

“A unidade que se ignorava a si mesma”

nos manuscritos da abertura¹ de *A prisioneira* de Marcel Proust

Philippe Willemart / Universidade de São Paulo

“LOGO DE manhã, com a cabeça ainda voltada para a parede, e antes de ver, acima das grandes cortinas da janela, que matiz tinha a raia de luz, já eu sabia como estava o tempo. Os primeiros rumores da rua me haviam informado disso, segundo me chegavam amortecidos e desviados pela umidade ou vibrantes como flechas na área ressonante e vazia de uma manhã espaçosa, glacial e pura; desde o rodar do primeiro bonde, percebera se o tempo estava enregelado na chuva ou de partida para o azul. E talvez esses ruídos também tivessem sido precedidos por alguma emanção mais rápida e mais penetrante, que, insinuada através do meu sono, difundisse nele uma tristeza anunciadora da neve, ou fizesse entoar a certa personagenzinha intermitente tão numerosos cânticos à glória do sol que estes acabavam por trazer para mim, que ainda adormecido começava a sorrir,

1. Jean Milly qualifica este texto de “abertura” justificando seu uso pela “aproximação com a música”. V. L’ouverture de *La prisonnière* d’après le manuscrit “définitif” et les dactylographies. *Études Proustiennes VI. Cahiers Marcel Proust*, nouvelle série. (Paris), 14, Gallimard, 1987, p.288.

e cujas pálpebras cerradas se preparavam para a sensação de deslumbramento, um atordoante despertar em plena música. Aliás, foi sobretudo do meu quarto que percebi a vida exterior durante essa época.”²

Enquanto na primeira página de *O caminho de Swann*, o herói de *Em busca do tempo perdido* não sabe bem onde está, se ainda está dormindo ou já está acordado, na abertura de *A prisioneira*, “com a cabeça ainda voltada para a parede” o herói adivinhava o tempo que fazia a partir dos odores e dos rumores da rua. A neve ou o ar seco produziam barulhos amortecidos ou vibrantes, mas o herói suspeita que estas emanações de odor já haviam atravessado seu sono e expandido a tristeza ou alegria no seu espírito bem antes do despertar. De modo contrário ao primeiro volume da *Recherche*, na abertura de *La prisonnière* a distinção entre o sono e o despertar é clara, embora os elementos externos ajam aleatoriamente, sem respeitar a demarcação entre estes dois estados. Neste sentido, o narrador da *prisioneira* continua mostrando que o pensamento trabalha apesar do sono, como testemunham as primeiras linhas bastante curiosas de *Em busca do tempo perdido*: “E, meia hora depois, despertava-me a idéia de que já era tempo de procurar dormir”.³ Veremos adiante que a escritura proustiana

2. PROUST, Marcel. *A prisioneira*. (Trad. Manuel Bandeira), São Paulo: Globo, s.d., p. 9 e *La prisonnière. A la recherche du temps perdu*. (Direção de J-Y Tadié, colaboração de Pierre-Edmond Robert) Paris: Gallimard, 1988, p.519-520. (Bibliothèque de la Pléiade).
3. PROUST, Marcel. *No caminho de Swann. Em busca do tempo perdido*. (Trad. Mário Quintana). São Paulo: Globo, s.d., p.9. V.tb. WILLEMART, Philippe. *Proust, poeta e psicanalista*. São Paulo: Ateliê, 2000, p. 24; as aproximações com Combray em MILLY, Jean. Op. cit., p.291 e 303.

Ateliê

isoladamente, nascida de uma inspiração, não exigida pelo desenvolvimento artificial de uma tese, e que vem integrar-se no resto”.⁵

Qual é a unidade interior que encontramos, aplicando-se o “só depois” freudiano, remontando de caderno em caderno e reparando o mesmo motivo? Nesta demanda por uma coerência, uma identidade, estabilidade ou por “uma unidade que se ignorava a si mesma” – a que significa insistir no aspecto inconsciente –, Proust não escrevia de qualquer jeito, ou melhor, o *scriptor* proustiano deitava suas palavras sobre o papel tendo como objetivo um alvo bem preciso, embora muitas vezes desconhecido, mas nunca por acaso, como uma primeira leitura dos manuscritos poderia levar a pensar.⁶

Em outras palavras, perguntamos qual é a rede de significantes elaborada aos poucos e que desemboca no texto publicado? Constatamos diferenças de versão em versão? Este tipo de leitura é benéfico para encontrar os processos de criação na obra, um dos alvos da crítica genética?

Procurarei discutir estas questões por meio da releitura dos cadernos.

