

PROUST; OU O TEXTO COMO INSTRUMENTO MÁGICO

Celina Moreira de Mello
Faculdade de Letras - UFRJ/CNPq

ABSTRACT

A la Recherche du Temps Perdu de Proust est l'oeuvre fondatrice de ce que Roland Barthes appelle *la Tierce Forme*. En ce qui concerne une approche des genres littéraires, il s'agit d'un récit qui a les caractéristiques de l'essai et du roman. A partir d'une structure métonymique, métaphore de la Quête d'un objet "impossible", les rapports qui y sont présentés entre l'activité de lecture et celle de l'écriture sont ceux de l'énonciation d'un désir de Littérature. Ce "désir de Littérature" fera l'objet d'une analyse détaillée de l'*incipit* de la *Recherche* et d'une des dernières séquences du Temps Retrouvé. Cette analyse met en relief le fait que l'histoire de la Quête du bonheur de l'enfance mènera le Narrateur à la découverte de la valeur essentielle et subjective de la Littérature.

O romance de Proust, *Em busca do tempo perdido*, constitui um dos mais formidáveis aparelhos textuais que foram produzidos no século XX. Sua força de *semiosis* (Barthes, 1977: 18-19) está longe de ter-se esgotado. Novas interpretações desta obra não cessam de serem escritas e publicadas. A recente entrada deste romance no campo aberto do domínio público editorial e as subsequentes edições que dele foram feitas, assim como as últimas análises de manuscritos que se encontram no acervo da Biblioteca Nacional de Paris alargam, mais e mais, o alcance deste aparelho.

Não se trata, aqui, de tentar cobrir, com um único olhar, tão vasto conjunto, mas de propor uma leitura que enfoque, prioritariamente, alguns instantes do texto em que se evidenciam as relações que são construídas entre leitura e escritura, numa enunciação que se dá como desejante da *Literatura* e que se cala, se encerra, ao pro-

duzir signos de potência de escritura, quando o Narrador, no *Tempo reencontrado*, finalmente compreende que ele próprio é a matéria e o instrumento do romance que sempre desejou escrever. Esta potência de escritura faz da *Busca* um elo fortíssimo na cadeia textual de uma certa tradição literária, cujos efeitos de engendramento na Literatura contemporânea não cessam de se fazer sentir. E tornam Proust, de acordo com Harold Bloom, um “cânone ocidental” (Bloom, 1995) da Literatura.

Em uma perspectiva de análise estrutural greimasiana clássica, escrever, ser escritor, aparece de forma evidente como o objeto último da *Busca* referida por este aparelho textual, de tal modo que Genette, em uma sutil ironia, pode afirmar que se tivéssemos que reduzir a *Busca* à expressão mais econômica da ação narrada, esta seria: “Marcel torna-se escritor” (Genette, 1972: 75). É claro que em seus primeiros instantes, aparentemente, o texto se perde e seu verdadeiro objeto sofre mutações que desviam a *Busca* em direção a outros valores que poderiam vir a preencher a Falta, ou para ser mais precisa, trata-se de desvios provocados pela ilusão de que a *Busca* é busca de completude, de uma completude que o Narrador persegue, como aponta Deleuze (1964), nas armadilhas do esnobismo, nos tormentos da paixão amorosa e, finalmente, na própria fruição estética das obras de arte.

O minucioso trabalho de observação e análise a que o Narrador submete a realidade que o cerca e cada vibração de seus sentimentos, interrogando fenômenos como o tempo, o sonho, o espaço, a me-

mória, a paixão e até mesmo os prazeres de Sodoma e Gomorra, joga com sua própria impossibilidade. E o Narrador será obrigado a admitir que a decomposição em partes cada vez menores, segundo a mais pura concepção do método cartesiano, acaba por destruir por completo o objeto da análise. Este se vê fragmentado em uma tal quantidade de estilhaços, que o próprio registro do estilhaçamento é obrigado a enumerar, sem jamais alcançar a reconstituição do conjunto, nem mesmo ser capaz de recuperar aquilo que, de início, havia posto em movimento a própria análise.

