

ESCREVER SEM FIM

A RECHERCHE

À LUZ DA CRÍTICA TEXTUAL¹

R A I N E R W A R N I N G
U N I V E R S I D A D E D E M U N I C H

TRADUÇÃO:

GUILHERME IGNÁCIO DA SILVA
LABORATÓRIO DO MANUSCRITO LITERÁRIO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

a história da publicação da *Recherche* é, desde suas origens, uma história movimentada, com hesitações, momentos dramáticos, e permanece impenetrável para um observador exterior. Num primeiro momento, foi impossível encontrar um editor para o projeto de conjunto, com contornos mal definidos, e cujo início nos conduz ao ano de 1908. No final de 1913, aparece o primeiro tomo, *Du Côté de Chez Swann*; depois disso, há a interrupção obrigatória com os quatro anos da primeira guerra. Em 1918 é retomada a publicação, ainda em vida, com *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*. Por sua vez, *La Prisonnière*, aparecida em 1923, é uma publicação póstuma, assim como *Albertine Disparue* (1925) e *Le Temps Retrouvé* (1927).

Essas peripécias não dependem das circunstâncias exteriores: anos de guerra e morte prematura do autor. Proust trabalhou na *Recherche* de maneira praticamente ininterrupta durante quase quatorze anos. Que no final as coisas tenham se precipitado des-

1. O texto faz parte do livro *Marcel Proust. Ecrire sans fin* da coleção *Textes et Manuscrits Modernes* dirigida por Louis Hay e editada pelas edições do CNRS em 1996.

sa maneira se explica, sem dúvida, pelo seu próprio trabalho, ou seja, mais concretamente, pelo trabalho com a forma literária, pela escritura, e conhecemos há bastante tempo a complexidade de seu modo de escritura. São as célebres "paperoles", essas pequenas folhinhas dobradas e coladas no alto, em baixo ou nas margens do manuscrito, folhas sobrecarregadas de correções, de modificações e adições contínuas, para as quais a página manuscrita não foi suficiente. O processo prossegue nos datiloscritos: lá também há novas correções, supressões, novas versões e adições. Mesmo as provas não escapam disso: Proust as trata como manuscritos ou como simples rascunhos – para grande desespero de impressores e editores. O resultado era, em todos os sentidos, incalculável. A *Recherche* assumiu dimensões ainda imprevisíveis em 1910.

Mas permanecemos ainda com essa *Recherche* publicada em três volumes na edição da Pléiade de 1954, estabelecida por Pierre Clarac e André Ferré. Depois dos anos 80, começamos a ler Proust em novas edições, na nouvelle Pléiade, na edição Folio de Gallimard ou na edição Garnier-Flammarion. Todas essas edições se apóiam sobre materiais aos quais Clarac e Ferré não podiam ainda ter acesso e que só foram confiados à Biblioteca Nacional depois dos anos 60. O núcleo dessas novas descobertas são os *Cahiers* tantas vezes citados, a saber, 75 cadernos de trabalho contendo rascunhos mais ou menos elaborados e alguns esboços. Esses esboços (as "esquisses") foram publicados, não na íntegra, mas na sua maior parte, na nouvelle Pléiade. Os trabalhos começaram sobre, ou a partir daquilo que chamamos os "prototextos" da *Recherche*.

O que provoca, ao certo, a atração desses prototextos? De início, evidentemente, o simples fato de eles existirem, de eles terem se tornado acessíveis, e de que liberaram, ao menos por alguns anos, numerosos pesquisadores das limitações de ter de recorrer aos trabalhos de segunda, e mesmo de terceira mão, eles que se curvaram durante anos sobre o texto da *Recherche* de que dispúnhamos. Mas os prototextos representam algo mais do que simples estudos preliminares, que teriam seu lugar num aparelho crítico e não diriam respeito senão aos especialistas da literatura. De início, pela sua amplitude. O que se desenha aqui

não é nada menos do que uma outra *Recherche* ao lado daquela que conhecemos, uma primeira, ou, segundo a perspectiva em que nos colocarmos, uma segunda *Recherche*. Nela encontramos um grande número de cenas, de descrições, de episódios familiares, às vezes sob a forma de séries completas, às vezes abreviados, às vezes mais ricos do que os que nós conhecemos, e outras vezes em constelações completamente diferentes. Para dar só um exemplo, particularmente impressionante, pensemos na célebre reaparição da avó, com qual se abre a segunda estadia de Marcel em Balbec e que devia originalmente ocupar um lugar totalmente diferente, a saber, funcionando como o coroamento dramático do episódio de Veneza.²

Sabemos agora muito melhor como Proust escreveu : partindo várias vezes de variantes estilísticas mínimas e voltando a blocos narrativos que se ampliam cada vez mais e se ordenam de forma diferente uns em relação aos outros. Os manuscritos, até então inacessíveis, de diversas partes eram, como vimos, não as estações terminais dessa escritura, mas sobretudo tipos de estações intermediárias. Logo em seguida, vieram as “paperoles”, as modificações nos datiloscritos, e em seguida das provas dos editores, o todo representando mais do que puras correções. A escritura de Proust, ao que parece, não chegava ao fim, era uma escritura sem fim. O fim só podia vir de um evento exterior, contingente: sua morte.

É tarefa vã a de se perguntar como se apresentaria a *Recherche* se tivessem sido dados a Proust mais alguns anos para poder trabalhar nela. Dos textos póstumos seriam, sem dúvida, eliminados todos os enigmas que eles ainda nos propõem em seu estado atual. Mas Bernard Brun, na sua edição do *Temps Retrouvé*, tem razão certamente de levantar a hipótese de que, ao invés de uma mais forte integração, teríamos desembocado numa “degeneração da escritura, numa impossibilidade de terminar, num

Tadié et al., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, volume 3, p.1032. De agora em diante, passo a citar essa edição indicando entre parênteses o número do volume e da página.