Adotando a leitura do “só depois”, distancio-me de duas atitudes possíveis, muitas vezes seguidas por colegas diante dos prototextos e assinaladas por Bernard Brun: ou “fazer um corte cronológico, tomando os diferentes estados de uma unidade narrativa, ou considerar um ou vários grupos de rascunhos redigidos em uma determinada época, a propósito de um tema determinado, dentro do contexto que

5. PROUST, Marcel. *A prisioneira*. p.149.

6. WILLEMART, Philippe. Da forma aos processos de criação. *Manuscrita*. (São Paulo), Annablume, 8, 1999, p.11-36.

A+plip

ele tinha ou que eles tinham neste momento, e que pôde evoluir em seguida, à medida do desenvolvimento da obra”.⁷ Seguirei Brun quando ele sugere que é necessário: “partir dos fenômenos de releitura e de reescritura que podem ser percebidos através dos prototextos: de um *Caderno* ao outro, dentro do mesmo estado ou de uma mesma unidade redacional. Estudar todos os fenômenos de microgênese; ter tempo para examinar cada rasura, e procurar como ou por que uma correção vem modificar ou um acréscimo completar um rascunho”.⁸

Sustento, portanto, que os *Cahiers* têm uma coerência, “uma aliança de palavras” para retomar a expressão proustiana, que certamente ultrapassa a razão cartesiana ou a inteligência, e que se situa em um outro nível.

Qual é esta unidade que se ignorava no início de *A prisioneira* e que lemos na versão publicada? Não nos deixemos enganar. Não é a descrição dos rumores ou dos odores que está repetida em todos os manuscritos que leremos, mas sim – e é esta a minha hipótese – a última frase da passagem estudada: “Aliás, foi sobretudo do meu quarto que percebi a vida exterior durante essa época”, frase-resumo que, salvo engano, não aparece em nenhum manuscrito preparatório à abertura de *A prisioneira*. Ela surge somente como um acréscimo no *Caderno VIII*, o primeiro datiloscrito, publicado por Jean Milly. A frase é comparável ao “Dasein” ou ao “você é isso” do analisando quando ele conclui um percurso. As percepções fora do quarto não estão excluídas do sentido desta frase, mas são

7. BRUN, Bernard. Brouillons des aubépines. *Cahiers Marcel Proust*. (Paris), Gallimard, 12, 1984, p.259.

8. Ibidem, p.283.

minoritárias nesta época da vida do herói. É assim que esta passagem se insere na narrativa por uma indicação de espaço – o quarto –, e de tempo – a vida com Albertine –, e se faz reconhecer pelo leitor.

Para não utilizar a categoria do espaço, poderei usar o conceito de lugar, de Michel de Certeau, e dizer que o quarto encerra “histórias fragmentárias e dobradas, passados roubados por outros à legibilidade; tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão lá como narrativas em espera e ficam no estado de charadas, enfim, simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo”.⁹ Destas narrativas na espera, o narrador fará sua escritura.

O que antecede a “aliança de palavras” que desemboca no texto publicado deve ser considerado pelo crítico genético como um conjunto de trajetórias sem saída, ou como trajetórias na espera que, de repente, bifurcam-se para encaminhar-se sempre no desconhecimento do *scriptor*, em direção da frase-resumo. Ou melhor ainda, todas estas trajetórias entram no que Prigogine chamou de região – um lugar fechado, análogo a nossa mente, no qual estas trajetórias se encontram e se chocam, tal qual as palavras no verso, segundo Mallarmé, produzindo a frase-resumo.

Estas trajetórias, no início, giram ao redor do tempo, mas aos poucos levam o herói para fora de seu quarto, para bem longe, na Itália e em Amiens, entretanto, sem trazê-lo de volta à sua rua. Uma frase condensa a adjetivação de toda esta unidade: o herói sabe o tempo que faz, mas não pela percepção visual, e sim em dois tempos: em primeiro lugar pelos odores, e em segundo, pelos rumores. Dois tipos de

9. DE CERTAU, Michel. *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990, p. 163. T. I.

Atolip

rumores se fazem ouvir: por um lado os rumores úmidos que anunciam a chuva ou a neve, por outro os rumores vibrantes, que pressentem o sol frio. No entanto, os odores já são augúrio da tristeza da neve ou da glória do sol, cujo brilho levava a “um atordoante despertar em plena música” sob a ação de uma pequena personagem.

Os manuscritos que levam a essa unidade interior são empurrados pela frase que sustenta sua composição. No decorrer das etapas de redação, o narrador tenta dizer e juntar as qualificações da frase.