Construir o objeto da narrativa como sendo digno de uma análise, realizá-la em todos os seus aspectos, tentando acompanhar cada matiz da mutação do objeto, constitui, na *Busca* um irresistível movimento textual. Movimento que desemboca em uma tal anulação do objeto, que se criam, na linearidade da narrativa, tempos de descontinuidade de trama. Assim, é na própria estrutura da *Busca* que aparece o predomínio da metonímia apontada por Genette em seu estudo (Genette, 1972: 41-63).

O encadeamento de fragmentos de narrativa, em um total descaso pela produção de uma ilusão referencial de continuidade, com bruscas interrupções e alguns grandes saltos na temporalidade, estabelecendo súbitas *descontigüidades* espaciais - o Narrador é criança em Combray, corte, adolescente em Paris - evidencia ser esta a grande construção da metáfora da *Busca* por um objeto que não há, síntese da impossível completude.

A Terceira Forma

Em uma conferência sobre a *Busca*, proferida no Collège de France em 1978, intitulada *Longtemps je me suis couché de bonne heure*, Barthes cunha o conceito de Terceira Forma, nem-ensaio-nem-romance, mas a um só tempo ensaio e romance, que vem definir, para este crítico o valor formal da obra de Proust. Esta Terceira Forma, além de seu valor operacional, dando conta das características meta-literárias de certas narrativas da Literatura Francesa, indica, para Barthes, a presença de uma leitura-desejo de escritura.

Assim, em um primeiro momento este conceito esclarece o que ocorreu, na trajetória de Proust, quando este renuncia a escrever seu ensaio *Contre Sainte-Beuve*, que permaneceu inacabado e só foi publicado em 1954, após um minucioso trabalho de exegese e reconstituição do texto. Mas este conceito também define, para Barthes, o romance que este gostaria de ter escrito, mas nunca escreveu, e que teve função de hipótese - *hipótese de romance*, diz Barthes - a mobilizar sua reflexão sobre o valor da memória no romance e a potência deste para vencer o Tempo.

Logo no início desta conferência, Barthes cita o *incipit* da *Busca*. E justifica o recurso à Terceira Forma como a solução encontrada por Proust, para um problema. Barthes caracteriza a *Busca* como *o romance do desejo de escrever um romance*, em que Proust se vê diante de dois caminhos, no caminho do romance, no caminho do ensaio. Estes dois caminhos formais, como os

dois passeios da infância do Narrador - o caminho de Swann e o caminho de Guermantes - virão juntar-se e demonstrar que, finalmente, não são tão distintos assim e conduzem a um mesmo universo.

Proponho uma breve reflexão sobre a questão de fenômenos que parecem seguir o mesmo movimento em direção à indiferenciação. Esta reflexão remete àquilo que Eco (Eco, 1993) aponta como sendo a tradição do hermetismo que vem se opor ao racionalismo em seus princípios de identidade e não-contradição. Este movimento espiralado é o da ruptura de paradigmas, de que a Desconstrução, por exemplo, seria o mais recente avatar. Citando Eco (1993: 37)

O pensamento hermético afirma que nossa língua, quanto mais é ambígua e polivalente, e quanto mais usa símbolos e metáforas, tanto mais é particularmente adequada para nomear a Unidade onde ocorre a coincidência dos opostos. Mas, onde a coincidência dos opostos triunfa, o princípio da identidade entra em colapso. *Tout se tient*.

Assim, o Narrador da *Busca* constata que Mme Swann, Mlle Swann e Mme Verdurin, personagens da burguesia, que pertenciam ao Caminho de Swann, passaram a fazer parte de um outro espaço social, o da aristocracia, o Caminho de Guermantes: Mme Swann torna-se amante do duque de Guermantes, Mlle Swann casa-se com o sobrinho deste, Saint-Loup, e Mme Verdurin torna-se, por aliança, princesa de Guermantes. Do mesmo modo que, quando adulto, redescobrir a geografia dos dois Caminhos de Combray, este Narrador parece ter chegado à essência do Hermetismo,

e também parece ter descoberto que este segredo é da ordem da metonímia e o arrasta em direção à descoberta de mais segredos.

Coloca-se, então, a questão da forma que virá contemplar os dois gêneros, ensaio e romance, de modo a desdobrar, em uma nova forma, as possibilidades de construção da Unidade. O resultado é um romance "único", canônico, absolutamente singular na História da Literatura Francesa.

