nunca deixasse de existir, de pensar, de ter consciência de mim, pois esse minuto antigo ainda me agarrava, eu podia então recuperá-lo, voltar a ele, para isso bastando apenas penetrar mais profundamente no meu íntimo.”

estruturação circular. Assim, será preciso penetrar reflexivamente na multiplicidade de eus na narrativa, tentando apresentar o incessante esfacelamento e incorporação da experiência como interpretação de si na criação literária. Nesse sentido, parece que tanto *A Prisioneira* quanto *A Fugitiva* constituem uma perda de si na passagem pelo outro, o retorno a si enriquecido por esta passagem e a conseqüente transformação da identidade na diferença indefinidamente retomada pela circulação de sentido no romance, portanto, infinitamente aberta a novos sentidos.

4. A multiplicidade de eus no espaço narrativo

A reflexão sobre a relação entre literatura e vida é um tema subjacente em *A Fugitiva*, por meio de comentários aparentemente destituídos de maior importância, no contexto das variações imaginativas do enredo e nas especulações a respeito dos significados que as diferentes reviravoltas de acontecimentos e personagens poderiam conter, sem esquecer, como já vimos, da utilidade do sofrimento para o artista.

Há dois comentários particularmente instigantes porque se relacionam com o sentido que todo romance poderia adquirir para o leitor, a partir da transferência de sua história para um hipotético enredo romanesco, ampliando a compreensão do que se vive na interpretação do que se lê. Ora, o que o narrador afirma a respeito dos romances em geral, poderia muito bem ser aplicado ao romance que estamos lendo. No primeiro, percebemos a dimensão romanesca das inúmeras variações imaginativas que toda história, real ou fictícia, poderia constituir.

Il me semblait que c'était non seulement plus doux, mais plus beau ainsi, que l'événement eût été incomplet sans ce télégramme, eût eu moins figure d'art et de destin. En réalité il l'eût eue tout autant s'il eût été autre ; car tout événement est comme un moule d'une forme particulière, et, quel qu'il soit, il impose à la série des faits qu'il est venu interrompre, et semble en conclure, un dessin que nous croyons le seul possible parce que nous ne connaissons pas celui que eût pu lui être substitué.³⁵⁰

No segundo, entendemos que o narrador de um história contaria com o pressuposto, sem dúvida ilusório, da posse da verdade, o que poderia lhe outorgar uma certa legitimidade perante o seu público, no entanto, nunca encontramos um narrador assim quando nos invadem dúvidas a respeito da história que nós mesmos estamos vivendo.

Les romanciers prétendent souvent dans une introduction qu'en voyageant dans un pays ils ont rencontré quelqu'un que leur a raconté la vie d'une personne. Ils laissent alors la parole à cet ami de rencontre et le récit qu'il leur fait c'est précisément leur roman. (...) Combien nous voudrions quand nous aimons, c'est-à-dire quand l'existence d'une autre personne nous semble mystérieuse, trouver un tel narrateur informé!³⁵¹

³⁵⁰ Idem, *Albertine disparue*, IV, p. 90; III, p. 383: “Parecia-me que assim era não apenas mais doce, porém mais belo, que o caso teria ficado incompleto sem aquele telegrama, teria menos jeito de arte e de destino. Na realidade, ele a teria da mesma maneira se tivesse sido outro, pois todo acontecimento é uma espécie de molde de uma forma particular e, seja qual for, impõe à série de fatos que ele veio interromper, e parece dela concluir, um desenho que julgamos ser o único possível porque não conhecemos aquele que poderia substituí-lo.”

³⁵¹ Idem, *ibide*, IV, p. 131; III, p. 413-414: “Os romancistas muitas vezes pretendem, num prefácio, ter viajado por um região onde encontraram alguém que lhes contou a vida de uma pessoa. Cedem, então, a palavra a esse amigo encontrado, e a narrativa que este lhes faz é precisamente seu romance. (...) Como

Aparentemente, este é um comentário banal, mas, se o aplicarmos à *Recherche*, abrem-se duas questões relevantes para aprofundar a estruturação da multiplicidade dos eus na narrativa e, ainda, para a constituição da identidade narrativa como interpretação de si.

A primeira questão consiste na necessidade de um distanciamento, como se fosse preciso ser estrangeiro, ou seja, ser outro, para contar uma história; a segunda questão, talvez um pouco mais complexa para a interpretação de nosso romance, na dispersão da voz narrativa em várias instâncias, como se fosse preciso ser muitos para poder contar esta história. Neste sentido, é possível vislumbrar que talvez a história deste livro não seja a de uma vocação, mas a de encontrar a si mesmo, essa pessoa misteriosa, narrando a história desta vocação, embora também possa ser pensado como uma forma de aprender a morrer no tempo e nos muitos sentidos vividos enigmaticamente, o que incluiria também a vocação, questão que discutiremos na conclusão. Tentemos explicitar essas duas questões.

Já vimos que todo artista, segundo o narrador-herói da *Recherche*, nos concede a possibilidade de olhar com os olhos de outro, provando a existência da alma individual. Segundo Ricoeur, o distanciamento possui uma função hermenêutica. Partindo do pressuposto de que a escrita torna o texto autônomo em relação à intencionalidade do autor, infere-se que “... o ‘mundo’ do texto pode

desejaríamos, quando estamos apaixonados, ou seja, quando a existência de uma outra pessoa nos parece misteriosa, encontrar semelhante narrador informado!”

fazer explodir o mundo do autor”³⁵²; bem como, quando a subjetividade do leitor se apropria do texto, ocorre igualmente uma desapropriação de si no distanciamento que pode implodir seu mundo³⁵³.

Analisamos acima como esta relação por meio do texto pode enriquecer a compreensão de si e como as narrativas ficcionais podem constituir uma mediação para a interpretação da própria identidade, tanto individual quanto coletiva. Mencionamos em vários momentos deste trabalho que o texto da *Recherche* pode não significar o que proclama como verdade e conclusão, podemos acrescentar que tampouco sabemos ao certo qual seria a intenção do escritor Proust, sua “tese”. De uma certa maneira, poderíamos afirmar que a *Recherche* implode seu próprio mundo, bem como pode propiciar a implosão do mundo do leitor, em muitas ocasiões rindo de si mesmo e provocando o reconhecimento de uma lucidez muito instrutiva e divertida para o leitor.

Refazendo nosso percurso, vislumbramos um excesso de verdades paralelamente a uma profusão de erros que se interpretavam como verdades, desconstruindo as ilusões, mas, reencontrando no final um tempo perdido na eternidade da arte. Decidir se esta verdade, que a própria obra e a correspondência de Proust desmentem, é a verdade do escritor, equivale a negar a autonomia do texto em relação à intenção do autor. Toda esta problemática remete à questão do eu da voz narrativa, o que pode ser colocado da seguinte

³⁵² Ricoeur, P. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 53.

³⁵³ Cf. a este respeito explicitação da obra de Ricoeur in Gentil, H. S. *Para uma poética da modernidade*. São Paulo: Loyola, 2004, cap. 4, p. 183-247.

maneira: quem diz eu no romance? O escritor Proust se desdobra em narrador e herói de seu romance, narrador e herói que, por sua vez, também contêm outros diferentes de si mesmos.

Comentando este problema, Carlo Ginzburg ³⁵⁴ afirma que uma noção de estranhamento diferente da tradicional tem uma função relevante na *Recherche*, o que tem implicações para a interpretação do eu que narra. Ginzburg apresenta o conceito de estranhamento como um procedimento da tradição literária que assegura um olhar distante, crítico da sociedade, o que não significa compreensão sistemática, mas espanto no desvelamento das aparências. O autor considera que “o objetivo de Proust parece, em certo sentido, o oposto: proteger o frescor das aparências ...” ³⁵⁵, configurando um estilo denominado impressionista, ou seja, uma maneira de descrever os objetos segundo a ordem da aparição primeira, próximo ao primado da experiência em detrimento dos hábitos do olhar analisado por Merleau-Ponty.