O que nos ensina o percurso de uma mesma adjetivação que desembocará numa “pinclada, a última e a mais sublime”¹⁰ que é a frase-chave desta abertura: “Aliás, foi sobretudo do meu quarto que percebi a vida exterior nessa época”?

Se quiser seguir o método psicanalítico como o entendo, não devo voltar ao passado para explicar o presente tampouco considerar as versões sucessivas no tempo. Ao contrário, rejeitando a sucessão cronológica e mantendo o “só depois”, poderei seguir dois métodos. Ou, como Mallarmé, espalho as versões numa mesma cena e, sob um único olhar, observo e pontuo seus laços; ou, sabendo que as conexões se fazem na mente, fora do tempo, suspendo as versões como num móbile de Calder e assim será possível fazê-las dialogar uma com a outra, imitando nisso o que imaginou Celina Borges Teixeira para as versões de *L'Ange* de Valéry.¹¹ A respeito do primeiro método, podemos considerá-lo estático, visto que as versões somente são espalhadas na cena; a respeito do segundo, ele joga sob o impulso imaginário de minha

10. PROUST, Marcel. *La Prisonnière*. p.149.

11. TEIXEIRA, Celina Borges. Leituras em movimento. *Manuscrita*. (São Paulo), Annablume, 2001, p.119.

percepção crítica. De fato, teria de combinar os dois métodos – que se assemelham no que diz respeito à recusa do tempo cronológico – para conseguir atravessar os mesmos lugares a partir do quarto.

1. O espalhamento dos manuscritos na mesma cena

Proust 45	Caderno 3	Caderno 2 verso	Caderno 4	Caderno 50	Caderno 53
1908 J'étais couché depuis une heure environ. [...] Dans ma chambre [...] le jour devait à peine se lever [...] n'avait pas encore tracé au-dessus des rideaux de la fenêtre cette ligne blanche [...] Mais on n'a pas besoin de [voir] d'avoir vu le jour pour savoir s'il sera clair ou sombre, l'atmosphère où les premiers bruits de la rue colorent leur sonorité, l'odeur de l'air dans la chambre même, un certain ...	Cette bande de jour était bien obscure encore mais je n'en ai jamais eu besoin de davantage pour savoir si le jour serait beau ou laid, <i>la sorte de temps il ferait</i> Et je n'avais même pas besoin de lever les yeux et de regarder en haut des rideaux. Les premiers bruits de la rue, (le roulement du tramway des chariots sur le pavé, <i>les appels du conducteur la sonnerie des marchands</i>)	Quand successivement tous les (autres) hommes que j'ai en moi, l'un par-dessus l'autre sont tous réduits au silence, que l'extrême souffrance physique, où le sommeil les a tous fait tomber l'un après l'autre; <i>il en reste / ce qui reste</i> celui qui reste le dernier, qui reste toujours debout, c'est, mon dieu quelqu'un qui ressemble parfaitement à ce capucin qu'au	Inverno 1909 ainsi <i>tout en ne quittant pas ma chambre</i> Qu'importait que je fusse couché, rideaux fermés. <i>Chaque heure qui passait.</i> Je me sentais participer à la réalité de l'heure, je goûtais vivement par le désir des plaisirs particuliers qu'elle apporte <la forme d'activité à laquelle elle se lie> <i>nada qu'à la façon nada qu'à voir les zones de parfums immobiles.</i>	final de 1910 "Il me suffisait de l'apercevoir (cette mince raie) pour apprendre le temps qu'il fait, d'après une certaine rumeur d'obscurité ou d'éclat qu'elle aurait dès son apparition; mais cela n'était même pas nécessaire suffisait, <i>selon qu'elle était plus obscure ou plus claire</i> parfois plus sombre ou <i>parfois</i> plus claire, à m'annoncer le temps qu'il faisait. Mais je n'avais même pas besoin de la voir.	1915 Dès le matin, [avant] la tête encore tournée contre le mur, et avant d'avoir vu [la couleur la raie du jour, par dessus des grands rideaux des fenêtres, je savais déjà le temps qu'il faisait par les premiers bruits de la rue selon qu'ils m'étaient arrivés amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des flèches dans l'espace sonore et vide d'un matin froid et pur, par le roulement du premier tramway que je sentais

Atol's

A frase-início é dada no caderno chamado *Proust 45*, no qual o ver não se opõe necessariamente ao saber, e tampouco leva até lá. O saber se destaca da percepção visual em todas as versões, se sobrepondo, portanto, ao imaginário ligado ao olhar. Em seguida, ele se vincula ao “sentir” do *Caderno 3*; ao “me sentia participar”, e ao “saber que a hora era” do *Caderno 4*; ao “ouço”, ao “sem pensar”, aos “olhos fechados” do *Caderno 2*; a “o ouvia”, “não precisava ver”, “não sabia que o tempo estava bonito” do *Caderno 50*; ao “sabia já o tempo que fazia” do *Caderno 53* e do texto.