3. M.Proust, *Le Temps Retrouvé*, editado por Jean Milly e B. Brun. Paris, G-F, Flammarion,

impasse que a proliferação do texto e de suas adições sucessivas deixa entrever.”³ Não poder parar de escrever, não poder encontrar fim, não existe senão duas explicações para isso. Aquele que não consegue encontrar fim ou é incapaz de chegar a ele, ou então, é a própria coisa que o impede. A incapacidade, podemos descartá-la, não somente porque amamos Proust demais e que nos recusamos a renunciar a esse amor, mas por uma razão bem diferente, que está ligada à própria natureza da coisa. O texto da *Recherche* pode ser precário e ainda permanecê-lo. Mesmo no caso das partes não póstumas, é difícil falar de um “texto definitivo”. E, entretanto, é impossível não ver na *Recherche* uma finalidade, que se articula muito claramente.

A *Recherche* é a história de uma “*vocação invisível*” (II, 691), invisível num primeiro momento para Marcel, e que encontra seu fim na famosa experiência das “*ressurreições*” quando da matinée Guermantes. O início dessa história remonta à infância e à adolescência – àquelas impressões eufóricas de uma “*cerca de pilriteiros*”, do mar em Balbec, de Veneza, a cidade de arte. Mas, de início, a significação dessas experiências permanece obscura para Marcel, mesmo ainda no célebre episódio da madeleine, que faz Combray ressurgir a partir de uma xícara de chá. Só bem mais tarde, precisamente, na matinée Guermantes, é que Marcel vai compreender o que está ligado a esses presentes da lembrança: as experiências embriagantes da “*memória involuntária*” não se limitam a restituir um passado aparentemente perdido e esquecido, elas ressuscitam a vida passada como ela nunca antes tinha sido vivida conscientemente. Só a lembrança, nos é dito, nos oferece a “*essência das coisas*”. Esse dom, Marcel o recebe num estado de “*alegria extra-temporal*”, e ele considera como seu dever de artista o de encontrar para essas experiências, ainda totalmente prisioneiras do sensível, um *equivalente espiritual*, o que quer dizer concretamente, de as escrever e de conferir a elas uma duração (IV, 445 s.). “*Desde amanhã*” Marcel tem a

3. M. Proust, *Le Temps Retrouvé*, editado por Jean Milly e B. Brun. Paris, G-F, Flammarion, 1986, p. 50.

intenção de se retirar na solidão de seu quarto e de começar a escrever, a escrever essa *Recherche* que o leitor já conhece, mas cuja estrutura permaneceu velada até o final.⁴

Se Proust não podia parar de escrever, ele não deixava contudo de sentir intensamente a necessidade de uma estruturação orientada para o final, de uma estruturação teleológica. Um arco gigantesco que se estenderia dos apelos – de início velados – ao dever de artista de Marcel até as *ressurreições* da matinée Guermantes devia enquadrar o todo. E nesse sentido, emprego “devia”, pois essa concepção da estrutura nos envia ao ano de 1910 mais ou menos, e assim, a um tempo em que Proust não previa ainda tudo aquilo de que, no decorrer dos dez anos seguintes, essa concepção ia se revelar detentora. Ora, se Proust possuía essa capacidade de estruturação, e se entretanto, ele nunca conseguiu chegar ao fim da escritura, deve-se concluir que há tensões, um conflito entre teoria poética e prática narrativa, entre projeto e realização escritural.

Poderíamos dizer que, com o fim dos anos 60, a literatura referente à *Recherche* se consagrou essencialmente a essas tensões, com uma tendência a enfatizar a importância, para se compreender bem a *Recherche*, dessa poética idealista que acabamos de esboçar. Gérard Genette, por exemplo, vê aí uma simples citação de um esquema narrativo muito antigo, próprio à tradição dos mitos judaico-cristãos : o do paraíso perdido, da promessa de salvação e de resolução final na experiência estática de uma lembrança em que nós apreendemos a essência de nossa vida.⁵ Para Gilles Deleuze, a lembrança é a essência da arte. Ora, o que Proust chama de *essência das coisas* se encontra não no início, mas no final, na obra de arte ela mesma. Aquilo que fazem nascer as preciosas imagens da lembrança evocadas por Proust, não é a lembrança ela mesma, mas um estilo, que

4. A apresentação clássica desta organização teleológica da *Recherche* é a de H. R. Jauf, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "À la Recherche du Temps Perdu"*. Heidelberg Winter, 1955, nova edição, Frankfurt, Suhrkamp; 1986.

5. G. Genette, "Proust Palimpseste", in: *Figures*. Paris, Le Seuil, 1966, pp. 39-67, aqui, p. 65 e s.

substitui um produto natural, inconsciente e determinado, pela liberdade da criação poética.⁶ Antoine Compagnon procura explicar os limites da poética idealista da lembrança involuntária pela situação histórica de Proust. Através desta, Proust quis se situar, programaticamente, em relação à decadência. Insistir sobre a estrutura teleológica, era precisamente denunciar a decadência, da qual ele mesmo era um produto, como incapaz de uma estruturação global.⁷ “O romance de Proust”, declara Luzius Keller numa fórmula lapidar, “não é a realização do projeto de romance de Marcel.”⁸

Não é por acaso que, com Compagnon e Keller, retive os nomes de dois críticos que trabalharam diretamente com os *Cahiers* de Proust, numa profunda intimidade com sua maneira de escrever. É possível então abandonar aqui a poética anterior e propor outras aproximações. Indicarei duas delas. Uma consiste em partir de uma problemática estilística, outra, de uma problemática temática.

Em 1920, ou seja, dois anos antes de sua morte e já há uns bons dez anos depois do início da *Recherche*, Proust publica um artigo sobre Flaubert, de quem ele se considera um herdeiro. Não é, de forma alguma, uma *essência das coisas* que a arte nos desvelaria, bem ao contrário: depois de Flaubert, afirma ele, escrevemos um pouco no espírito da filosofia kantiana. Não nos interrogamos mais nem sobre a coisa em si, nem sobre a natureza das coisas, mas sobre a maneira pela qual nós as percebemos.⁹ O que tem por consequência, já na obra de Flaubert, uma concepção totalmente nova do estilo artístico. Na tradição clássica e pós-clássica, o estilo era considerado como algo de secundário, um pouco como o ornamento do discurso, *ornatus*, e esse ornamento encontrava sua verdadeira dimensão no objeto do dis-

6. G. Deleuze, *Proust et les Signes*. Paris, PUF, 1986, p.186.

7. A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*. Paris, Le Seuil, 1989, p.38 s.

8. L. Keller, “Literaturtheorie und immanente Ästhetik im Werke Marcel Prousts”, in: *Marcel Proust – Lesen und Schreiben*. E. Mass e V. Roloff (edits.), Frankfurt, Insel, 1983, pp. 153-169, aqui, p.167.