Teria realmente Proust se tornado, como afirma Barthes, "o escritor de um gênero único"? Ou a Busca vem fundar um novo tipo de romance e uma nova concepção da obra de arte?

Leitura e sonho

O eixo espaço-temporal da Busca parece estruturar-se em torno da cama. Cama-sonho-sexo, com seu espaço contíguo: a poltrona do leitor. Espaço que faculta romper com a lógica da causalidade e a organização linear, que se quer representativa de uma cronologia, do padrão romanesco que a crítica do Nouveau Roman francês convencionou chamar romance "à Balzac". O homem que dorme é também o homem que lê e deseja ser escritor.

O primeiro aspecto a assinalar está na exposição dos bastidores da escritura, na escolha de um herói escritor - que quer escrever, que se interroga sobre os mistérios do escrever - Marcel. Esta mise-en-abyme didática e esclarecedora obriga o leitor a entrar

neste jogo de espelhos que lhe é proposto, impedindo-o de fingir que não está lendo. Por outro lado, constantemente, o Narrador esclarece questões existenciais por meio de referências literárias, evidenciando a força da Literatura enquanto arte de viver.

A vida-busca dos caminhos da escritura-vida pelo Narrador Marcel constitui a trama central da Busca, em uma organização narrativa espaço-temporal, que é, aparentemente, a dos romances de aprendizagem, em que o jovem herói parte à procura do bem que lhe falta e cuja posse fará dele um adulto. A matriz canônica deste tipo de romance - Bildungsroman - é constituída pelas obras de Goethe, Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister (1777 e 1785) e Os anos de viagem de Wilhem Meister (1821 e 1829). Veremos, entretanto, que esta organização que impõe uma cronologia linear e progressiva e uma contigüidade de espaços estabelecida pelas viagens do herói, vai-se concluir na Busca pela descoberta da perda de tempo e da volta a um espaço mágico, o da leitura: a estrutura circular do romance evidenciará que aquilo que o herói tanto buscara ele já o possuía, desde o início.

Analisaremos, a seguir, alguns temas do primeiro volume da Busca, enfocando-a enquanto Arte Poética, ou seja, teoria e prática da criação literária, ensaio e romance.

Desde as primeiras páginas do romance de Proust, a verdadeira natureza deste bem, objeto de todo percurso dos heróis de narrativas míticas, encontra-se mascarada pela primeira busca empreendida pelo Narrador, que parece ser a da fe-

licidade da infância passada em Combray. Voltar ao passado pela memória pressupõe a possibilidade de “recuperar” a posse do tempo perdido. Entretanto, entremeada à narrativa, desdobra-se uma metáfora construída a partir das imagens do *viajante*, da *viagem*, da *procura*, que evidencia não ser esta a única direção do romance, que persegue um outro objeto, ou melhor, o mesmo objeto, com manifestações sempre outras.

Já na longa seqüência que prepara e antecede o episódio da *madeleine*, aparece, em vários momentos, uma certa maneira de relacionar-se com o fenômeno estético de modo geral, e literário de modo particular, que aponta para este objeto, este bem, objeto multifacetado e que vem, em um primeiro momento, associado à leitura. Assim, logo nas primeiras frases da *Busca*, vemos o Narrador que adormece, confundindo-se em seus sonhos com o tema do livro que pousara antes de apagar a luz: “*uma igreja, um quarteto, a rivalidade de Carlos Quinto*”.

A leitura aparece, aqui, como um momento de transição entre a vigília e o sonho. Porém, mais do que uma transição, a leitura vem alimentar o próprio universo dos sonhos. Estes, por sua vez, caracterizam-se por eliminar recortes habituais da realidade e tornar possíveis fusões particularíssimas entre sujeito e objeto.

No espaço do sonho e no espaço de uma certa leitura do Narrador, leitor e fragmentos do texto lido se confundem. Por se tratar do *incipit* da *Busca*, tais fragmentos assumem um valor exemplar, o valor de

vedadeiras pistas para o leitor: de que fala a *Busca*? Narrativa na primeira pessoa, fala, aparentemente, de um *moi*, mas também fala de igrejas, de música, de rivalidades, de um mundo feito de História e de Arte, que alimentam e compõem este *moi*.