O saber é, portanto, construído essencialmente a partir das sensações do olfato e da audição, mas a partir também de um sentir geral (“sentia-me participar”) e não do raciocínio lógico ou de verdades pré-estabelecidas. É um ponto de partida não original que pode vir do *Génie dans l'art*, texto publicado em 1883 pelo então professor de filosofia do jovem Marcel, Gabriel Séailles, e que se inspira abundantemente no *Système de l'idéalisme transcendantal* de Schelling de 1800.¹²

Mas poderíamos também remontar ao *Essay concerning Human Understanding* (1690) de Locke e ao *Tratado das sensações* (1754) de seu discípulo, Condillac, sem, entretanto, saber se Proust os conhecia. Estes empiristas sensualistas sustentavam que a formação do indivíduo se fazia pelas sensações e pela observação “que funcionam sozinhas, em todos os níveis [...]”. De certa maneira, por meio delas uma idéia simples se transforma em imagem de si mesma, isso é, em idéia complexa [...] e nesta idéia geral através da qual

12. HENRY, Anne. *Marcel Proust: Théorie pour une esthétique*. Paris: Klincksieck, 1983, p.81.

elas são transformadas, há uma inscrição”.¹³ A mente, assim, é trabalhada independentemente da consciência acordada e as sensações se inscrevem na memória. O narrador não diz outra coisa, insistindo na primazia da sensação sobre a inteligência, e constatando que, acordado ou não, o herói é sempre sensível ao que vem de fora.

Contrariamente à pesquisa de fontes, que tentaria reencontrar os índices das influências sensualistas na *Busca do tempo perdido* para provar essa ascendência, tomarei a posição de Quaranta que, relendo a arqueologia de Foucault, sustenta que “As afinidades que podem ser verificadas, averiguadas entre o pensamento de Proust e outros sistemas de pensamento devem ser analisadas como regularidades discursivas que testemunham uma mesma maneira de pensar o mundo e o saber de uma determinada época. A partir deste momento, os sistemas filosóficos deixam de ser modelos – no sentido pictural – dos quais o romance tentaria ser uma cópia imperfeita. Eles se tornam reservatórios de problemáticas, lugares nos quais as condições de relação com o mundo e com o saber se apresentam de modo mais direto do que no romance. Assim, as referências aos filósofos românticos alemães e aos seus sucessores são, para nós, somente um meio de esclarecer questões com as quais Proust se confrontou na sua procura por uma estética”.¹⁴

O que nos interessa não é a origem das idéias do narrador ou quais são as suas influências, mas sim sua maneira de

13. RICANATI, François in LACAN, Jacques. ...*Ou pire. Séminaire 1971-1972*. Paris: Éd. de l'Association Freudienne Internationale, p. 157.

14. QUARANTA, Jean-Marc. *Les expériences privilégiées dans A la recherche du temps perdu et ses avant-textes: éléments de la genèse d'une esthétique*. Université de Marne-la-Vallée. Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, 2001. p.16 (Tese inédita).

Atalip

escrever que, pelo seu conteúdo, é muito próxima à dos filósofos sensualistas.

De que o herói quer saber? Como participar da hora e gozar dos prazeres particulares, no *Caderno 4*; ou como cheirar os mais simples odores de cerejas, os odores de uma toalha encerada, do queijo *gruyère* e dos damascos? Como saber do tempo que faz, no *Caderno 50*; se fará claro ou escuro, no *Caderno 45*; se o dia será bonito ou feio, no *Caderno 3*; o tempo que fazia, no *Caderno 53*? Este saber está contido na frase-resumo: perceber a vida exterior.

Como o herói vai aprender e o que produz com este aprendizado são assuntos sobre os quais me debruçarei em outro ensaio. Saber a respeito do tempo, do clima que faz, suscita no narrador, a princípio, um desejo de viajar, que em seguida passa a ser o desejo de almoçar numa casa de campo, para depois se transformar numa comunhão com a hora. Em seguida, este mesmo saber provoca uma oposição trágica entre o ser sofredor – representado pelo herói –, e a voz do homem barométrico. Por fim, a dimensão trágica é esquecida, e a oposição passa a se limitar aos sentimentos aliados ao tempo bom ou à neve, mas para fazer cantar o homenzinho no primeiro caso.