9. “A propos du “style” Flaubert”, in: *Contre Sainte-Beuve*. P. Clarac e Y. Sandre (edits.). Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971, pp.586-600.

curso: a objetos elevados correspondia um estilo elevado, a objetos médios, um estilo médio e a objetos baixos, um estilo baixo. Essa visão clássica dos três níveis de estilo, o *stilus sublimis*, o *stilus mediocris* e o *stilus humilis*, Flaubert não a partilha mais. Para ele, o estilo é uma “*maneira absoluta de ver as coisas*”.¹⁰ Absoluta querendo dizer independente, liberta de toda avaliação intrínseca das coisas elas mesmas. Pois sobre esse ponto, ignoramos tudo: “*Não há o Verdadeiro ! Há somente maneiras de ver*”, escreve ele em outro lugar, numa fórmula bem concisa.¹¹

Proust tem em mente declarações dessa ordem quando ele afirma que Flaubert, num tipo de revolução coperniciana, renovou nossa *visão das coisas*. A arte nos revela não a objetividade das coisas, que permanece para sempre impenetrável para nós, mas dos pontos de vista não deformados sobre as coisas, e o artista é aquele que nos ensina a ver o mundo de maneira nova. O mar em Balbec é belo. Mas essa beleza da natureza não é ainda a da arte. Mais bela já é a lembrança do mar em Balbec, mas essa lembrança também não é arte ainda. A arte não começa senão com o mediador capaz de nos fazer ver essas belezas da lembrança, com a língua, com o estilo, esse estilo que Proust não cansa de descrever, em inúmeras variantes, como um “*instrumento de ótica*” (IV, 490), como uma “*questão não de técnica mas de visão*” (IV, 474), fórmulas que nos fazem pensar invariavelmente em Flaubert.

São fórmulas bem conhecidas. Por que ainda citá-las aqui? Bom, acho que nós nos encontramos agora mais perto do tema de nossas reflexões. Pois não é uma questão de “*técnica*”, mas de “*visão*”, se o estilo não se mede pelo valor intrínseco do objeto representado, pelo que ele se mede? Quando é que se chega ao fim? Quando se atinge o objetivo? Com o que se mede a realização estética? Sabemos o quanto Flaubert já se preocupava com essa questão, como a escritura se tornou para ele um

10. G. Flaubert, Carta a L. Colet de 16 de Janeiro de 1852, in: G. Bollème, *Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*. Paris, Le Seuil, 1963, p.63.

11. G. Flaubert, Carta a L. Henrique de 2 de Fevereiro de 1880, *ibid.*, p.290.

trabalho potencialmente inacabável, uma tortura que chegava ao cansaço físico. Já para ele, era o verso da medalha da fascinação: o estilo como tortura, como desgaste daquele que escreve, e acredito que essa mesma ambivalência é válida para Proust. Aquilo com que sonhava Proust e a que se ligou do princípio ao fim, foi sua grande obra, ou, como ele gostava de chamá-la, sua "*catedral*". Sem dúvida, essa vontade de atingir uma estrutura fechada, que engloba tudo, reflete sua profunda admiração pela arte clássica que, da Antigüidade até o século dezessete, permanece onipresente na *Recherche*. Mas a *Recherche* não se contenta de olhar para trás, em direção à tradição clássica, no seio da qual e graças à qual Proust tornou-se grande. Ela está, ao mesmo tempo, saturada de presente, saturada da modernidade deste século vinte que começa, e as fricções, as tensões que resultam dessa dupla polaridade são justamente aquilo que confere hoje a esse texto seu caráter excitante.

Para ilustrar isso nos limites de nossa exposição, nos ateremos à essa particularidade estilística tão central na obra de Proust: refiro-me à metáfora. Todos nós conhecemos e amamos seu abundante trabalho com as metáforas. "*Só a metáfora proporciona uma certa eternidade ao estilo*", declara ele desde o início de seu ensaio sobre Flaubert – e, precisamente desse ponto de vista, Flaubert deixa a desejar: não encontramos em sua obra uma só metáfora verdadeiramente bela, a maior parte delas são tão frágeis que mesmo seus personagens mais insignificantes poderiam tê-las produzido. Ora, é exato que Flaubert entretinha uma relação difícil com a metáfora. Sabemos por sua correspondência que ele experimentava uma forte atração pela metáfora, mas que ele a considerava a herdeira específica do romantismo, do qual ele tentava se libertar em sua escritura.¹² Uma das possibilidades lhe parecia ser a de "*colar*" aos personagens mais românticos metáforas já surradas do romantismo, desvelando assim seu caráter de clichês. No coração de Emma Bovary, a melancolia tece sua teia, como uma aranha silenciosa, os sonhos de Emma caem

12. Cf. sua carta a L. Colet de 27 de Dezembro de 1832, *ibid.*, p.99.

na lama como as andorinhas machucadas, seus móveis se diluem nas sombras da peça como num oceano sombrio.¹³ Proust tem toda a razão: tais metáforas não ultrapassam o nível intelectual da personagem. Mas ele estigmatiza como uma falta o que Flaubert fez de maneira perfeitamente consciente: por meio dessas metáforas triviais, ele pretendia justamente caracterizar o horizonte intelectual de sua personagem – Emma vê as coisas como ela as leu nos românticos. Isso corresponde exatamente à sua maneira impessoal de narrar. Ele liga a narrativa à perspectiva de seus personagens, e isso vale também para suas metáforas.