Sonho e viagem

Mas não é só a barreira existente entre leitor e texto lido que vem se desvanecer no sonho; este possibilita, igualmente, uma indistinção entre o Narrador e seu espaço, entre o Narrador e o tempo e até mesmo entre o seu corpo e, conseqüentemente, seu sexo e um outro corpo e um outro sexo, gerado pelo seu. Em um momento de seu sonho, o Narrador funde-se com a totalidade do espaço, de que não é senão uma pequena parcela, girando no “*caleidoscópio da escuridão*” e confundindo-se com os móveis e o próprio quarto em que adormeceu. Em um outro momento, um movimento de sua própria coxa gera em seus sonhos uma mulher cujo calor provém do próprio corpo do Narrador. Estes dois momentos de sonho vêm acompanhados pelo tema da *viagem*, a qual, evocada duas vezes, inscreve na narrativa uma das chaves da narração: a busca daqueles que partem para perseguir um sonho ou a mulher desconhecida e amada.

Todas as digressões que comentam os sonhos e que se referem ao *homem que dorme*, podem ser transpostas para o *homem que lê*, uma vez que, desde o início, ambos se confundem:

Um homem **adormecido** tem a sua volta, como em um círculo, o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao despertar, instintivamente, ele os consulta e, em um segundo ele **lê** o ponto da terra que ocupa, o tempo decorrido antes que despertasse; mas as fileiras desta ordem podem enovelar-se, romper-se. Se, pela manhã, após um noite insone, **ele adormecer lendo** (...) Se ele **pegar no sono** em uma posição ainda mais inabitual, por exemplo, depois do jantar, sentado em uma poltrona, então no mundo fora de órbita haverá uma imensa transformação, a poltrona mágica o fará viajar em grande velocidade no tempo e no espaço, e quando abrir os olhos ele pensará que está deitado, alguns meses antes, em um outro país (Proust, 1919: 13-14) ⁽¹⁾.

Sono e cama, poltrona e leitura vêm compor o campo semântico da possível *viagem* no tempo e no espaço, da perda de identidade que esta viagem pode vir a acarretar. Permeia a *Busca* este duplo movimento, que se encontra referido e analisado tão detalhadamente em seu *incipit*: perda da **unidade**, fragmentação, estilhaçamento e **recomposição** de unidade, graças à memória.

Caleidoscópio, cinetoscópio e lanterna mágica

Fragmentação, estilhaçamento, turbilhão, duas imagens vêm aproximar o texto do tipo de movimento evocado: a do caleidoscópio e a do cinetoscópio. A imagem do cinetoscópio, objeto que captando uma sucessão de imobilidades, para dar a impressão de captar o movimento, vem demonstrar a própria unidade do duplo

movimento textual e a impossibilidade de separar as diversas suposições espaço-temporais do homem que dorme e do homem que lê. Ela marca o fato de que estas suposições, verdadeiras hipóteses de tempo e espaço, se sucedem em uma série de superposições e substituições sucessivas, análoga à imagem de descontinuidade gerada pelas águas do rio de Heráclito.

Não nos banhamos sempre nas águas do mesmo rio, os movimentos do cavalo só podem ser recortados por um cinetoscópio (*kinétoscope*), é-nos impossível perceber o estilhaço **em si**, cuja substituição, vertiginosa, como nos jogos de caleidoscópio, coloca-nos diante da realidade da **mutação**. Nesta passagem Proust dialoga com três questões metafísicas, três filósofos gregos: Heráclito e o tempo, Platão e a reminiscência, Zenão e a impossibilidade de demonstrar o movimento.

Todos unidos em um objeto da modernidade, o cinetoscópio, aparelho que, ao projetar fotografias em uma rápida sucessão, gerava a ilusão de captar o movimento. Os cavalos de Platão, os cavalos cuja corrida nos é (na realidade não é) mostrada por este aparelho, cujos movimentos não alcançamos decompor, contrariamente aos de Aquiles e da tartaruga de Zenão, parecem ter na *Busca* uma gigantesca ilustração. Pois não se trata de recuperar, graças à memória, o espaço-tempo perdido de nosso passado e nossa infância, dos quais teremos apenas imagens deformadas e descoloridas, senão de provar que, contra toda verossimilhança, o movimento do tem-

1 - A Tradução dos trechos da obra de Proust incluídos aqui é de minha autoria.

po-que-passa não existe como o representamos em nosso imaginário, *correndo*.