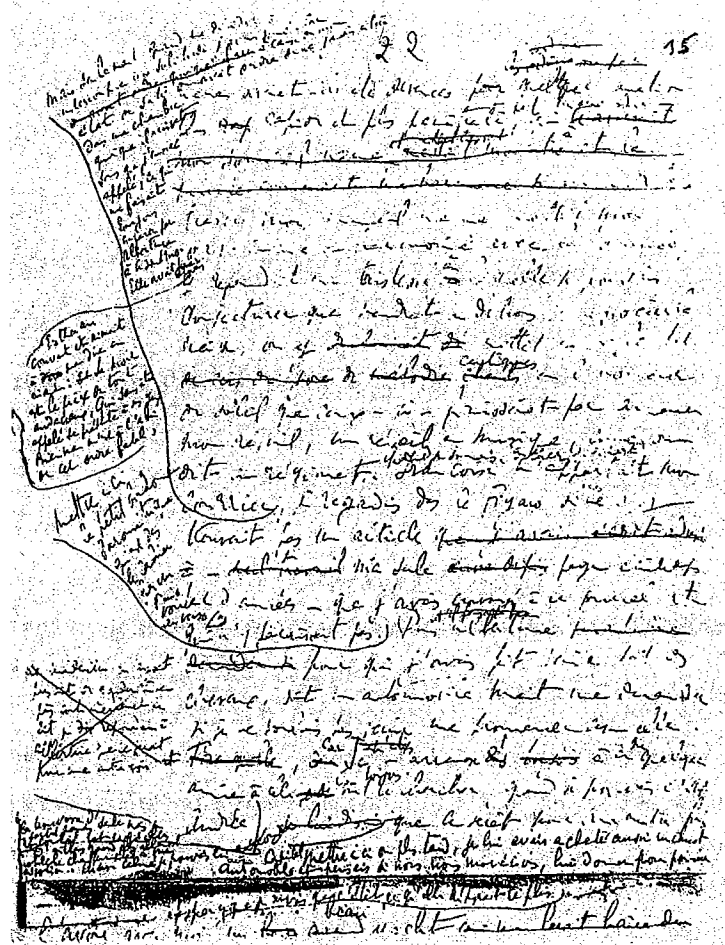
2. A leitura dos manuscritos às avessas permitirá perceber como o texto publicado se constituiu aos poucos para ser enfim aprovado por Proust. Em outras palavras, este tipo de leitura permite compreender como a unidade que se ignora afastou o que não lhe servia e construiu a montagem que conhecemos.

O que é abandonado, transferido ou acrescentado durante a escritura dos cadernos?

Se lermos atentamente a nota que se segue¹⁵, torna-se possível constatar a diferença entre o texto publicado – que daqui para frente chamarei simplesmente de texto –, e este fôlio. Enquanto o texto anuncia “alguma emanção mais rápida e mais penetrante, que, insinuada através do meu sono, difundisse...”, sem determinar a natureza de tal emanção, o *Caderno 53* declara: “pelo odor ou por alguma emanção mais rápida e mais penetrante — talvez um odor”.

15. Nos fôlios 14 r° e 15 r° do *Caderno 53* de 1915, chamado também de “Cahier mince bleu” (YOSHIKAWA, Kazuyoshi. *Études sur la genèse de La prisonnière d'après des brouillons inédits*. Paris IV, 1976. p.v, Tese inédita), lemos: “Dès le matin, [avant] la tête encore tournée contre le mur, et avant d'avoir vu [la couleur la raie du jour, par dessus des grands rideaux des fenêtres, je savais déjà le temps qu'il faisait par les premiers bruits de la rue selon qu'ils m'étaient arrivés amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des flèches dans l'espace sonore et vide d'un matin froid et pur, par le roulement du premier tramway que je sentais morfondu dans la pluie ou en partance pour l'azur] de quelle nuance était la raie du jour par dessus des grands rideaux des fenêtres, je savais déjà quel temps il faisait ; les premiers bruits de la rue me l'avaient appris, selon qu'ils m'étaient arrivés amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des flèches dans l'espace sonore et vide d'un matin froid et pur — le roulement du premier tramway selon que j'eusse senti morfondu dans la pluie ou en partance pour l'azur. Et, peut-être, ces bruits avaient-ils été devancés eux-mêmes (f° 15 r°) par [l'odeur ou par quelque émanation plus rapide et plus pénétrante qui traversait mon sommeil même et établissait entre mon être et la journée commençante une harmonie si immédiate] quelque émanation plus rapide et plus pénétrante — peut-être une odeur — qui, à travers mon sommeil même, mettait mon organisme en harmonie avec la journée, y répandait une tristesse à laquelle je pouvais conjecturer que viendrait au dehors s'associer la neige, ou y [déchainait] mettait en branle tant [de cris de joie] de [mélodie/ chants] cantiques en l'honneur du soleil que ceux-ci finissaient par amener mon réveil, un réveil en musique, comme on dit au régiment”. PROUST, Marcel. *Caderno 53* in BRUN, Bernard. *Étude génétique de l'ouverture de La prisonnière*. Op. cit., p. 276.