Comentamos, no segundo capítulo, que o estilo em Proust não é uma questão de técnica, mas de visão, ou seja, o trabalho realizado para decifrar a impressão. De acordo com Ginzburg, Proust apresenta as personagens por meio dessa visão impressionista, o que determina que a maioria deles seja de início incompreensível para o leitor; essa visão é fartamente comentada por Proust a partir dos comentários sobre a personagem Elstir que, não por acaso, é um pintor. Este modo de apresentação tem duas implicações relevantes para o tema que nos

³⁵⁴ Ginzburg, C. *Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p.35.

³⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 36.

ocupa: o estranhamento afasta o risco de banalizar a realidade e a voz do narrador não é onisciente ³⁵⁶. O estranhamento proustiano, pintando as personagens de maneira misteriosa, segundo a ordem de sua aparição, indica que o narrador também está desprovido das indicações necessárias para a compreensão das motivações ocultas de suas próprias personagens.

Podemos supor a formação da trama por meio de um quebra-cabeça sugerido pelo próprio texto da *Recherche*, através das inumeráveis hipóteses elencadas para os motivos dos acontecimentos e das ações das personagens, bem como por meio de incontáveis contradições, correções e retificações no seus caracteres. Para Ginzburg ³⁵⁷, esta estratégia indicaria que, ao contrário de todos os romancistas oitocentistas, Proust não se coloca como um deus onisciente, a ambigüidade da voz que narra mostraria seu estranhamento diferenciado na estrutura da obra.

No entanto, nós podemos acrescentar que, há um duplo estranhamento porque se, por um lado, o narrador se coloca ignorando os acontecimentos e motivações tanto quanto o leitor, por outro, a leitura do texto nos sugere que o narrador os oculta, mesmo que em muitas ocasiões antecipe soluções e resultados, em muitas outras, os posterga. Isto significa que também há um saber que se esconde para poder manter a intriga, nós nunca sabemos quando o narrador vai se utilizar da prolepse ou da analepse e sempre o faz de formas diferentes, o que enriquece o enredo de um modo não convencional.

³⁵⁶ Idem, ibidem, p. 39 e 41, respectivamente.

³⁵⁷ Idem, ibidem, p. 39.

Neste contexto, poderíamos pensar que a solução encontrada na distinção entre herói e narrador resolveria o problema, na medida em que o narrador sabe e compreende o que se apresenta confuso para o herói, embora essa distinção tenha intensidades diferenciadas e imprevisíveis, pareceria que a voz pode multiplicar sua própria duplicação, já que o herói e o narrador produzem estranhamentos diversos. Assim, percebemos uma ambigüidade constitutiva na figura do narrador-herói: uma certa previsibilidade do mistério que cada acontecimento ou caráter contém, justamente porque o mistério torna tudo imprevisível, abrindo para possibilidades infinitas de interpretação, o que impede a banalização do real.

Esta questão é análoga ao “ensaio psicológico” que apresentamos acima, há um processo de estranhamento provocando um olhar diferenciado que, por sua vez, modifica o si. Desta forma, o enigma próprio de todo ser humano pode ser estendido ao narrador que não se apresenta de maneira transparente, mesmo porque, em muitas oportunidades, ele é também o herói; o problema consiste justamente em que não é possível distinguir quando nem como. Seria uma forma de afirmar que a instituição do eu tampouco pode ser banalizada? E quem diz isso, o escritor? Ginzburg assinala que é freqüente a afirmação de “... que a pessoa que diz eu na *Recherche* é e não é Marcel Proust.”³⁵⁸

Com efeito, muitos comentadores assinalam inclusive os dois³⁵⁹ momentos em que Marcel aparece sendo o nome do herói, no primeiro deles de uma forma

³⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 38.

³⁵⁹ Cf. Proust, M. *La prisonnière*, III, p. 583; III, p. 59 e III, p. 663; III, p. 119.

ambígua porque poderia ser inferido que o escritor e o narrador são e não são a mesma pessoa: “Elle retrouvait la parole, elle disait : ‘Mon’ ou ‘Mon chéri’, suivis l’un ou l’autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu’à l’auteur de ce livre, eût fait : ‘Mon Marcel’, ‘Mon chéri Marcel’.”³⁶⁰

Lembremos que na carta citada no nosso capítulo um³⁶¹, Marcel Proust também dizia que o narrador nem sempre era ele. O que isto significa? Parece que o sentido da subjetividade está nesse ser e não ser, contradição e inacabamento essenciais. Será que essa é a “tese” desta obra? Talvez não fosse essa a intencionalidade do autor mas, sem descartar tantas outras possíveis, suspeitamos que esta hipótese de leitura não seria considerada impertinente pelo próprio Proust.

No final da *Recherche*, refletindo sobre o sentido do sofrimento, o narrador conclui que é preciso atravessar profundezas e penumbras³⁶², para empreender a obra que mostraria a alma que somos todos, a espessura da dor que todos compartilhamos.

Il me fallait rendre aux moindres signes qui m’entouraient (...) leur sens que l’habitude leur avait fait perdre pour moi. (...) Et comme l’art recompose exactement la vie, autour de vérités qu’on a atteintes en soi-même flottera toujours une atmosphère de poésie, la douceur d’un mystère qui n’est que le vestige de la pénombre que nous avons dû traverser, l’indication, marquée exactement comme par un altimètre, de la profondeur d’un oeuvre.³⁶³

³⁶⁰ Idem, ibidem: “Reencontrava a palavra, e dizia: - Meu – ou – Meu querido-, ambos seguidos de meu nome de batismo, o qual, atribuindo ao narrador o mesmo prenome do autor deste livro, daria: “Meu Marcel”, “Meu querido Marcel”.”

³⁶¹ Cf. p. 46.

³⁶² Idem, *Le Temps retrouvé*. IV, p. 476-477; III, 685.

³⁶³ Idem, ibidem, IV, p. 476; III, p. 685: “Portanto, precisava restituir o seu sentido, que o habito me fizera perder, aos menores sinais que me rodeavam (...) E como a arte recompõe exatamente a vida, flutuará sempre em torno às verdades que atingimos em nós mesmos, uma atmosfera de poesia, a doçura de um mistério que é apenas o vestígio da penumbra que atravessamos, a indicação, assinalada com precisão como que por um altímetro, da profundidade de uma obra.”

Et sans doute c'était une grande tentation que de recréer la vraie vie, de rajeunir les impressions. Mais il y fallait du courage de tout genre, et même sentimental. Car c'était avant tout abroger ses plus chères illusions, cesser de croire à l'objectivité de ce qu'on a élaboré soi-même (...) cette souffrance ... est salutaire. (...) mais principalement parce que, si notre amour n'est pas seulement d'une Gilberte (ce qui nous fait tant souffrir), ce n'est pas parce qu'il est aussi l'amour d'une Albertine, mais parce qu'il est une portion de notre âme, plus durable que les moi divers qui meurent successivement en nous et qui voudraient égoïstement le retenir, et qui doit - quelque mal, quelque mal d'ailleurs utile que cela nous fasse- se détacher des êtres pour en restituer la généralité et donner cet amour, la compréhension de cet amour, à tous, à l'esprit universel e non à telle puis à telle en lesquelles tel puis tel de ceux que nous avons été sucessivement voudraient se fondre.³⁶⁴

É possível entrever que reencontramos aquelas “leis gerais” universais nas quais todos os leitores poderão ler a si mesmos: “... je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes.”³⁶⁵ No entanto, há nessas verdades uma ambiência de climas misteriosos, como na própria vida, um enigma indevassável constituído pelas penumbras e as distâncias que se atravessam para alcançar o si. Por trás da necessidade de não permitir a dissolução nos muitos eus que morrem, existe uma aspiração de unidade que somente poderia ser adquirida na e pela obra, como se somente o artista pudesse possuir os meios e a coragem de mostrar aos outros a universalidade do amor e da dor.