Para tanto, basta decompô-lo em metades e assim sucessivamente, em um movimento de análise textual que impossibilite para sempre que se comprove que o movimento do tempo é como um fluxo e não como o de um caleidoscópio, ou seja, como uma sucessão de composições de fragmentos, sempre os mesmos, mas ordenados, a cada vez, de modo diverso, a tal ponto que desaparece toda idéia de continuidade entre os vários momentos de ordenação. A passagem de um momento para outro é rápida e provoca apenas uma ilusão de contínuo, ao produzir a imagem do turbilhão.

Os espaços evocados, pelo texto, ao construir este movimento de turbilhão serão percorridos um a um pela narrativa que apenas começa e, neste momento se limita a apresentá-los, como os primeiros acordes de uma sinfonia anunciam temas melódicos que serão desenvolvidos mais adiante. Recordar é situar-se nos espaços, nos tempos, diante de pessoas, a partir de vivências e relatos, identificados pelo Narrador a partir de nomes de lugares - **Noms de Pays** - como Combray, Balbec, Paris, Doncières, Venise etc...

A articulação narrativa entre este início e a cena seguinte - a hora de dormir em Combray/infância do Narrador - se faz através da retomada dos mesmos significantes que apareceram anteriormente: o quarto, a hora de dormir, a *lanterna mágica* e a leitura. Entre a vigília e o sono da criança, duas atividades de transição associadas: o espetáculo proporcionado pela lan-

terna mágica, que é acompanhado pela leitura em voz alta que a avó faz das desventuras de Genoveva de Brabant.

Reencontramos, aqui, alguns elementos do universo anteriormente evocado: o quarto e a cama. Um novo objeto: a lanterna mágica. Lâmpada coberta com placas desenhadas e coloridas narrando uma história, que vem transformar as paredes do quarto, gerando mais uma imagem do estilhaço e do movimento, síntese perfeita do caleidoscópio e do cinetoscópio. E como por acaso, enovelam-se os fios deste texto, uma vez que as paredes do quarto se cobrem de imagens diáfanas e coloridas, "*como um vitral vacilante e momentâneo*" (caleidoscópio), enquanto o herói em seu cavalo movimenta-se em saltos bruscos (cinetoscópio).

É a lanterna mágica que faculta inaugurar um paradigma em que vem se colocar o leitor, uma vez que ao novo universo visual que ela gera vem somar-se a audição associada à leitura.

Literatura e interdito

O primeiro contato do Narrador com a Literatura é o de uma criança que ouve, antes de dormir, contos do folclore europeu, lidos pela avó, durante as projeções da lanterna mágica. Este é o momento que antecede o sono-sonho. O sonho e o texto encontram-se, faltando apenas o sexo para que cheguemos aos elementos que virão compor um corpo erógeno, tal como este é definido pela psicanálise. Entende-

mos, com Garcia-Roza (1990: 53), o corpo erógeno como “o corpo submetido à linguagem”. Este aparecerá referido explicitamente, mais tarde, em uma passagem evocada por Barthes quando define seu conceito de *prazer do texto* (cf. Barthes, 1973:82). O Narrador lembra as tardes de sua infância, longas tardes de leitura, durante as quais se trancava na única peça em que lhe era permitido fazê-lo; este *gabinete perfumado por íris* é o único espaço em que o Narrador leitor pode trancar-se e dedicar-se a um conjunto de atividades proibidas, como o devaneio, as lágrimas e a masturbação, às quais a leitura vem associar-se de tal modo que fica patente sua identificação com o **interdito**: “a leitura, o devaneio, as lágrimas e a volúpia”.

Consideramos, então, que, mais do que ao prazer, a leitura, aqui, associa-se ao gozo. Esta relação entre leitura e interdito ficará mais evidente se observarmos a relação que se inaugura, no episódio do beijo noturno negado pela mãe à criança, entre a leitura, a criança e a mãe.