Atolito



A natureza da sensação permite suspeitar de uma sensação extraordinária que remete, ao mesmo tempo, ao olfato e a um efeito da atmosfera que, por sua vez, estabelecem “entre meu ser e o dia iniciante uma harmonia tão imediata”. Este último elemento é abandonado no texto publicado como se tivesse sido substituído por um branco.

Podemos nos perguntar se para além da sensação de odor, o narrador não tenta também reencontrar a essência da sensação, como se a percepção olfativa se apagasse para dar lugar a algo que, embora não seja mais amplo, é mais essencial. Neste caso, o manuscrito teria como função filtrar os primeiros achados, como vemos na transição do odor do quarto, no *Caderno 45*, para o odor externo do petróleo, no *Caderno 4*, que, por fim, desde o *Caderno 50*, se reduz

à sensação do odor, simplesmente, e torna-se no texto, termo suficientemente vago para definir uma essência tão sutil como um sopro. Esta depuração mostra o quanto a escritura manifesta a procura de um saber estético diferente de um saber filosófico. Estaríamos diante de um narrador platônico? Responderemos no final, na interpretação.

Mas os outros adjetivos do texto que qualificam a frase-resumo, estão todos lá. Sublinhamos também a desordem deste fólio, visível na imagem acima, e que reflete sem dúvida o trabalho da mente de Proust. Por meio deste trabalho, trechos aparentemente sem relação uns com os outros são jogados como as palavras geladas jogadas na ponte do navio no *Quart Livre*¹⁶, e que, esquentadas, eram ouvidas por Pantagruel e Panurge. Este caos certamente exigia de Proust uma habilidade extraordinária para saltar do *Caderno 53* aos datiloscritos que, salvo alguns deslocamentos que, graças ao artigo de Milly já citado tornaram-se fáceis de levantar, são idênticos ao texto.

No *Caderno 50* do final de 1910, assistimos a uma ampla mudança já anunciada pelos odores no *Caderno 4*.

No fólio 40 r°, o herói ainda dividido entre a insônia, a incerteza do despertar e o acordar, revê uma série de lembranças e reconstrói seu quarto.¹⁷

16. RABELAIS, François. *Le Quart Livre*. Paris: Gallimard, 1955, p.690. (Bibliothèque de la Pléiade).

17. "c'est ainsi que pendant ces longues heures où je restais éveillé je me rappelais quand je restais sans dormir une partie de la nuit, je revoyais telle ou telle scène de ma vie d'autrefois. Souvent, c'était l'incertitude du lieu, c'était cette brève illusion de me trouver encore dans tel ou tel lieu que j'avais habité autrefois qui lui <et vacille> un instant dans l'incertitude du réveil, qui avait mis en mouvement telle ou telle série de souvenirs. Mais tandis qu'ils se déroulaient avant qu'ils commençassent à se dérouler, j'avais depuis plusieurs instants déjà

Atol:in

No fólho 41 r°, o herói reconstrói o quarto com a ajuda do raiar do dia, elemento anunciado no *Caderno 45*, abandonado posteriormente, mas reintroduzido no *Caderno 50*.¹⁸

No fólho 42 r°, as coisas se precipitam e ao raiar do dia está associado o “tempo que faz”, elemento também introduzido de modo definitivo.¹⁹

No mesmo fólho, retomando um ou dois novos elementos, o narrador relaciona à falta de percepção visual, os primeiros rumores da rua que diferencia, que são identificados segundo o tempo e o odor, de modo a elaborar uma harmonia com a atmosfera e já anunciar o texto publicado.²⁰

identifié reconnu et reconstruit autour de moi ma chambre”. PROUST, Marcel. *Caderno 50* in BRUN, Bernard. Op. cit., p.257.