³⁶⁴ Idem, ibidem, IV, p. 475-476; III, p. 684-685: “E, sem dúvida, era uma grande tentação recriar a verdadeira vida, rejuvenescer as impressões. Mas seria preciso coragem de todo gênero, até do sentimental. Pois exigia, antes de mais nada, derrogar as mais caras ilusões, deixar de crer na objetividade do que se elaborou (...) este sofrimento ... é salutar. (...) mas principalmente porque, se nosso amor não se deu exclusivamente a uma Gilberte (o que nos faz sofrer tanto), tal sofrimento não ocorreru porque o amor se deu também a uma Albertine, e sim por ser um pedaço de nossa alma, mais durável que os ‘eus’ diversos que morrem em nós e, por egoísmo, desejariam retê-lo, pedaço que deve (mesmo ao preço do sofrimento, aliás útil, que isto nos cause), desprender-se das criaturas para que lhe devolvamos a generalidade, e darmos a esse amor, a compreensão desse amor, a todos, ao espírito universal, e não a esta, depois àquela, nas quais se desejariam dissolver sucessivamente este e depois aquele dos ‘eus’ que fomos.”

³⁶⁵ Idem, ibidem, IV, p. 610; III, p. 785: “... lhes forneceria meios de lerem a si próprios.”

Decorre disso o enorme esforço para se constringer a ser um, para compreender a todos é preciso não permitir a dispersão, é a tarefa do artista traduzir o humano. Mas, justamente aqui reside o problema, se é próprio do humano a sucessão de mortes, será preciso ser concomitantemente eu e muitos, unidade que põe e repõe a cisão, daí a dificuldade da voz narrativa e a disseminação e multiplicação dos eus do escritor.

De acordo com Kristeva é preciso saber ser e não ser para se construir um caráter ³⁶⁶, esta afirmação é válida não somente para as personagens, mas também para o narrador e para o escritor. Com efeito, Kristeva ³⁶⁷ demonstra como há vários *alter ego* do narrador assumindo aspectos diferenciados do escritor Proust, projeções e sombras que suscitam sentimentos ambivalentes de amor e ódio. O principal deles seria Swann (o judeu aristocrático), mas Proust também pode ser projetado em Bloch (o judeu vulgar, duplo inconfessado, negativo de Swann, outro do outro), em Albertine (desejo homossexual mas igualmente culpa e remorso, por meio dos quais revive a mãe e a avó). Kristeva ³⁶⁸ indaga se essa projeção que encarna o escritor seria a carne do próprio Proust ou do mundo e conclui que seria a de todos nós.

Ninguém escapa ao ser e não ser, há um improvável eu do narrador que se fragmenta em muitos, nas palavras de Kristeva, trata-se de fazer o “luto da biografia”, de “... procurar o tempo perdido nos menores indícios das paixões que

³⁶⁶ Cf. Kristeva, J. *Le temps sensible*. Paris: Gallimard, 1994, p. 285.

³⁶⁷ Cf. idem, *ibidem*, p. 70, 117 e 140, 281.

³⁶⁸ Cf. idem, *ibidem*, p. 281-283.

espalham a singularidade de uma experiência dolorosa na universalidade de uma inteligência reconhecível por todos.”³⁶⁹. Assim, *Erlebnis* devém *Erfahrung*, a incompletude do sujeito, esse processo trágico da individuação singular, torna-se conhecimento pacientemente construído a partir da fulguração vital³⁷⁰.

Neste sentido, assim como a arte “recompõe a vida” multiplicando o eu, o autor também se diversifica. Segundo Shattuck³⁷¹, como “... o romance incorpora e manifesta o princípio da intermitência: viver significa perceber os aspectos diferentes e geralmente conflitantes da realidade ...”, não é possível resolver esta diversidade a partir de um ponto de vista unificador. Configura-se, então, uma série de autores intermitentes: o retratista de uma sociedade decadente, o autor de um romance de formação clássico, o esteta, o psicólogo, enfim, diversidade que instaura perspectivas diferenciadas. As complicadas urdiduras das relações autor-narrador-herói constituem um dos aspectos fundantes do enredo, intercaladas nas inúmeras tramas paralelas e cruzadas, transformando o sujeito no que Shattuck denomina eu como “ponto de encontro”, artifício que funde “... níveis desiguais de identidade e narrativa ...”³⁷².

É interessante perseguir os momentos em que o leitor é convidado a refletir sobre a questão desse eu do narrador, tanto como comentário implícito quanto como diálogo explícito com o leitor (momentos mais raros). De uma maneira geral, como leitores que acompanham o herói no longo caminho da desilusão, podemos

³⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 318.

³⁷⁰ Cf. idem, *ibidem*, p. 338.

³⁷¹ Shattuck, R. *As idéias de Proust*. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1993, p. 13.

³⁷² Idem, *ibidem*, p. 40.

intuir que o narrador não é onisciente porque ninguém o é; e, assim como o narrador observa com interesse as confusões dos sentimentos do herói, nós também podemos notar que sua onisciência parece constantemente desmentida pela incapacidade do narrador penetrar no outro de suas personagens, na medida em que apresenta soluções variadas para impasses de psicologia da ação, as personagens o surpreendem tanto quanto a nós e ao herói com atitudes imprevisíveis, da mesma maneira que a realidade constantemente aponta aspectos insuspeitados.

Parece que podemos atribuir ao narrador a conclusão do herói em relação à Albertine: “Car aucun être ne veut livrer son âme.”³⁷³; assim como podemos voltar para si mesmo o que afirma nas últimas páginas da *Recherche*: para realizar a tarefa do livro no qual estaria a verdade entrevista por todos, seria preciso mostrar “... les cent masques qu’il convient d’attacher à un même visage ...”³⁷⁴, podendo ressaltar as diferentes perspectivas sob as quais se apresentam os seres.

Além disso, no reverso do desconhecimento é muito intrigante, nos momentos em que o herói e o narrador parecem ser um só, o modo como atingiram o conhecimento a respeito dos sentimentos da personagem, o relato do amor de Swann não pode ser o de um menino ingênuo como o era Marcel na época, é preciso pressupor um outro saber, só que o outro que sabe não é apresentado ao leitor. Segundo Jacques Chabot³⁷⁵, o herói é uma personagem que se ignora e o

³⁷³ Proust, M. *La Prionnière*, III, p. 656; III, 115: “Pois nenhuma criatura deseja entregar a sua alma.”

³⁷⁴ Idem, *Le Temps retrouvé*, IV, p. 622; III, 794: “... as cem máscaras que convém pregar a um mesmo rosto ...”

³⁷⁵ Chabot, J. *L’autre et le moi chez Proust*. Paris: Honoré Champion, 1999, p. 327.

narrador é uma personagem que compreende (sem que isso signifique que sofra ou ame menos), o primeiro é a existência em germe do segundo como maturação, Marcel vai se tornando cada vez mais o narrador, o narrador realiza Marcel sem o abolir.

No entanto, podemos aventar a possibilidade de que ambos se tornem personagens igualmente intermitentes do romance, uma vez que a transformação do herói em narrador ocorre como fusão que se compreende somente no último volume, após a longa construção na qual os cruzamentos entre os dois permanecem incertos. É preciso analisar dois aspectos: em primeiro lugar, os momentos em que o narrador conversa com o leitor, que acrescentam mais dificuldade a esta trama complexa; em segundo lugar, o próprio herói se reconhece em muitas de suas personagens, o que contribui para o conhecimento de si que o transformará em narrador. Apresentemos esses dois aspectos.

Ao longo de *A prisioneira*, há vários trechos nos quais se dialoga com o leitor de um forma direta, como se o livro fosse uma longa conversa em que já não lembramos precisamente o que foi dito, o narrador se pergunta não só se o leitor já foi informado, mas se coloca na posição de narrador e de herói como alguém que somente se compreendesse enquanto vai escrevendo e pede desculpas ao leitor pela confusão. Citaremos dois momentos. No primeiro caso comentando um episódio mundano, no segundo, o desacordo entre seus pensamentos e suas ações no amor por Albertine.