Inaugurando o tempo

O célebre episódio do beijo noturno negado, que introduz o personagem de Swann na *Busca* e que culmina com uma vitória que tem, para Marcel, sabor de derrota, assume, nesta perspectiva, um valor inaugural.

Em primeiro lugar, trata-se de um valor inaugural em relação ao tempo, como se o seu mover-se inexorável houvesse sido

posto para funcionar naquela noite, marcando, de certa forma, a *puberdade da tristeza* do Narrador, que alcança uma licença para chorar, e o início do processo de envelhecimento da mãe, derrotada em sua tentativa de fortalecer a vontade do filho:

parecia-me que, com uma mão ímpia e secreta, eu acabara de desenhado em sua alma a primeira ruga e fazer aparecer seu primeiro cabelo branco. (Proust, 1919 : 57).

De certo modo, poderíamos dizer, parafraseando Proust, que “O Tempo fora posto em movimento” e o Narrador vive sua expulsão do paraíso da infância, vivenciando, pela primeira vez, os limites e as imperfeições dos pais. A figura do Pai deixa de mostrar a habitual face cruel e arbitrária, absolutamente fora de toda Lei - “*porque ele não se preocupava com ‘princípios’ e porque, com ele, não havia ‘Direitos humanos’*” - para mostrar-se apenas sensível e gentil, uma vez tendo compreendido a tristeza do filho em ver-se separado da mãe. Seu caráter arbitrário, escapando à Lei, aparece nestas atitudes opostas: primeiro, impondo uma excessiva distância entre mãe e filho, ao impedir o beijo noturno, a seguir, impondo uma excessiva proximidade: a mãe deverá passar a noite com o menino.

Esta primeira vez, primeira vez que o Pai compreende a tristeza do filho ao se ver separado da mãe na hora de ir para a cama corresponde, também, à primeira vez em que o Narrador se torna leitor de romances. Na verdade, é a mãe quem lê em voz alta para a criança, numa leitura que *censura* as cenas de amor, aumentando, assim,

a curiosidade da criança e sua sensação de que a essência do romanesco se compõe de algo “*difícil de definir e misterioso*”. O percurso do Narrador, enquanto leitor, poderá, a partir deste momento inuagural, ser visto como a busca das *passagens censuradas*, uma atividade próxima da do *voyeur*.

Leitor-voyeur

Formulamos, então, a hipótese de que o leitor, face ao texto de um romance, posiciona-se de modo análogo ao da criança que acompanharia, pelo buraco da fechadura, pela porta entreaberta, o intercurso do casal parental.

Assim, na série de cenas de *voyeurisme* que permeia a *Busca*, as personagens-voyeur não somente representam a postura do leitor, mas em sua atividade encontramos traços típicos do consumidor de romances: uma certa postura de leitor seria a de ler para descobrir a essência do romance, este algo “*difícil de definir e misterioso*”, ler para penetrar o mistério da cena de amor, definir aquilo que no intercurso não há de relação sexual. Isto se esclarece, se analisarmos, nesta perspectiva, uma das últimas seqüências narrativas da *Busca*: o episódio do bordel de Jupien.

O episódio do bordel de Jupien é a última das grandes seqüências narrativas, antes da *matinée* de Guermantes, episódio que encerra a *Busca*. Para maior clareza, esquematizamos a seguir os episódios já comentados e sua situação em relação às duas últimas grandes unidades narrativas da

Busca, que passamos a comentar:

(1) *Durante muito tempo, eu ia deitar cedo* - (2) a lanterna mágica - (3) o beijo noturno negado - (demais episódios da *Busca*) - (II) o bordel de Jupien - (III) a *matinée* de Guermantes - (I) ... *épocas vividas por eles, tão distantes - entre as quais tantos dias vieram tomar lugar - no Tempo*)

O episódio do bordel de Jupien, corresponde, portanto, na estrutura fechada que Proust, desde o início, deu a seu romance, às primeiras lembranças do Narrador quando criança: o quarto, a cama, a hora de ir dormir, a lanterna mágica, as histórias contadas pela avó. Além disto, retoma vários temas (acordes) do primeiro volume da *Busca*, *No caminho de Swann*.