Proust parece ter desconhecido esse fato, o que é tanto mais surpreendente que, em seu próprio trabalho com as metáforas, ele proceda, não a toda hora talvez, mas em todo caso, frequentemente, segundo o mesmo princípio. Enquanto figura retórica, a metáfora nos envia ao narrador, ao eu que narra “*por detrás*”, mas Proust se esforça para diminuir essa distância ligando, pelo seu conteúdo, a imagem ao contexto perceptivo do eu narrado. Gérard Genette fala a esse propósito de uma metáfora com fundamento metonímico.¹⁴ Trata-se então em princípio do mesmo processo de subjetivação que encontramos na obra de Flaubert, entretanto, com uma diferença decisiva: Flaubert visa denunciar, com essa subjetivação, as metáforas-clichês, enquanto que Proust valoriza, sobretudo, a perspectiva subjetiva de Marcel como geradora de sempre novas e surpreendentes imagens. Pois fundar metonimicamente uma metáfora quer dizer projetar sobre um só e mesmo objeto imagens diferentes em função do contexto espaço-temporal ou da disposição físico-psíquica daquele que percebe. No meio dos campos de trigo da planície de Méséglise, o campanário de Saint-André-des-Champs aparece a Marcel como “*duas espigas*”. Em revanche, quando de uma visita à igreja num dia de calor sufocante, o desejo de um banho refrescante pode ter como conseqüência que o campanário de Saint-Mars-le-Vêtu se põe de pé como dois “*peixes agudos, imbricados de escamas*”

13. Essas metáforas, ou essas comparações, se encontram em: *Madame Bovary*, Cl. Gothot-Mersch (edit.). Paris, Garnier, 1971, p. 46, 189 e 118.

14. G. Genette, “*Métonymie chez Proust*”, em *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 41-63.

em direção a um céu ele mesmo metaforseado em “*água transparente e azul*”.¹⁵ Assim, mesmo a figura retórica bem conhecida da metáfora encadeada, *metaphora continua*, pode se desenvolver a partir da disposição subjetiva do eu narrado.

Manifestamente, o que interessa a Proust não é tanto tornar o objeto – o *primum* – mais concreto graças a uma comparação, a uma imagem – o *secundum* – ; ou ainda, de tornar visível através da imagem algo como a essência escondida do objeto. Ao contrário, essa hierarquia do *primum* e do *secundum* é nivelada em proveito de uma caracterização da plenitude sensível através da qual Marcel descobre o mundo. As metáforas são a expressão de um “*desejo*”, que tenta fixar a fascinação ou o pavor de uma experiência e que, de tentativa em tentativa, suscita uma visão poética que submete tudo o que foi percebido a uma transformação, a uma metamorfose: do interior da ópera desembocamos nas misteriosas paisagens submarinas, passamos das ondas do mar em Balbec às paisagens alpinas, da lua crescente sobre a Paris noturna a uma laranja descascada, deste quarto de laranja ao símbolo de uma arma oriental, etc.

Trata-se explicitamente da afinidade entre metáfora e metamorfose quando Marcel visita, em Balbec, o atelier do pintor impressionista, Elstir (II, 191 s.). As pinturas marinhas de Elstir fascinam porque elas apagam a fronteira entre o mar e a terra, porque apresentam uma pequena cidade costeira em “*termos marinhos*”, e o mar, por sua vez, em “*termos urbanos*”. Suas “*metáforas*” não permitem mais distinguir o *primum* do *secundum*, devolvendo aos olhos a inocência do olhar que precede o conceito. Elas fazem as velas dos barcos parecerem tetos das casas, e os tetos das casas como velas de barcos, elas pintam as luzes como a adição de uma perpétua metamorfose do mundo objetual. Assim Proust se esforça igualmente para escrever à maneira dos pintores impressionistas, a saber, em série. Como os impressionistas dão uma série de visões do mesmo objeto, variando conforme as condições da luz, Proust pinta o mar em Balbec

15. Cito esses exemplos a partir de Genette, *ibid.* p. 42 s. Na nova edição da Pléiade eles se encontram em I, 144 e em III, 403.

não uma só vez, mas em toda uma série de descrições. A mesma coisa é válida para os personagens, em particular para Albertine. Nós a percebemos numa fuga de imagens fascinantes, “*uma série indefinida de Albertines imaginadas*” (II, 213), segundo os próprios termos de Proust.

É importante notar que essa série de imagens permanece sendo uma série de imagens da lembrança. O “romance de Albertine” não é “impressionista”, no sentido de que a lembrança teria se tornado secundária, pelo contrário: na medida em que permanece um romance da lembrança, mas em que a lembrança perdeu agora todos seus pontos de referência, ela destrói os fundamentos da poética otimista da “memória involuntária”, que concebe o passado como possível de ser restituído. “*A verdade do passado*”, “*a marca de sua autenticidade*”, “*a alegria do real redescoberto*” (IV, 457 s.) – todos os conceitos dessa poética do início da *Recherche* conservados, por assim dizer, nas passagens-chave do *Temps Retrouvé* perdem sua força ao longo do “romance de Albertine”, este sendo a obra de uma lembrança em que reprodução e produção imaginária estão indissolivelmente ligadas.

Essa lembrança imaginativa, que se exhibe na *Prisonnière*, e, sobretudo, em *Albertine Disparue*, a ponto de desembocar em fantasmas que não possuem senão um magro substrato de experiência, de lembranças reais, não foi nunca explicitamente pensada nem teorizada por Proust. Onde esperávamos encontrar tal reflexão, por exemplo, no ensaio sobre Flaubert, ele se esforça, é certo, em mostrar que a *Recherche* é menos um simples “*apanhado de lembranças*” do que uma *mise-en-scène* de um “*fenômeno de memória*”. Mas, como ilustração desse fenômeno, nós encontramos o famoso tordo de Montboissier, que, nas *Mémoires d'outre tombe*, faz ressurgir, por associação, a juventude em Combourg.¹⁶ Creio entrever aqui a razão pela qual Proust mantém silêncio precisamente sobre o autor que, nesse assunto, estaria infinitamente mais próximo dele, a saber, Jean-Jacques Rous-

16. “À propos du “style” Flaubert”, in: *Contre Sainte-Beuve*, *op.cit.*, p. 598 e seg. A propósito da mesma referência a Chateaubriand na *Recherche*, cf. IV, 498.

seau, que, nas *Rêveries du promeneur solitaire*, descreveu uma lembrança cujo componente imaginário entre em concorrência com as próprias experiências do passado. Em Rousseau, lembrança, imaginação e escritura estão intimamente ligadas, a um grau que o aproxima mais da prática de Proust do que Chateaubriand. Mesmo se ele valoriza o torvo de Montboisier, isso acaba funcionando quase como uma evocação que vai de encontro aos fatos. A “memória involuntária” deve assegurar a identidade, mas, há muito tempo, ela já se revelou inadequada : nas metamorfoses sempre renovadas de Albertine, em que o eu de Marcel se desgasta na escritura.