... pourrais-je demander au lecteur comme à un ami à qui on ne se rappelle plus, après tant d'entretiens, si on a pensé ou trouvé l'occasion de le mettre au courant d'une certaine chose. Que je l'aie fait ou non, l'attitude à ce moment-là, (...) peut

facilmente être imaginée, et même, si on se reporte ensuite a un période ultérieure, sembler, du point de vue mondain, parfaitement juste.³⁷⁶

Mes paroles ne reflétaient donc nullement mes sentiments. Si le lecteur n'en a que l'impression assez faible, c'est qu'étant narrateur je lui expose mes sentiments en même temps que je lui répète mes paroles. Mais si je lui cachais les premiers et s'il connaissait seulement les secondes, mes actes, si peu en rapport avec elles, lui donneraient si souvent l'impression d'étranges revirements qu'il me croirait à peu près fou. Procédé qui ne serait pas du reste beaucoup plus faux que celui que j'ai adopté, car les images qui me faisaient agir, si opposées à celles qui se peignaient dans mes paroles, étaient à ce moment-là fort obscures : je ne connaissais qu'imparfaitement la nature suivant laquelle j'agissais, aujourd'hui j'en connais clairement la vérité subjective. Quant à sa vérité objective (...) c'est ce qu'il m'est difficile de dire.³⁷⁷

A cumplicidade com o leitor se manifesta de modo extemporâneo e surpreendente, quando estamos extremamente envolvidos na trama e acompanhamos raciocínios laberínticos. Mas, nos dois trechos citados, há uma diferença essencial. No primeiro, pressupõe-se uma certa inteligência do leitor para compreender os mecanismos do mundo mundano sobejamente apresentado no próprio enredo até esse momento, o que tornará o último episódio do romance, a vespéral final, perfeitamente coerente com a totalidade da obra, mostrando a organicidade de todas as partes da trama, de todos os caminhos da vida do herói reunidos num lugar só. Neste sentido, o romance se revela de uma coerência espantosa.

³⁷⁶ Proust, M. *La prisonnière*, III, p. 740; III, p. 177: "... poderia eu perguntar ao leitor, como a um amigo a quem já não lembramos, após tantas conversas, se tivemos a idéia ou a ocasião de pô-lo a par de uma certa coisa. Que eu o tenha feito ou não (...) a atitude naquele momento pode facilmente ser imaginada, se em seguida nos reportarmos a um período ulterior, parerem, do ponto de vista mundano, perfeitamente justa."

³⁷⁷ Idem, *ibidem*, III, p. 850; III, 261: "Portanto, de modo algum minhas palavras refletiam meu pensamento. Se o leitor não tem disso senão uma idéia bastante fraca, é que, enquanto narrador, eu lhe exponho meus sentimentos e, ao mesmo tempo, repito-lhe minhas palavras. Mas, se lhe ocultasse os primeiros, e ele conhecesse apenas estas, os meus atos, que têm tão pouca relação com elas, dar-lhe-iam tantas vezes a impressão de estranhas reviravoltas que ele me julgaria mais ou menos louco. Procedimento, aliás, que não seria muito mais falso do que o que adotei, pois as imagens que me faziam agir, tão opostas às que se desenhavam em minhas palavras, eram nesse momento grandemente obscuras; só imperfeitamente eu conhecia a natureza segundo a qual agia; hoje, conheço claramente a sua verdade subjetiva. Quanto à verdade objetiva (...) é o que me é difícil dizer."

Inversamente, o que predomina no segundo trecho é a incoerência de si, partilhada com o leitor, o desacordo entre as palavras e os sentimentos na atitude do próprio herói que se separa do narrador mas que também atravessa o tempo e compreende tanto futuramente como retrospectivamente, tornando-se os dois ao mesmo tempo. Todos os tempos se cruzam aqui, inclusive o do leitor e o do autor. Por esse motivo, a afirmação da compreensão subjetiva é falsa, tão desconhecida quanto a objetiva, pois se atentarmos para o enredo e resgatarmos os movimentos de ação e reação que modificam as atitudes do eu e do outro na relação discutida aqui, constatamos que o próprio narrador também se engana, tanto como pensa que se enganava o herói. A inversão do sentido que transforma o nada em tudo também se inverterá.

Com efeito, se consideramos que no contexto o narrador está tentando descobrir as motivações de Albertine e como leitores fizermos a operação hermenêutica da prolepse, sabemos que a própria verdade subjetiva aclamada neste momento se tornará ilusão, mesmo porque o caminho da desilusão se repete de modo concêntrico a cada “evolução” do enredo. Nesse sentido, como leitores poderíamos utilizar o procedimento da analepse e reconhecer o desapontamento já vivido inúmeras vezes. O narrador diz: eu sei, mas o escritor e o leitor sabem que ele não sabe, o que é comprovado através das novas configurações desse amor no volume posterior. O problema consiste em que desconhecemos a partir de qual

tempo posterior o narrador está refletindo, o que nos conduz à conclusão de que a ignorância a respeito desse si confuso se renova de maneiras diferentes; embora possamos por momentos reconhecer um certo avanço no conhecimento, o não saber prevalecerá.

Um dos aspectos desses avanços consiste precisamente no reconhecimento do herói nos outros de si mesmo:

... au milieu des expressions charnelles, on en reconnaîtra d'autres qui étaient propres à ma mère et à ma grand-mère. Car, peu à peu, je ressemblais à tous mes parents, à mon père (...), mais de plus en plus à ma tante Léonie. Sans cela, Albertine n'eût pu être pour moi qu'une raison de sortir, pour ne pas la laisser seule, sans mon contrôle. Ma tante Léonie, toute confite en dévotion et avec qui j'aurais bien juré que je n'avais pas un seul point commun (...) moi qui souffrais de ne pouvoir réaliser une existence littéraire, alors qu'elle avait été la seule personne de la famille qui n'eût pu encore comprendre que lire c'était autre chose que de passer le temps (...) un être plus puissant sur moi qu'un être aimé ...³⁷⁸

O comentário se situa no interior de uma reflexão sobre o sentido do amor mantido prisioneiro, muito significativa porque conclui que a prisão estava dentro dele mesmo. Vislumbramos aqui duas questões que já trabalhamos numa outra dimensão.

Por um lado, uma força que está no passado de sua constituição, não somente a tia beata e controladora, mas a doçura e o amor da mãe e avó, enfim, muitos

³⁷⁸ Idem, *ibidem*, III, p. 586; III, p. 61: "... no meio das expressões carnis, reconhecer-se-ão outras que eram próprias à minha mãe e à minha avó. Pois aos poucos eu ia começando a me parecer com todos os parentes, com meu pai (...) mas cada vez mais com a tia Léonie. Sem isso, Albertine não teria podido ser para mim senão um motivo para sair, para não deixá-la só, sem meu controle. Minha tia Léonie, inteiramente beata, e com a qual eu teria jurado não ter um só ponto em comum (...) eu que sofria por não poder realizar uma vida literária, ao passo que ela tinha sido a única pessoa da família que ainda não pudera compreender que o ato da leitura era algo diverso de passar o tempo (...) uma criatura com mais força sobre mim do que um ser amado ..."

dentro do herói, a alma do menino que foi e a alma dos seus mortos ³⁷⁹, reunidos no eu que funde vários mas que também cria algo novo, um novo eu. Por outro lado, a permanência das primeiras vivências resgatadas através deste amor, revivendo as angústias, as perdas e as culpas das maneiras mais diversas. Mas, como as repetições ocorrem com variações ³⁸⁰, a lembrança de tia Léonie acrescenta mais um duplo do escritor cujas biografias não cansam de contar que permaneceu anos fechado num quarto, como a tia, e que transformou sua doença em desculpa para poder se dedicar completamente à sua obra, diferente da tia que considerava a literatura um mero divertimento.

É preciso ressaltar que se trata de uma permanência na transformação e, concomitantemente, de uma transformação na permanência, movimento que transforma o herói no narrador mas também seu inverso, o narrador em herói, possibilitando a obra aberta, encadeamento de antecipação e regressão. Nas palavras de Merleau-Ponty que citamos na introdução: “... on ne change pas et on ne reste jamais le même. On est absolument libre et absolument préfiguré.” ³⁸¹

³⁷⁹ Cf. idem, ibidem.

³⁸⁰ Cf. idem, ibidem.

³⁸¹ Merleau-Ponty, M., op.cit., p.57.