O Narrador acabara de se despedir do barão de Charlus, que lhe diz que vai para casa dormir. Perde-se nas ruas escuras de Paris - estamos na Primeira Guerra Mundial - e espaço da realidade e espaço de ficção começam a confundir-se, no espaço textual:

Não foi o Oriente de Descamps, nem mesmo o de Delacroix que começou a dominar minha imaginação, depois que o barão me deixou, mas o velho Oriente das Mil e uma noites que eu tanto apreciara e, ao perder-me, pouco a pouco, no dédalo destas ruas escuras, eu pensava no calife Haroun al Raschid em busca de aventuras nos quarteirões perdidos de Bagdá. (Proust, 1927: 139).

No volume final da *Busca*, *O Tempo Reencontrado*, contraponto do primeiro volume, no episódio em que o Narrador descobre e observa as práticas amorosas homossexuais e masoquistas do Barão de Charlus, no Bordel de Jupien, o recurso narrativo utilizado, para contar uma destas *mil*

e uma noites de bordel, é o de uma cena de voyeurisme. Este artifício narrativo facultava a Proust evitar a figura do narrador onisciente, o que confere maior *realismo* à cena e, também, obriga o leitor do romance a assumir-se enquanto voyeur:

Então, percebi que, neste quarto, havia uma clarabóia lateral cuja cortina haviam esquecido de fechar; caminhando sem fazer barulho, na sombra, esgueirei-me até esta clarabóia, e lá, acorrentado em sua cama, como Prometeu a seu rochedo, apanhando de Maurice, uma surra de chicote com pregos nas pontas, eu vi, totalmente ensangüentado, e coberto de equimoses que comprovavam que este suplício não ocorria pela primeira vez, e vi, a minha frente, o Sr. de Charlus (Proust, 1929: 146).

Tal recurso narrativo, mais do que uma escolha de ponto de vista, representa uma opção que tem como efeito destacar a identidade entre leitor e voyeur: o que o Narrador vê, movido pela curiosidade, graças à clarabóia, contraponto narrativo da lanterna mágica, constitui uma *mise en abyme* da própria postura do leitor de romances, que lê, movido pela mesma curiosidade sexual, embora protegido dos riscos de ser surpreendido nesta posição, riscos que corre o personagem do Narrador.

De modo análogo, associa-se a atividade sexual de Charlus, que exige parceiros jovens, de maus costumes, *que lhe contem suas histórias*, à atividade do romancista, atividade à qual o Narrador, que *deseja ser escritor*, atribui riscos e emoções que se articulam em torno da questão desejante:

E ao ouvir Jupien, eu pensava: "Que pena que o Sr. de Charlus não escreva romances nem poesias, não para que descrevesse o que vê, mas o ponto em que se encontra um Charlus em relação ao desejo provo-

ca escândalos a sua volta, obriga-o a levar a vida a sério, a colocar emoções no prazer, impede-o de se imobilizar em uma visão irônica e exterior das coisas, abre sem cessar em seu íntimo uma corrente dolorosa" (Proust, 1929: 165-166).

E finalmente, são as *Mil e uma noites* que servem de código cifrado para que Jupien e o Narrador comentem o que ocorre no bordel e a perversão de Charlus. Esta insistência em referir esta coletânea de contos orientais, ilustra, claramente, a relação que apontamos entre narrar, amar e viver e um universo desejante. Contos narrados à noite, no quarto, por uma mulher a seu marido, *em lugar e no espaço do intercursos sexual*, e que haviam encantado a infância do Narrador.

A essência do romance

Na seqüência que encerra o episódio do beijo noturno negado, mãe e filho, que devem passar a noite juntos, por ordem do Pai, estão sem sono. A mãe senta-se ao lado da cama e pega, para ler em voz alta, um dos livros que a criança deveria receber, dias mais tarde, como presente de aniversário. No pacote que foi aberto, os quatro romances campestres de George Sand, da qual o Narrador - que nunca lera ainda "*romances de verdade*" - ouvira dizer que era "*um típico escritor de romances*". Estes livros, portanto, passam a representar, para a personagem, a essência do romance, da qual *François le champi*, livro escolhido pela mãe, para sua leitura, será o exemplo privilegiado.