Seria sedutor proceder aqui uma comparação contrastiva com o *carmen perpetuum* das *Metamorfoses* de Ovídio, às quais muitas vezes se faz referência no quadro das relações entre Marcel e Albertine. Mas devo me limitar à metamorfose como característica estrutural da escritura de Proust. Gérard Genette foi o primeiro, se não me engano a sublinhar, desde os anos 60, esse princípio estrutural: “Depois de *Les Plaisirs et les Jours*, a obra de Proust existe e não pára mais de se mexer até a data de 18 de novembro de 1922. Esse crescimento, essa metamorfose incessante não é somente uma circunstância de sua elaboração, que poderíamos negligenciar considerando só como um “resultado”, ela faz parte da obra, ela lhe pertence como uma de suas dimensões.”¹⁷ Se consideramos, então, a teleologia do caminho que conduz à matinée Guermentes como uma dimensão da *Recherche*, a metamorfose representaria uma segunda dimensão, em rivalidade com a primeira. Pois, tanto para Proust, quanto para Elstir, a metamorfose significa a dissolução de toda objetividade numa multiplicidade infindável de visões, de perspectivas e assim, uma escritura à qual toda conclusão ou término estão recusados.

Mas a produção dessa escritura se efetua igualmente através do que chamamos prototextos e compreenderemos porque falo aqui de “daquilo que chamamos” os prototextos. Como lê-los, como utilizá-los? Espontaneamente responderemos: são esboços,

17. G.Genette, “Proust palimpseste”, in: *Figures*, op. cit., p. 64 e seg.

rascunhos, à luz dos quais podemos estudar, com tal fascínio, as idas e vindas que levam a tal versão que conhecemos. Acredito que possamos mostrar com exemplos concretos o quanto essa resposta espontânea pode se justificar. Vamos encontrar em tamanho menor essa dimensão da *Recherche* que designei mais acima como dimensão teleológica: assistiremos ao desenvolvimento de um motivo, de uma metáfora, de uma frase inteira através de contextos os mais variados que, eles mesmos, se modificam ou são evacuados como inúteis, até o momento em que, no final, resplandece uma constelação de uma riqueza e de uma potencialidade estarrecedoras.

Mas estudaremos também outra dimensão: a metamorfose potencialmente infinita. Não ter seguido a via direta não implica estar perdido. Os prototextos também se interpenetram de maneira complexa e difícil de destrinchar. Aquilo que desapareceu de uma constelação particular pode se encontrar num outro contexto totalmente diferente – já nos prototextos ou somente na versão definitiva, e num lugar muito distante daquele em que se ordenou a cadeia de esboços. Isso pode parecer um pouco complicado e, de fato, o é bastante. Na medida em que as perpétuas mudanças de forma, as metamorfoses, caracterizam tanto a escritura da *Recherche*, quanto na empreitada teleológica, os prototextos, eles também estão impregnados dessas duas tendências. E talvez fosse o caso de voltarmos novamente nossa atenção ao trabalho com as metáforas. Encontramos imagens que já se achavam nos primeiros esboços e que organizam todo um contexto, desde as primeiras tentativas ainda indecisas, até a versão em que a metáfora impregnará o contexto com um máximo de força. Mas encontramos igualmente imagens que enviam, em suas transformações, ao princípio da metamorfose, seja que elas desapareçam nas versões ulteriores, seja que elas reapareçam, criando a partir daí uma nova perspectiva, seja enfim que o trabalho com a metáfora se efetue de maneira tal que essa funcione quase como um sinal para uma nova situação, para uma mudança de perspectiva de sua “aura” através das pressões que se impõem pelas intervenções de um contexto mais amplo.

Se voltarmos nossa atenção para o projeto original de 1908-1909, veremos que a mais importante dessas intervenções está

ligada certamente ao “romance de Albertine”. A maneira pela qual essa última parte da *Recherche* se proliferou tem algo a ver, com certeza, com essa revolução copernicana da qual fala Proust a respeito do estilo de Flaubert e ela conduz sua própria escritura à confrontação entre teleologia e metamorfose. Essa proliferação apresenta um interesse todo particular na medida em que ela é o lugar em que o momento formal da subjetivação do estilo e a temática específica de uma relação amorosa catastrófica para os dois parceiros se juntam. O romance de Albertine nos introduz ao centro da *Recherche*, pois aqui, bem mais que em outros lugares, se impõe a nós a questão do estatuto desse texto, de sua escritura, e, é claro, ao mesmo tempo, a questão do assunto dessa escritura.

Uma primeira resposta a essa vasta questão nos é apresentada pelo próprio texto de Proust. Não há praticamente nenhuma página em que não esteja em jogo o “desejo” de Marcel, desejo de apanhar o mundo em toda a sua plenitude sensível. Mas essa euforia é constantemente perturbada. Ela vem permanentemente acompanhada da reflexão angustiada sobre a impossibilidade de satisfazer esse desejo, que busca uma embriaguez sempre nova no jogo das cores, nos perfumes, nas ALEGRIAS DO PALATO. Mas o equilíbrio entre euforia e angústia se torna precário quando o desejo não se dirige mais às coisas, mas às pessoas, das quais ele gostaria de penetrar, para além do envólucro carnal, a essência escondida. Marcel se lembra de Albertine, como eu disse, numa fuga infinita de imagens. Mas, já em Balbec, ele sentiu a impossibilidade de possuir dela algo mais do que a fascinante coloração de seu rosto. Na prisão parisiense, as imagens se obscurecem, e, bem no final, não são mais do que lembranças-choque, fantasmas traumáticos e carregados de angústia.