CONCLUSÃO

Pensamos que é impossível concluir, pois tanto a obra quanto o eu não cessam de nos apresentar aporias infinitamente renovadas a cada novo aspecto abordado, abrindo novas formas de tensões irresolúveis. Nesse sentido, tomamos emprestada a afirmação de De Man:

Como escritor, Proust é aquele que sabe que a hora da verdade, como a hora da morte, nunca chega pontualmente, já que o que chamamos de tempo é precisamente a incapacidade da verdade coincidir consigo mesma. *A la recherche du temps perdu* narra a fuga do significado, mas isso não impede que seu próprio significado esteja, incessantemente, em fuga.³⁸²

Apesar dessa impossibilidade, desejaríamos ainda problematizar algumas questões que deixamos em aberto a partir dos sentidos estéticos propiciados pela análise. Em função da necessidade de pensar o sentido da obra, retomaremos o problema da sublimação.

O conceito de sublimação, assim como a própria noção de desejo, não foi objeto de uma elaboração sistemática em Freud, não há nenhum texto específico sobre o assunto e, portanto, o que podemos utilizar para fundamentar nossas

³⁸² De Man, P. *Alegorias da leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 97.

considerações são textos disseminados ao longo da obra, nos quais Freud faz alusões ou introduz o tema, relacionando-o com outras questões. Nesse contexto, a sublimação permanece mais uma questão do que uma resposta. A esta dificuldade se acrescenta outra que pode ser aplicada a toda obra de Freud: seu pensamento foi se modificando, muitos conceitos foram revistos à luz de problemas teóricos que foram surgindo na interação entre teoria e prática. Sem excluir outras possibilidades de abordagem e sabendo que a questão não se esgota nos limites desta pequena apresentação, utilizamos basicamente três textos: *O poeta e os devaneios* (publicado em 1908), *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci* (1910) e *O mal-estar na civilização* (1930).

No texto sobre o poeta e os devaneios ³⁸³, Freud afirma que o romancista moderno possui a tendência a dissociar seu eu em eus parciais para personificar em diferentes personagens as contradições que observa na própria vida anímica. A fantasia ³⁸⁴ tem um movimento de elaboração no tempo: no momento presente alguma impressão atual provoca um desejo, segue-se a lembrança do passado (geralmente infantil) no qual o desejo foi satisfeito, e a projeção no futuro, no qual a fantasia ocorre. Partindo do pressuposto de que a poesia é análoga ao devaneio, o desejo que flui entre os tempos será satisfeito pela obra ³⁸⁵, que remete tanto ao presente quanto ao passado.

³⁸³ Cf. Freud, S. El poeta y los sueños diurnos. Obras Completas. Vol. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p. 1347.

³⁸⁴ Idem, ibidem, p.1345.

³⁸⁵ Idem, ibidem, p. 1347.

Embora Freud reconheça que ainda deverá estudar muito este mecanismo complicado, pois não se sabe como o poeta consegue transformar suas fantasias em criação, assinala que pode ser levantada a hipótese de que a literatura, como os devaneios, seja a continuidade e a substituição dos jogos infantis. Assim, o autor intui que o devaneio do poeta, diferente do devaneio comum que o indivíduo oculta, proporciona prazer estético aos leitores através do alívio das tensões da alma de cada um, gozando das próprias fantasias sem vergonha nem culpa ³⁸⁶.

No texto *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci* ³⁸⁷, Freud denomina sublimação o desvio do alvo da pulsão sexual que substitui um alvo próximo por outros que não têm aparentemente nenhuma relação com a sexualidade, alvos por vezes considerados mais valiosos. O desejo de saber direcionado para a investigação sexual não será satisfeito pela educação que reprime sua manifestação. Assim, a sublimação mais próxima da perfeição consiste na mudança de alvo em direção ao trabalho intelectual de investigação, já que reorienta as pulsões sem recalcar o desejo de saber nem constitui-lo numa obsessão neurótica.

Em *O mal-estar na civilização* ³⁸⁸, Freud apresenta o mal-estar como resultado de uma contradição inerente ao humano porque se, de um lado, o princípio de prazer delimita o objetivo vital, de outro, este objetivo está em luta com a “ordem do universo” e se torna inviável pela própria constituição humana. Com efeito, o

³⁸⁶ Idem, *ibidem*, 1348.

³⁸⁷ Idem, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. Vol. II, p. 1586.

³⁸⁸ Idem, *El malestar en la cultura*. Vol. II, p. 3025.

propósito de ser feliz é inatingível porque nossa constituição somente permite a satisfação por meio da oposição entre a elevação das tensões e sua diminuição pela satisfação esporádica. Se a felicidade consiste num programa inviável, somente se atinge por meio de satisfações efêmeras, em compensação, o sofrimento é uma constante.

Freud enumera alguns procedimentos usados pelos homens para evitar o sofrimento e afirma que o homem civilizado trocou uma parte de sua felicidade possível pela segurança que a cultura lhe oferece. Na formação da cultura, tanto *Eros* como *Ananké*³⁸⁹, amor e necessidade, tiveram uma papel decisivo, neste sentido, a oposição entre indivíduo e civilização é inevitável. Assim, a instauração do princípio de realidade não pode abolir completamente o princípio de prazer, que é impraticável, mas o indivíduo deverá encontrar na cultura alguma forma de prazer substitutivo; a cultura deve oferecer mecanismos de satisfação que, se bem não permitem a felicidade esperada no início, possam propiciar algum alívio e evitar um pouco o sofrimento.

Além do mecanismo da neurose como uma fuga da frustração perante a realidade que impossibilita a realização do desejo, Freud comenta outros mecanismos que considera mais elevados, como a arte, que não deixa de constituir uma ilusão, mas que tem a vantagem de ser reconhecida como tal e produz um prazer inestimável. A arte consegue conciliar os dois princípios de funcionamento da alma pois se, de um lado, afasta-se da realidade sem admitir a

³⁸⁹ Idem, ibidem, p. 3039.

renúncia que ela lhe impõe libertando seu desejo por meio da fantasia, de outro, retorna ao mundo produzindo realidades novas. A desvantagem da arte reside em que o prazer por ela proporcionado é transitório, sendo incapaz de nos fazer esquecer completamente o peso da vida.

Vislumbramos nessa sucinta apresentação três dimensões diferentes da noção de sublimação, a saber: a) como satisfação do desejo por meio da fantasia na obra, b) como desvio da pulsão em direção a um alvo mais elevado e c) como modo de evitar o sofrimento. As três dimensões se entrelaçam de maneiras muito complicadas mas, de início, podemos reconhecê-las na *Recherche*.

No entanto, também podemos assinalar outra dimensão que não necessariamente constitui uma atividade sublimatória, mas um processo melancólico profundo. A análise desta possibilidade de leitura levaria a mais uma aporia: a *Recherche* é e não é uma forma de sublimação. Todas estas dimensões nos conduzem a questões muito complexas, não só no arcabouço conceitual freudiano, mas também nas tensões que percebemos a partir das conexões entre elas na obra de Proust. Tentemos analisar cada uma a partir do nosso percurso.

Com efeito, se é possível apontar a função da fantasia como satisfação de um desejo infantil que proporciona extremo prazer, na forma da construção de um jogo de quebra-cabeça, a obra de Proust tem, indubitavelmente, essa dimensão. Ela se manifesta de muitas outras maneiras: no prazer evidente que a escrita proporciona, na alegria da descoberta do tempo “puro” na memória involuntária, na ironia das reviravoltas do enredo muito interessantes e divertidas para o leitor

e, como comenta Leda Tenório da Mota, na comicidade, um dos aspectos inegáveis desse “eu dividido” que “participa da impureza dos anti-heróis de comédia”³⁹⁰. Mas o problema da obra como satisfação do desejo nos coloca questões bem mais complexas.

Como já nos perguntamos no segundo capítulo: qual é o desejo que move essa busca? A questão é complexa porque os desejos se multiplicam na diversidade dos eus, os desejos do escritor não coincidem necessariamente com os do narrador e muito menos com os do herói cuja vida transcorre numa série de desilusões; quando os desejos são projetados nas personagens, eles obtêm o mesmo destino. Desta forma, confirmamos a tendência do romancista moderno em dissociar seu eu e personificar em muitas personagens os conflitos de sua vida anímica, como apontou Freud. Como analisamos, o desejo é irrealizável em várias instâncias.