18. “souvent, sur l’indication d’une faible raie du jour au pied de laquelle je plaçais les rideaux de la *fenêtre* croisée, [...] J’avais <comme un architecte et un tapissier qui *vont terminer* viennent de remettre une pièce en état> *sommairement mis fenêtres cheminée commodes glace*”.
19. “Il me suffisait de l’apercevoir (cette mince raie) pour apprendre le temps qu’il fasse, d’après une certaine rumeur d’obscurité ou d’éclat qu’elle aurait dès son apparition; mais cela n’était même pas nécessaire”.
20. “suffisait, *selon qu’elle était plus obscure ou plus claire* parfois plus sombre ou *parfois*] plus claire, à m’annoncer le temps qu’il faisait. Mais je n’avais même pas besoin de la voir. *Même si j’étais resté tourné contre le mur* encore tourné contre le mur, les *premiers* bruits de la rue, le *roulement du premier chariot*, le *timbre du premier tramway*/le *départ du tramway* selon qu’ils m’arrivaient étouffés par l’humidité ou *ils se morfondent*. < *et résonnent sourdement sur les tambours du brouillard* ou > vibrant comme une flèche sur les trajectoires rectilignes *d’un air/de la gelée/du gel* ou froid ou *allégés* <le roulement du premier tramway que je sentais morfondu dans la pluie ou en partance pour l’azur, > me mettaient dans l’humeur du jour. Et peut-être, s’y trouvaient-ils déjà devancés eux-mêmes par l’odeur *l’effluve/la température*, ou quelque émanation plus indéfinissable *qui met l’organisme en harmonie avec l’atmosphère* et plus *immédiate* rapide et plus permanente qui établit entre le fond de l’organisme et l’atmosphère une harmonie *instantanée/immédiate*] si immédiate [41 v°] que quelquefois je ne

Desde o fólho 47 r°, assim que o narrador embarca no bonde, exprime um primeiro desejo: “descer diariamente do trem de meio-dia, em uma estação dos arredores de Paris, para vir almoçar em sua pequena casa de campo como outrora o fazia o tio de Maria em Querqueville”.²¹

No mesmo fólho, talvez ainda pensando em descrever o quarto, o narrador percebe que os odores deste lugar se mantêm, o que lhe permite deduzir quais são os odores da rua e o incita a participar do que se passa fora de seu quarto.²²

savais qu’il faisait beau temps que parce que *je m’étais comme on dit au régiment réveillé*/ <pendant que je dormais à travers les rideaux fermés> le premier rayon du soleil *était venu pendant que* perçait les rideaux fermés était (venu) toucher au fond de moi une statue de Memnon qui s’était mise à chanter, n’avait plus voulu se taire, et avait fini par causer mon réveil, comme on dit au régiment un réveil en musique, [42 r°] Sans doute ce baromètre sonore que se plaisait à consulter mon oreille marque aussi les saisons [...] Mais pour une même saison l’atmosphère de chaque jour est comme un instrument *différent* original sur lequel un même bruit exécute son bruit identique qui revêt un caractère et exprime un sentiment différent selon qu’il transpose par les sourdes résonnances et <tambours du brouillard> ou les <aigres> cornemuses du beau temps [...] Ce premier rayon de soleil là [...] même si les rideaux sont hermétiquement tirés même si mes paupières sont closes, trouve bien le moyen de venir instantanément toucher en moi une statue de Memnon ...”. Ibidem, p.259–261.

21. “Mais si de bonne heure – car le premier tramway passe plus tôt dans la belle saison, je l’entendais cheminer à travers les parfums dans l’air déjà mélangé de chaleur d’un matin d’été [...] je n’aurais rien désiré de plus que d’être un petit commerçant, ou un collégien qui [...] *par le train ou par le bateau de midi, vient déjeuner dans sa petite maison des environs de Paris* [...] descend <tous les jours> du train de midi <à une station de banlieue> [...] pour venir déjeuner dans sa petite maison de campagne comme jadis l’oncle de Maria à Querqueville”.
22. “autour de mon lit, rien qu’à la façon dont <je verrais> les plus simples odeurs [...] se tenir debout *même sans ouvrir mes rideaux* [...] quand l’air <onctueux> *à la fin* de <la> matinée d’été aurait achevé de venir et d’isoler les plus simples odeurs de ma chambre [...] rien qu’à la

Atol's

A ampla mudança do *Caderno 50*, da qual falava ao início de minha leitura, marca a passagem do narrador do quarto para fora; das lembranças involuntárias e do passado, ao tempo do aqui e agora, mantendo, todavia, a mesma posição de um homem que acorda no seu quarto. Enquanto que no fôlio 40 rº, o herói dividido entre a insônia, a incerteza do despertar e o acordar, revia uma série de lembranças e reconstruía seu quarto, no fôlio 42 rº ele esquece de suas reminiscências e, em certa medida, esquece até mesmo da reconstituição do quarto para dedicar-se somente à percepção do tempo e do que se passava fora, como se “a unidade que se ignorava” preparasse seu caminho e eliminasse o que não lhe servia.