Na poética da união de sua fase inicial, tal qual a retém *Le Temps Retrouvé*, Proust tinha dado a entender que esse desejo devia ter desaparecido antes que a arte pudesse começar. Mas aqui tropeçamos em uma de suas ambivalências, em um de seus conflitos, presentes no conjunto da *Recherche*. Proust se refere a uma posição clássica e pós-clássica retomada sob diversas formas pelo discurso estético do século dezenove. Mas sua prática de escritura permanece estranha a essa posição. Se podemos

falar de uma escritura sem fim, é porque esse desejo que não pode ser saciado deslocou-se ele mesmo sobre o próprio ato da escritura, e, nesse sentido, a fórmula de *"equivalente espiritual"* guarda todo o seu valor. A escritura transpõe as lembranças ainda totalmente prisioneiras do mundo sensível em formas simbólicas do escrito, mas o escrito não saberia levar a cabo o que já está interdito à lembrança, a saber, passar da aparência à essência escondida. Incapaz de destruir a fugacidade das aparências, ele não pode senão conferir uma duração a essa fugacidade ela mesma, com sua ambivalência entre fascinação e frustração, entre euforia e angústia.

Esse caráter de não saciedade do desejo, quer seja ele da ordem do sensível ou da ordem do conhecimento, é o motor central do "romance de Albertine". Mas, de modo geral, ele não é suficiente para explicar a vastidão e plenitude temática dessa proliferação. Sabe-se que, nesse contexto, aparece freqüentemente o nome de Alfred Agostinelli, e isso de uma maneira que se chega, às vezes, a sugerir que esse nome seria quase a solução do enigma. Albertine, se diz, seria, na verdade, esse Alfred Agostinelli, e, com o romance sem fim de Albertine, Proust teria tentado tomar distância frente a seus próprios problemas de identidade sexual. Não há motivo algum de se fazer silêncio aqui sobre essa questão ou de considerá-la um tabu. De qualquer forma, o próprio Proust falou muito abertamente do que ele chamava os *"vícios de um autor"*, vícios dos quais ele não se excluía de maneira alguma. Mas ele indicou, com a mesma clareza, a perspectiva na qual se convinha pensar esses vícios: *"Um livro"*, diz ele no seu confronto crítico com o método de Sainte-Beuve, *"é o produto de um outro eu que aquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, nos nossos vícios. Esse eu, se quisermos tentar compreendê-lo, é no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós, é que podemos chegar até ele"*¹⁸.

Se empreendemos a argumentação a partir do nome de Agostinelli, é preciso saber bem que arriscamos cair na leitura

18. "La Méthode de Sainte-Beuve", in: *Contre Sainte-Beuve: op. cit.*, p. 221 e seg.

biográfica de vistas curtas que Proust condena em Sainte-Beuve. Ele mesmo permaneceu fiel a essa crítica que retoma na *Recherche* e isso, não nas partes do início, mas num acréscimo tardio à *La Prisonnière*. Albertine, ao despertar, percebe Marcel sentado no pé de seu leito, que a contempla como que perdido num sonho. Ela o chama pelo nome, mas, com um grande refinamento, o narrador nos apresenta esse apelo como incompleto: “Ela voltava a encontrar a fala, ela dizia: “Meu” ou “Meu querido”, seguindo um e outro de meu nome de batismo, o que, dando ao narrador o mesmo nome que o do autor do livro, teria ficado: “Meu Marcel”, “Meu caro Marcel”.” (III, 583). Proust tematiza o limite entre ficção e realidade autobiográfica, mas essa fronteira é respeitada, e não ultrapassada. Não é o nome inteiro do autor Marcel Proust que entra na ficção, mas somente seu nome, Marcel, nome pouco original, e ainda somente no subjuntivo, como expressão da possibilidade: o que teria ficado “Meu caro Marcel”.

Assim, fiel à crítica a Sainte-Beuve, o eu biográfico é aproximado do “outro eu” da ficção, a fim justamente de marcar a distância, a diferença. Em termos técnicos diremos que a diferença de que se trata aqui é uma distinção de método entre gênese e estrutura; distinção à qual a história literária dispensou diferentes tratamentos. Para o estruturalismo dogmático a estrutura era a única coisa que contava. A gênese não tinha nenhuma importância, a ponto de se poder fazer dela abstração total. Se a *Recherche* de Proust não foi para o estruturalismo um texto muito gratificante, ela o foi, pelo contrário para uma nova tendência de pesquisa que se constituiu muito recentemente em disciplina independente sob o nome de crítica genética.¹⁹ Os prototextos da *Recherche* não somente lhe forneceram um rico campo de exercício, mas igualmente uma possibilidade ideal de afirmar sua existência. O grande mérito da crítica genética é de ter ultrapassado a oposição dogmática entre estrutura e gênese em proveito de uma

19. Envio aqui às pesquisas no quadro do Centro de pesquisas proustianas (Nova Sorbonne, Paris III), cujo diretor é J. Milly, também aos trabalhos fundamentais do Instituto de textos e manuscritos modernos dirigido por A. Grésillon, no Centro Nacional da Pesquisa Científica, e em particular a sua revista programática, *Genesis*.

nova definição dessa relação, que não pretende ressuscitar por causa disso uma crítica biográfica definitivamente ultrapassada.

Com efeito, nenhuma biografia poderá jamais nos informar sobre a maneira que Proust viveu, sentiu e pensou sua sexualidade. Que esse substrato de experiência tenha sido, no essencial, reutilizado na *Recherche*, e, mais precisamente, no “romance de Albertine”, é indiscutível. Simplesmente, o que nos apresenta o “romance de Albertine” é uma relação heterossexual, através da qual a homossexualidade se esgueira sob a forma de suspeitas e de projeções de Marcel, os quais nunca receberão confirmação da parte de Albertine. Isso teve como consequência o fato de que as interpretações interessadas por essa questão tiveram de recorrer às “transposições” mais aventureiras para conseguir ler essa relação como homossexual. Parece que não se notou que, assim procedendo, se destrói o texto, certamente enigmático, mas no qual, inscreve-se ao mesmo tempo a impossibilidade de resolver o enigma. O que é enigmático é não somente a atitude de Albertine, que suporta por tanto tempo sua catividade, é também a de Marcel, que não chega a renunciar a uma relação que destrói a ele mesmo. A estrutura do “romance de Albertine” é a estrutura enigmática da insuperável estranhez do outro e da alteridade irreduzível, expressão que não tem nada de banal.