Mas, se abordamos a questão a partir do desejo proclamado pelo próprio escritor Proust, a obra constitui a procura da verdade através da pintura dos erros, o que pressupõe a descrição da desilusão como aprendizagem da verdade, já que não pretendia analisar o pensamento mas recriá-lo de forma vital, então, podemos apontar que a intenção da obra seja a verdadeira tradução dos estados da impressão.

Nesse sentido, o desejo do narrador na conclusão da *Recherche* aparentemente coincide com o do escritor na medida em que o sentido alcançado

³⁹⁰ Motta, L. T. da *Comédia freudiana, comédia proustiana*. In *Catedral em Obras*. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 90.

é a vocação. Todos esses desejos não são excludentes, contudo, parecem insuficientes para compreender a fantasia satisfeita pela obra. A este problema pode ser acrescentado outro, há um paradoxo na realização desse desejo da vocação produzido pela circularidade já apontada: se, de um lado, toda a obra consiste na retomada recorrente da impossibilidade do trabalho literário permeada pela insatisfação, de outro, a própria beleza do romance que estamos lendo desmente essa frustração.

Talvez possamos desvendar um outro desejo oculto, origem e resultado de todos os anteriores, na retomada da análise da fruição estética comentada no segundo capítulo. Com efeito, o prazer intuído pelo menino na forma de palavras que proporcionam prazer, está igualmente presente na fruição da música, da pintura, da literatura e do teatro, todas manifestações artísticas que transportam para um outro mundo muito mais elevado que a realidade banal, que o narrador denomina a verdadeira vida. Podemos apontar aqui o desvio da pulsão em direção a um alvo mais nobre próprio do processo sublimatório.

No entanto, em vários momentos do nosso texto, constatamos que todos os episódios que relatam o prazer obtido na fruição estética provocam uma entrada no si mesmo, não somente como compreensão de si e do seu desejo, mas também como comunicação com outras almas. Dessa forma, o desejo de ser escritor se relaciona com a procura da identidade, que não tem caráter estritamente individual, o que acaba por tornar os artistas espelhos nos quais

todos os homens poderão ler a si mesmos. Como Freud assinala, todos podem satisfazer as próprias fantasias no romance, sem culpa, remorso ou vergonha.

Contudo, é possível abordar este problema considerando o inevitável esfacelamento da identidade na dissociação dos eus, na medida em que a verdade nova traduzida nesse processo está entrelaçada com o problema da identificação, já que o sentido da vocação foi intuído desde o paraíso perdido da infância em Combray. Vimos como esse período da infância constitui a única realidade possível que fundamenta o solo onde o eu se apóia, permeando a totalidade da vida. Podemos entrever o desejo de identidade marcado pela cena modelar da espera pelo beijo da mãe, no qual a angústia é superada através da leitura de um romance, potencializada pelo prazer das leituras do menino em Combray.

O desejo de identidade surge a partir das primeiras relações de objeto intersubjetivas³⁹¹, os pais ou indivíduos próximos se tornam objeto das pulsões, o que provoca todo o processo de identificação. O processo se desenvolve da seguinte forma: para se proteger das pulsões que escolheram estes objetos, aos quais se deve renunciar, o eu os introjeta e se oferece como objeto possível que os substitua. Assim, o desejo de identidade tenta desviar, por meio de um processo análogo ao da sublimação, o alvo da pulsão. Neste sentido, podemos concluir que o desejo de ser se origina de uma renúncia e da elaboração necessárias para encontrar um objeto capaz de proporcionar satisfação em lugar

³⁹¹ Para as análises a seguir cf. Freud, S. *Psicología de masas y análisis del yo, El yo y el ello*. Obras Completas, Vol III. Tradução de Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

de outro. Desta forma, o sentido da procura da vocação parece ser a substituição de um desejo da presença da mãe, modificando o alvo libidinal em direção à literatura.

No fracasso da procura de uma identidade através da vocação sempre adiada, encontramos a dor do esfacelamento do eu, morrendo e se suicidando nas muitas formas da desilusão. Assim, quando o real decepciona (seja a desilusão com a vulgaridade da vida ou a constatação de alguma impossibilidade, ou mesmo a decepção com a própria satisfação que nunca realiza o desejo) somente a arte pode configurar uma espécie de salvação, através do aprofundamento espiritual das experiências. O resultado dos tempos vividos sublimados através da experiência estética, remetem à terceira dimensão da sublimação, pois constituem uma forma de aliviar o sofrimento, as experiências estéticas surgem em momentos de consolo pela decepção ou de resignação pela impossibilidade, elas produzem prazer na tentativa de traduzir esses sentimentos, nesse sentido, proporcionam satisfação substitutiva. A arte provoca um prazer mais permanente e cumpre a promessa de felicidade. Como já mencionamos, quanto mais intensa for a oscilação dos estados da alma, o desconhecimento sobre as próprias reações em torno aos acontecimentos da história de amor, tanto maior se tornará a necessidade de encontrar uma forma de individuação vislumbrada na arte.

Entretanto, é preciso apontar que a satisfação substitutiva não resolve completamente o problema da dor na perda e na morte dos eus. A renúncia tem como decorrência fundamental a formação de identificações que, posteriormente,

conservarão esses objetos proibidos no supereu (superego), que permanecerão modificados como ideal e consciência moral que dita o dever. O processo de renúncia e procura forma o caráter do eu, que contém a história das escolhas e perdas do objeto. A imposição da renúncia instaura os conflitos entre o indivíduo e a cultura; a introjeção dos objetos como ideal pressupõe a constituição de normas que propiciam a luta interna porque cria uma instância crítica que pode se tornar extremamente cruel e provocar uma cisão profunda no eu, resultado de sentimentos ambivalentes. Uma parte do eu se destaca como supereu e se opõe ao conteúdo anterior, a cisão pode provocar a morte do eu, a renúncia e a perda de objetos exige todo um trabalho de luto passível de se voltar contra o próprio eu.

A condição de possibilidade da existência do ideal do eu é a necessidade da substituição do objeto, compulsoriamente abandonado, por uma identificação. Esta substituição se manifesta mais especificamente na melancolia, no entanto tem um função fundamental na estruturação do eu, participando decisivamente na formação do caráter; na necessidade de abandonar o objeto ocorre a transformação do eu que reconstrói o próprio objeto dentro de si mesmo. Assim, a obra também possui uma dimensão profundamente melancólica, da qual o próprio autor é muito consciente na medida em que considera os livros como grandes cemitérios, presença da ausência por meio da imaginação: “... un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés.”³⁹²

³⁹² Proust, M. *Le temps retrouvé*. IV, p. 482; III, p. 689: “um livro é um vasto cemitério no qual, sobre a maior parte dos túmulos, não mais podemos ler os nomes apagados.”

Nessa perspectiva, torna-se imperativo formular uma hipótese de leitura que nos conduz a pensar a *Recherche* como um grande lamento pelo tempo perdido, um enorme processo de elaboração de luto pelo qual possa se curar da melancolia na qual se incorpora o irrecuperável.

Mais puisque nous vivons loin des êtres individuels, puisque nos sentiments les plus forts, comme avait été mon amour pour ma grand mère, pour Albertine, au bout de quelques années nous ne les connaissons plus (...) quand tout ce que nous aimions pourtant est mort, alors s'il est un moyen pour nous d'apprendre à comprendre ces mots oubliés, ce moyen ne devons-nous pas l' employer, fallût-il pour cela les transcrire d'abord en un langage universel mais qui du moins sera permanent, qui ferait de ceux qui ne sont plus, en leur essence la plus vraie, une acquisition perpétuelle pour toutes les âmes? Même cette loi du changement qui nous a rendu ces mots inintelligibles, si nous parvenons à l'expliquer, notre infirmité ne devient-elle pas une force nouvelle?³⁹³

Em que consiste essa doença que tornou ininteligíveis as palavras? A lei da transformação no esquecimento que propiciou a contradição da concomitante sobrevivência e do nada no eu, ou seja, a morte dos eus, precisará se revelar como uma força nova que constitui a obra, tradução desse eu multiplicado em uma forma universal que perpetua os mortos em sua essência verdadeira. Incorporação do que inconscientemente se carrega pela tradução verdadeira das oscilações dos sentimentos presentes em todos os seres.