Nesta perspectiva, esta cena, conforme afirmamos anteriormente, constitui a matriz do Narrador enquanto leitor. Para este, a leitura será uma atividade que vem, de certo modo, compensar sua entrada no Tempo, uma vez que sua tristeza e sua impetuosidade haviam rompido a juventude da mãe, inscrevendo no rosto desta as primeiras marcas, e cortado a criança de sua infância.

As observações do Narrador, ao longo deste episódio, no que se refere aos romances, desenvolvem-se segundo duas perspectivas, a da criança e a do adulto, a do leitor ingênuo, a do esteta, num processo em que a segunda vem corrigir e modificar a primeira. A voz da mãe encarna e dá sua música ao texto de George Sand, fazendo ressoar qualidades de afeto tais como sensibilidade, ternura, sentimentos autênticos, doçura, bondade e distinção moral. Estas qualidades são valorizadas pela mãe e, portanto, também o serão, pela criança amorosa

(...) ela lia a prosa de George Sand, que transpira sempre a bondade, a distinção moral que mamãe aprendera, com minha avó, a considerar superiores a tudo na vida e que, muito mais tarde eu devia lhe ensinar a não considerar igualmente superiores a tudo nos livros (...) (Proust, 1919: 62).

O Narrador adulto e esteta valorizará, nos romances, outras qualidades. Conserva, entretanto, desta cena da infância, a convicção de que a chave dos mistérios, tanto do romance-gênero literário, quanto do romance-sentimento amoroso entre dois indivíduos, encontra-se encerrado nos nomes próprios, os quais aglutinam em seu campo semântico tudo que lhes está próxi-

mo. Os nomes funcionam, assim, como um caleidoscópio, um cinetoscópio, uma lanterna mágica: conjugam passado e presente, aqui e lá, libertando o indivíduo das dimensões de espaço-tempo a que está acorrentado pelos limites de seu corpo.

Por outro lado, a maior qualidade da mãe leitora, para este Narrador esteta, consiste em devolver ao texto lido um *acento* e um *ritmo* que tendem a desaparecer no texto escrito, mas que subsistem em toda sua força, na leitura em voz alta. E mais tarde, quando o Narrador não mais depender da mãe para a leitura e se encantar com os livros de Bergotte, ele descobrirá que este é o talento do romancista que ele tanto admira: ser capaz de reproduzir a singularidade dos diferentes acentos e ritmos de sua fala familiar.

O texto literário aparece, assim, na perspectiva de um Proust leitor, como um instrumento ótico e um instrumento acústico, capaz de concentrar, a um só tempo espaços deixados e tempos perdidos. O Narrador, no episódio da *matinée* de Guermantes, desenvolverá uma longa reflexão sobre o valor dos livros e diferentes tipos de bibliófilos, para concluir que seria aquele bibliófilo que veria nos livros o instrumento mágico capaz de resuscitar um tempo esquecido e, na arte do romancista, a capacidade de expressar a essência do Tempo, malgrado o fato de ser esta essência “em parte subjetiva e incommunicável”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1973) *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- _____ (1977) *Leçon inaugurale; faite le Vendredi 7 janvier 1977*. Collège de France.
- _____ (1984) Longtemps je me suis couché de bonne heure. In : ____ *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- BLOOM, H. (1995) *O cânone ocidental*. (Trad. Marcos Santarrita). Rio de Janeiro: Objetiva (1994).
- DELEUZE, G. (1964) *Proust et les signes*. Paris: PUF.
- ECO, U. (1993) *Interpretação e Superinterpretação*. (Trad. MF.) São Paulo: Martins Fontes (1992)
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*. Paris: Seuil.
- GARCIA-ROZA, L.A. (1990) *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Zahar.
- LITTÉRATURE. (1992) N.88. Dez. Paris: Larousse.
- PROUST, M. (1919) *A la Recherche du Temps perdu*, vol. I. Du côté de chez Swann. Paris: Gallimard.
- _____ . (1929) *A la Recherche du Temps perdu*, vol. XIV Le Temps Retrouvé. Paris: Gallimard.