Essa experiência da alteridade perde, com efeito, o que poderia ter de banal, pois ela está expressamente integrada à corporeidade. O *topos* romântico da harmonia pré-estabelecida das almas é abandonado por Proust, principalmente na medida em que os corpos se subtraem a essa harmonia. Eles se tornam incontrolláveis, de início, no sentido totalmente elementar da doença, em que a fronteira entre doença física e doença psíquica deixa de ser nítida, mas igualmente no sentido em que, através do olhar, do discurso, da mímica e dos gestos, eles seriam controláveis pela psique. A sexualidade aparece como o índice mais importante desse domínio do corpo tornado instável. O interesse “voyeur” de Marcel pela homossexualidade masculina, suas suspeitas com relação a Albertine, jamais confirmadas, mas jamais desmentidas, tudo isso não abole a heterossexualidade da relação, mas afeta a estabilidade das identidades sexuais e, assim, a estabilidade da diferença sexual. A sexualidade não é, de forma

alguma, o único instinto elementar que se abre sobre abismos. O segundo, a fome, a alimentação, se impõe, em toda a *Recherche*, pelo menos na mesma proporção que a sexualidade, e também numa perspectiva que irrita e incomoda. Pensemos somente na figura de Françoise, que reina na cozinha, e no caráter e nas atividades da qual essas duas perspectivas se encontram. Com freqüência, sexualidade e alimentação são, de maneira provocadora e até mesmo profanadora, conduzidas até as últimas implicações de sua ligação. Assim, nos "Gritos de Paris", no início de *La Prisonnière*, a audaciosa montagem de canto gregoriano medieval e de conotações sexuais, e sobretudo, o beijo de boa noite, esse sustento que, como um *leitmotif*, atravessa toda a *Recherche*. A cada vez que Albertine oferece esse sustento a Marcel, resulta daí uma sobreposição impenetrável de instintos elementares e de instintos sublimados, assiste-se à profanação do que há de mais alto, a comunhão cristã, enquanto que o que há de mais íntimo se acha envolto em uma aura. Tornando-se um ato quase ritual, o beijo adquire uma força que vai bem além de tudo o que pôde nos oferecer o romantismo e, entretanto ele não chega a criar para Marcel senão um "apaziguamento" passageiro, uma pequena ilha de paz num oceano de ciúme. A suspeita invade tudo, ela infecta mesmo a carícia mais calorosa, sem nunca encontrar confirmação.

Através dessa temática da alteridade irreductível, o "romance de Albertine" adquire a marca estrutural do infindável. A fuga e a morte de Albertine permanecem sendo eventos contingentes, e não significam o fim da relação. Esta perdura no ato da escritura. E essa escritura também é infindável, e só encontrará seu fim num evento contingente, a morte daquele que escreve. Este que escreve é Marcel Proust e não o Marcel da ficção. É então no ato da escritura que se efetua a transposição da fronteira entre o autor empírico e o "outro eu" da ficção. E isso vale também para os prototextos. De Alfred Agostinelli – é trivial, mas necessário lembrar – se fala tão pouco quanto dos outros choferes e secretários particulares de Proust ou da longa lista de suas parceiras femininas. Nos prototextos igualmente, o limiar que separa substrato autobiográfico e ficção autobiográfica já foi transposto. E por isso que os prototextos que representam a gênese tornam-se poten-

cialmente as unidades funcionais da própria estrutura. Com efeito, se o “romance de Albertine” é caracterizado pela falta de finalização estrutural, isso quer dizer que a oposição entre estrutura e gênese se desmorona. Se, nos prototextos, nos deparamos repetidamente com menções como “importante” ou “importantíssimo”, é porque elas próprias remetem a uma estrutura que permanece aberta para todos os acréscimos e para todas as inserções.

Tentei caracterizar a tonalidade do trabalho sobre o texto do “romance de Albertine” a partir de dois pontos de vista. Um dizia respeito ao conflito entre teleologia e metamorfose, o outro, à experiência da irreducibilidade da alteridade. Com toda evidência, as duas perspectivas, estilística e temática, convergem sob o signo da falta de finalização estrutural. Percepção impressionista e experiência da alteridade se tecem mutuamente, de *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs* até *Albertine Disparue*, tanto na euforia, cada vez que Marcel se deixa embriagar pela aparência exterior da amada, quanto na angústia, cada vez que ele tenta desesperadamente ler os jogos de luz na superfície do corpo dela, como signos que enviam à sua interioridade. Pensemos na “série indefinida das Albertines imaginadas”, de *À l'Ombre des jeunes Filles en Fleurs*, já citada anteriormente. Na *Prisonnière*, se diz uma vez que esse rosto ganhou consistência e volume, não somente através das imagens que interferem conjuntamente nas lembranças de Marcel, mas também em função da própria evolução de Albertine: “tinha havido enriquecimento, solidificação e aumento de volume nessa figura outrora simplesmente projetada contra o mar” (III,577). Só que, essa consistência, essa corporeidade que cresceu com o correr dos anos permanece tão inacessível para Marcel quanto já o eram aquelas imagens frente o mar de Balbec. O que subsiste são as visões de superfície, a fuga de imagens cujo objeto se vê desejado em *Albertine Disparue* pela expressão, tão rica em conotações, “ser de fuga.” (IV, 18).

Max Imdahl caracterizou desta forma a pintura impressionista: “A interação das cores devora a distinção entre as coisas.”²⁰ Essa

20. M.Imdahl, *Farbe - Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. Munich, Fink, 1988, p. 23.

fórmula opera uma aproximação impressionante entre dois polos: a positividade estética da imagem e a negatividade epistemológica de uma essência que se esconde por detrás da superfície. O curto-circuito entre as duas tem por consequência os momentos estéticos, no sentido enfático do termo, do "romance de Albertine". Às "imagens sucessivas" de Proust, segundo a fórmula de Loe Spitzer²¹, respondem as experiências "excessivas", as experiências de choque, de dilaceramento, experiências do momento erótico, no sentido de Georges Bataille, experiências quase místicas de contemplação sonhadora. O re-nascimento de Montjouvain, no final da segunda estadia em Balbec, ilustra a primeira forma de êxtase e a contemplação de Albertine adormecida, na *Prisonnière*, a segunda. Se tentássemos falar em epifanias, seria necessário distinguí-las nitidamente das "ressurreições" do passado, em torno das quais se cristaliza a poética da *"memória involuntária"*. Reconheceríamos nessas experiências miraculosas uma certa positividade que não mais sustém o "romance de Albertine".