Ricoeur, comentando a ferida que as duas tópicas freudianas provocaram no *Cogito* filosófico³⁹⁴, fornece duas pistas para pensar a questão que nos interessa

³⁹³ Idem, ibidem, IV, p. 482; III, p. 689: “Porem, visto vivermos longe dos seres individuais, visto que nossos mais fortes sentimentos, como foram o amor pela minha avó, por Albertine, não os reconhecemos mais ao fim de alguns anos (...) quando tudo o que amávamos todavia está morto, então, se há um modo pelo qual possamos começar a entender tais palavras esquecidas, acaso não o devemos aplicar, ainda que tenhamos de traduzi-las primeiro para uma língua universal, ao menos permanente, que faria dos que já não existem, em sua mais verdadeira essência, uma aquisição perpétua para todas as almas? Até essa lei da transformação, que nos tornou ininteligíveis tais palavras, se conseguirmos explicá-la, nossa enfermidade não virá a ser uma força nova?”

³⁹⁴ Ricoeur, P. *A questão do sujeito: o desafio da semiologia*. Porto: Rés, s/d, p. 232-240.

como duplo problema de identificação e sublimação na *Recherche*, embora não seja essa a sua abordagem da leitura de Proust. A primeira pista consiste na afirmação de que o processo da melancolia, como afecção que possibilita a interiorização de um objeto perdido, é a chave para compreender tanto a identificação quanto a sublimação ³⁹⁵ freudianas: “O desejo, sob sua forma objetal, atravessa a prova do luto; as figuras parentais são abandonadas como termos de desejo, interiorizadas, sublimadas: assim se produz a identificação com o pai e a mãe enquanto ideais.” ³⁹⁶ Segundo Ricoeur é uma verdadeira genealogia da moral que, num trabalho comparável ao do luto, gera ideais pela “substituição do alvo libidinal pelo alvo socialmente aceitável”. Nesse sentido, a obra poderia consistir numa tentativa de se curar da melancolia através da elaboração do luto.

A segunda pista é assim formulada: “... a *Aufhebung* hegeliana, enquanto conservação do ultrapassado, é a verdade filosófica da sublimação e da identificação freudianas.” Ricoeur acrescenta que, apesar da impossibilidade de repetir a *Fenomenologia* hegeliana hoje, o problema do enraizamento do espírito na vida do desejo permanece, o que tem sérias implicações filosóficas, uma vez que seria preciso incorporar uma perda do falso cogito para se reapropriar de uma filosofia reflexiva.

Uma das afirmações mais surpreendentes de Freud em *O mal-estar na civilização* ³⁹⁷ é a de que a conservação no psíquico constitui a regra fundamental

³⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 234.

³⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 234.

³⁹⁷ Freud, S. *op. cit.*, p. 3020.

da vida anímica. Segundo o autor, a afirmação nos surpreende porque estamos habituados a pensar que o esquecimento significa o aniquilamento do resto mnemônico. Como uma cidade que sofreu diversas transformações no decorrer do tempo e que a arqueologia pode comprovar, a alma é constituída por um passado rico em experiências, nada do que uma vez ela vivenciou se perde para sempre e pode aflorar se as circunstâncias o permitirem. Assim, é necessário admitir que subsistem no homem todas as fases pelas quais passou e convivem com a conformação atual de sua alma. O conteúdo desse passado é fornecido pela luta entre o desejo de cada um e a realidade que pode proporcionar uma satisfação para esse desejo.

Ricoeur aproxima esse processo das ulteriores identificações como modelos ideais na cultura dos momentos da consciência na *Fenomenologia do espírito* que vão sedimentando a instância cultural da autoconsciência individual ³⁹⁸. Neste sentido, o caminho de desilusão e morte dos eus seria parte de um processo de identificação e sublimação necessárias para a formação da cultura. A incorporação garante a permanência na transformação, mesmo que na *Recherche*, esse processo se apresente de múltiplas e diversas maneiras complexas e problemáticas.

Sabemos quão problemático é o caminho que acabamos de percorrer, muitas questões poderiam ser formuladas a partir da nossa interpretação. Mas há duas

³⁹⁸ Ricoeur, P. op. cit., p. 234.

questões que se tornaram cada vez mais prementes no decorrer do avanço das nossas leituras.

Na primeira questão, indagamos se a *Recherche*, como todo romance, não seria a manifestação de um desejo de ser outro, tanto no escritor quanto no leitor, deste modo, a fantasia também consistiria no sonhar acordado de outras vidas, não exclusivamente na identificação, mas também na distância que nos transporta para outros universos. Nesse sentido, podemos aproximar a fantasia e a alegria da descoberta de outras possibilidades de ser, o que reforça a tese de Ricoeur do enriquecimento das interpretações de si por meio das narrativas de ficção. Esta descoberta proporciona grande prazer. E embora, o eu que se dilacera em muitos, sofra por não atingir a sua unidade, também sente uma espécie de felicidade em poder compartilhar com outros este mesmo esfacelamento de si. Esta emoção vale o esforço da obra e pode realmente dar um novo sentido à vida:

“...car cet écrivain, qui d’ailleurs pour chaque caractère en ferait apparaître les faces opposées, pour montrer son volume, devrait préparer son livre, minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l’accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n’ont probablement leur explication que dans d’autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l’art.”³⁹⁹

³⁹⁹ Proust, M. *Le temps retrouvé*. IV, p. 610, III, 784: “(...) pois tal escritor, que aliás de cada personagem deveria apresentar as faces opostas para mostrar a sua solidez, teria de preparar seu livro, minuciosamente, com permanentes reagrupamentos de forças, como uma ofensiva, suportá-lo como a um cansaço, aceitá-lo como a uma regra, construí-lo como uma igreja, segui-lo como a um regime, vencê-lo como um obstáculo, conquistá-lo como a uma amizade, superalimentá-lo como a uma criança, criá-lo como um universo, sem deixar de lado esses mistérios que provavelmente só têm explicação em outros universos, e cujo pressentimento é o que mais nos comove na vida e na arte.”

A segunda questão consiste numa hipótese de interpretação: é possível se perguntar se a elaboração do romance, como descrição do longo caminho da desilusão e da perda do sujeito na diversidade de eus, não seria também uma aprendizagem da morte, correlata à aprendizagem da verdade. Com efeito, se o longo processo de luto pressupõe a passagem por todos os estágios da dor que permitem ultrapassar esse eu e configuram o aparecimento de um novo eu, a longa elaboração da obra pode ser considerada uma forma de aprender a morrer, não exclusivamente no sentido de se preparar para a morte, mas no sentido de incorporar a morte como possibilidade de novas vidas.

Cette idée de la mort s'installe définitivement en moi comme fait un amour. Non que j'aimasse la mort, je la détestais. Mais, après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'on n'aime pas encore, maintenant sa pensée adhérait à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement que je ne pouvais m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort, et même si je ne m'occupais de rien et restais dans un repos complet l'idée de la mort me tenait une compagnie aussi incessante que l'idée du moi.⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Idem, ibidem, IV, p. 619-620; III, p. 792: “Essa idéia da morte se instalou definitivamente em mim, como um amor. Não que amasse a morte, detestava-a. Mas, sem dúvida, depois de ter pensado nela de vez em quando, como a uma mulher a quem ainda não se ama, agora a sua noção aderiu à mais profunda camada do meu cérebro, de forma tão completa que não podia me ocupar de uma coisa sem que esta atravessasse primeiro a idéia da morte, e até, se não me ocupava de coisa alguma, permanecendo em total repouso, a idéia da morte me acompanhava, tão incessante quanto a idéia do meu próprio eu.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. 4 Tomes. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1987-1989.

_____ *A la recherche du temps perdu*. 3 Tomes. Édition établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré. Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Gallimard, 1968-1969.

_____ *Em busca do tempo perdido*. 3 Volumes. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____ *Em busca do tempo perdido*. 7 Volumes, traduções de Mário Quintana (Volumes 1, 2, 3 e 4), Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar (Volume 5), Carlos Drummond de Andrade (Volume 6) e Lúcia Miguel Pereira (Volume 7). Porto Alegre / Rio de Janeiro: 8a edição, Editora Globo, 1983 - 1989.

_____ *Carnets*. Paris: Gallimard, 2002.

_____ *Écrits de jeneuse 1887-1895*. Illiers-Combray: Institut Marcel Proust International, 1991.

_____ *Jean Santeuil*, précédé des *Plaisirs et les Jours*. Texte établi par Pierre Clarac e Ives Sandre, Pléiade. Paris: Gallimard, 1971.

_____ *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*. Texte établi par Pierre Clarac et Ives Sandre, Pléiade. Paris: Gallimard, 1971.

_____ *Contre Sainte-Beuve. Notas sobre crítica e literatura*. Tradução de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.

_____ *Lettres (1879-1922)*. Sélection e annotation revue par Françoise Leriche à partir de l'édition de la *Correspondance de Marcel Proust* établie par Philip Kolb. Paris: Plon, 2004.

_____ *Albertina desaparecida*. Edição estabelecida por Nathalie Mauriac e Étienne Wolff. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

_____ *Sobre a leitura*. Tradução de Carlos Vogt. Campinas: Pontes Editores, 1989.

_____ *Nas trilhas da crítica*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1994.

_____ *Correspondência Proust/Gallimard*. Tradução de Helena Bonito Couto Pereira. Sao Paulo: Edusp/Ars Poética, 1993.

ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. Trad. de Modesto Carone. In Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. De Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceshin. São Paulo: Ática, 1992.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Tradução de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust, Experiência e pobreza, O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Obras Escolhidas*, Volume I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet e Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

BONNET, Henri. *Le progrès spirituel dans "La Recherche" de Marcel Proust*. Paris: Nizet, 1979.

BREEUR, Roland. *Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust*. Grenoble: Millon, 2000.

CARBONE, Mauro. *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*. Hildesheim- Zürich-New York: OLMS, 2001.

CHABOT, Jacques. *L'autre et le moi chez Proust*. Paris: Honoré Champion, 1999.

- CITATI, Pietro. *Proust*. Tradução de Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- DAMIÃO, Carla Milani. *Filosofia e narrativas autobiográficas a partir de um projeto de W. Benjamin*. Tese de Doutorado em Filosofia, Unicamp, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. de Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- DERI DE CODINA, Graciela. *A identidade ilusória*. Dissertação de mestrado, PUC-SP, 1992.
- DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura. Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1987.
- DOUBROVSKY, Serge. *La place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*. Grenoble: Ellug, 2000.
- FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?*. Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. In *Obras Completas*. Volume I. Tradução de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- _____ *El porvenir de una ilusión*. In *Obras Completas*. Volume III. Tradução de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____ *El malestar en la cultura*. In *Obras Completas*. Volume III. Tradução de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____ *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. In *Obras Completas*. Volume II. Tradução de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____ *Más allá del principio del placer*. In *Obras Completas*. Volume III. Tradução de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____ *Psicología de las masas y análisis del yo*. In *Obras Completas*. Volume III. Tradução de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____ *El yo y el ello*. In *Obras Completas*. Volume III. Tradução de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____ *El poeta y los sueños diurnos*. In *Obras Completas*. Volume II. Tradução de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

GABRIEL, Gottfried. *Sobre el significado en la literatura y el valor cognitivo de la ficción*. Tradução de M. Teresa López de la Vieja. In: López de la Vieja, M. Teresa (Ed.). *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. Campinas/ São Paulo: Editora da Unicamp/ Perspectiva, 1994.

_____ *O rumor das distâncias atravessadas*. In Remate de males. Campinas: IEL, UNICAMP.

_____ *As formas literárias da filosofia*. In Souza, R. T. de e Duarte, R. (orgs) *Filosofia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

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

_____ *Figuras I*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GENTIL, Hélio Salles. *Para uma poética da modernidade. Uma aproximação à arte do romance em Temps et Récit de Paul Ricoeur*. São Paulo: Loyola, 2004.

_____ *Entre a memória e o esquecimento, a ficção*. In Souza, R. T. de e Duarte, R. (orgs.) *Filosofia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1988.

_____ *Fenomenologia do Espírito*. 2 Volumes, tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____ *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz. In *Hegel, Coleção Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____ *Ästhetik I / II*. Stuttgart: Reclam, 1989.

_____ *Ästhetik III*. Stuttgart: Reclam, 1984.

_____ *Estética*. Trad. de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

_____ *Enciclopédia das ciências filosóficas em epítome*. Volume I. Lisboa: Edições 70, 1988.

HYPOLITE, Jean. *Génesis y estructura de la Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Tradução de Francisco Fernández Buey. Barcelona: Ediciones Península, 1974.

JARAMILLO-MAHUT, Mónica. *M. E. Husserl e M. Proust. À la recherche de moi perdu*. Paris: L'Harmattan, 1997.

KAUFMANN, Walter. *Hegel*. Tradução de Víctor Sánchez de Zavala. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

KONDER, Leandro. *Hegel. A razão quase enlouquecida*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.

LAGET, Thierry. *Un amour de Swann de Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1998.

_____ *Du côté de chez Swann de Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1992.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Bergson, Proust: tensões do tempo*. In *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria da Cultura/ Companhia das Letras, 1994.

----- *Proust e a compreensão da dor*. In *Discurso*. São Paulo: USP, Ano III, No 3, 1973.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

MARINAS, José Miguel. *La intimidad narrada*. In: López de la Vieja, M. Teresa. *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994.

MAURIAC, Claude. *Proust*. Trad. de Márcio Fagundes do Nascimento. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

MAUROIS, André. *Em busca de Marcel Proust*. São Paulo: Siciliano/ Mandarin, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Institution. La Passivité*. Notes de cours au Collège de France (1954-1955). Paris: Belin, 2003.

_____ *A dúvida de Cézanne. O olho e o espírito*. Tradução de Marilena de Souza Chauí e Nelson Alfredo Aguilar. In Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MICHEL, François-Bernard. *Proust et les écrivains devant la mort*. Paris: Grasset, 1995.

MORIO, Jean-Marc. *Marcel Proust*. Nantes: Éditions du Petit Véhicule, 1999.

MOTTA, Leda Tenório da. *Catedral em obras. Ensaios de literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

MULLER, Marcos L. *A experiência, caminho para a verdade? O conceito de experiência na Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Revista Brasileira de Filosofia, Volume XVII, fascículo 66, São Paulo, Abril- Junho 1967.

NEWMAN, Pauline. *Marcel Proust et le existentialisme*. Paris: Nouvelles Editions Latines, 1953.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

ORLANDI, Luis B. L. *Signos proustianos numa filosofia da diferença*. In: *O falar da linguagem*. São Paulo: Editora Lovise, 1996

PIMENTEL, Luz Aurora. *Visión autoral/ Visión figural: grados de subjetividad en la presentación del mundo narrado*. In: López de la Vieja, M. Teresa. *Figuras del Logos. Entre la filosofía y la literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

_____. *Tempo e Narrativa*. Tomo II. Tradução de Marina Appenzeller Roberto Leal Ferreira (Tomo III). Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Tempo e Narrativa*. Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

_____ *O si-mesmo como um outro*. Trad. de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

_____ *L'identité narrative*. Revue Esprit, No 7-8, julho-agosto 1988, pp. 295-304.

_____ *Interpretação e ideologias*. Trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990.

_____ *O conflito das interpretações*. Tradução de M. F. Sá Correia. Porto: Rés Editora, s/d.

SHATTUCK, R. *As idéias de Proust*. Tradução Eliane Fittipaldi. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1993.

TADIÉ, Jean -Yves. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 1995.

_____ *Marcel Proust. Biographie*. Tomos I e II. Paris: Gallimard, 1996.

THIEBAUT, Carlos. *La construcción del sujeto: entre la filosofía y la literatura*. In: López de la Vieja, M. Teresa. *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994.

WILLEMART, Philippe. *Proust, Poeta e Psicanalista*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

_____ *Educação sentimental em Proust*. Tradução de Claudia Berliner. Cotia, SP: Ateliê Editorial/ Capes, 2002.

ZAGDANSKI, Stéphane. *O sexo de Proust*. Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.