Posso, dessa forma, retornar ao início e, assim, chegar à minha conclusão. É no momento em que, na *Prisonnière*, o próprio Marcel se torna, mais uma vez, a vítima de suas suspeitas e de seus perpétuos interrogatórios que aparece a fórmula resignada do *"desconhecido que é para nós, quando procuramos efetivamente representá-la a nós mesmos, a vida de uma outra pessoa."* (III, 570). A escritura de Proust procura preencher esse vazio. Um signo engendra o próximo, uma metáfora a outra, de forma que uma continuidade do mundo das imagens recobre as descontinuidades do substrato de experiência. Um escritura sem fim, se me permitem esse termo técnico, um processo de semiose potencialmente infinito. Nenhum signo pode fixar definitivamente seu objeto, seu "referente"; ele suscita, no interior de si mesmo, um novo signo, que vai lhe servir de "intérprete", sem que o "último referente" seja atingido jamais. É por isso que se pôde dizer de bom grado que Albertine, *"ser de fuga"*, era um pouco a figura alegórica do próprio texto de Proust.²²

21. SPITZER, L. "Zum Stil Marcel Prousts", in: *Stilstudien II*, Munich, Hueber, 1961, p. 365-497. Aqui, p. 456.

22. DE AGOSTINI, D. "Albertine: "figura allegorica" dell'opera e "metafora" della scrittura", in: *aut-aut* 139/194 (1983), p. 43-61.

É certo que, mesmo procedendo assim, não seria necessário perder de vista a outra dimensão da *Recherche*: a dimensão teleológica. Não seria o caso de jogar uma dimensão contra a outra; trata-se é de extrair as tensões que nascem da presença dessas duas dimensões. Todo mundo conhece a riqueza e o potencial de significação desses grandes arcos que enquadram o início e o final de *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*. Como também da segunda estadia em Balbec, em *Sodome et Gomorrhe*, e da seqüência de dias da *Prisonnière*. Mas o que acontece no interior desses arcos não obedece mais às leis da teleologia. Sem dúvida, o grande mérito dos prototextos é de nos ensinar a ler as passagens em que a *Recherche* se põe a proliferar, como as que encontramos em particular no "romance de Albertine"; não como momentos em que um autor, incapaz de ir até o fim do conhecimento de seus problemas sexuais, teria desviado da linha reta, mas como estruturas de uma escritura especificamente moderna, que devia, necessariamente, entrar em conflito com uma concepção clássica e pós-clássica de obra de arte. O texto proustiano parece ser o primeiro a levar em conta, com mais rigor ainda do que Flaubert, a virada kantiana, até desembocar nessa estrutura de caráter inacabado, nessa "estrutura de não-fechamento", à qual os sucessores de Proust, como Samuel Beckett ou Claude Simon, nos acostumaram.

A partir daí, se encontra radicalizada a questão que evocamos no início e que está ligada a essa virada kantiana. Pois, se o estilo, enquanto "*maneira absoluta de ver as coisas*", não se mede mais por uma pretensa objetividade, por qual parâmetro devemos medi-lo? Talvez a instância à qual essa questão nos envia é a desse leitor, do qual a crítica genética, salvo engano, falou pouco até agora, mas que ela não poderá, sem dúvida, deixar de lado por muito tempo. O papel decisivo que é atribuído ao leitor, a partir da virada kantiana, ninguém o reconheceu melhor do que o próprio Proust quando ele escreve no *Temps Retrouvé*:

"O escritor não diz senão por um hábito adquirido na linguagem insincera dos prefácios e das dedicatórias: "meu leitor". Na verdade, cada leitor é, quando ele lê, o próprio leitor de si mesmo. A obra do escritor não é

nada mais do que uma espécie de aparelho ótico que ele oferece ao leitor a fim de lhe permitir discernir aquilo que, sem esse livro, ele não teria visto talvez em si mesmo. O reconhecimento em si mesmo, pelo leitor, daquilo que diz o livro, é a prova da verdade desse, e vice-versa, ao menos em certa medida, a diferença entre os dois textos podendo sempre ser atribuída não ao autor, mas ao leitor.” (IV, 489 e seg.)

O leitor não é devorado pelo autor, ele permanece, quando penetra no jogo das metamorfoses, leitor de si mesmo; quer dizer, ele descobre a si mesmo no livro, é constantemente “paralisado” por experiências de reconhecimento de si, que, só a ele mesmo o ato de leitura está capacitado a oferecer. Esta é a verdade do livro, não a verdade filosófica das coisas em si, mas a verdade poética, originada de uma iluminação repentina, de uma visão, de uma imagem que experimentamos subjetivamente como verdadeira. É nessas visões, que não são dadas pela lembrança, mas que são produzidas pela escritura, que pensa Deleuze quando ele fala da *Recherche* como uma “máquina de epifanias”²³. Por mais subjetivas que possam ser essas experiências, seu ponto de partida continua sendo o texto. Daí a importância da primeira frase da citação acima. Se os dois textos, o do autor e o do leitor, divergem, então essa diferença deve ser “sempre” atribuída, como diz Proust, na consciência de seu valor enquanto escritor, não autor mas ao leitor. O leitor penetra no jogo aberto da semiose, não para persegui-lo *ad libitum*, mas para se deixar perpetuamente cativar, no sentido mais literal do termo, pela riqueza de uma visão em que ele se descobre a si mesmo.

Proust não confia senão em seu livro. Ele não subordina sua verdade a um consenso intersubjetivo. É certo que tal consenso pode se estabelecer ulteriormente – ulteriormente e por assim dizer, como que por si mesmo – cada vez em que se encontrem juntos leitores que, cada um por si, passaram pela mesma experiência frente ao texto proustiano: deixaram-se cativar por ele.

23. G. Deleuze, *op.cit.*, p.187.