Bernard Brun já nos tinha avisado de que “*A prisioneira* não somente retoma, mas ainda alarga a abertura e a conclusão de *Combray*.”²³ Ela está ligada, com efeito, às noites

façon dont je les verrais reposer debout [...] je saurais que, non par un simple caprice de mon imagination, mais effectivement et pour tous les hommes, *irrécusablement* proclamée par des manifestations imperceptibles, mais irrécusables de lumière et d'odeur, l'heure existait où [...] l'atmosphère [...] se veine délicatement de l'odeur <des cerises, de la toile cirée, du> gruyère et des abricots...”. Ibidem, *Caderno 50*. p.238-240.

23. “É verdade que quando se aproximava o dia, já fazia muito tempo que se dissipava a breve incerteza do despertar. Sabia em que quarto efetivamente me achava, tinha-o reconstruído em torno de mim na escuridão e, — orientando-me só pela memória ou valendo-me, como indicação, de uma flébil claridade entrevista à qual eu aplicava as cortinas da janela, tinha-o inteiramente reconstruído e mobiliado como um arquiteto e um tapeceiro que respeitam o vão primitivo das janelas e portas, tinha recolocado os espelhos e reconduzido a cômoda para seu lugar habitual. Mas apenas o dia — e não mais o reflexo de uma última brasa numa sanefa de cobre que eu tomava por ele, — traçava na escuridão, e como que a giz, a primeira raia branca e retificativa, eis que a janela com suas cortinas, deixava o quadro da

e às manhãs do narrador, ou melhor, de uma personagem por ele evocada, e que ainda não é o narrador, tampouco, de sorte que sua origem se perde nos papéis de *Contre Sainte-Beuve*. Poderíamos dizer, até mesmo, que não existe uma abertura propriamente dita, mas sim uma série de cenas que corresponde a seis manhãs interativas e que deslizam de uma estação a outra. [...] Esta estrutura do volume impresso corresponde à dos diferentes prototextos. Não se trata especificamente de uma semana da vida do herói que se torna narrador progressivamente, pois estas manhãs e dias se seguem segundo o princípio de repetição conforme as estações do ano, até a manhã na qual Françoise anuncia o início de *A prisioneira*²⁴, denunciando um processo de criação que comentarei no final do capítulo.

Observamos também o desenvolvimento das idéias do herói a respeito dos odores que curiosamente se mantêm em seu quarto e que o herói sente e vê, o que cria outro tipo de sensação, que eu saiba, pouco comentada ou até mesmo desconhecida. Qual nome dar a esta sensação segundo a qual todo o corpo vê, como se o corpo se transformasse em um olho imenso ou como se o órgão da visão se multiplicasse em todo o corpo?

porta onde a colocara por engano, ao passo que, para lhe ceder lugar, a escrivainha, que minha memória ali colocara desazadamente, escapava-se a toda velocidade, levando a lareira por diante e afastando a parede do corredor; um pequeno pátio reinava no lugar onde, um momento antes, ainda se estendia o gabinete de *toilette*, e a casa que eu reconstruíra nas trevas fora reunir-se às casas entrevistas no torvelinho do despertar, posta em fuga por aquele pálido signo que traçara acima das cortinas o dedo erguido do dia." PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Ed. cit., p. 183.

24. BRUN, Bernard. Étude génétique de l'ouverture de *La Prisonnière*. p. 242.

Entramos aqui no campo científico, o que pode chocar um crítico literário. Precisamos lembrar, no entanto, que Proust era vivamente interessado pelas novas descobertas da ciência e não desprezava este tipo de leitura. Não é estranho, portanto, encontrar conseqüências, mesmo involuntárias, no texto de seu narrador. Estes comentários podem parecer os de um Brichot rejuvenescido. Entretanto, apesar dos defeitos desta personagem, ridicularizados pelo narrador por meio de Swann, não podemos descartar a referência científica que assume junto ao clã dos Verdurin.

Hoje, provavelmente, Brichot poderia comentar este avanço proustiano acerca da percepção visual que se aproxima dos sensores termodinâmicos que percorrem a pele e que constituem uma espécie de sexto sentido. Espantar-se-ia também com o fato de que o narrador acresce à pele a visão, como se toda a pele visse ou como se estes sensores fossem sensíveis não somente à temperatura, mas também à luz, acumulando assim a função de radar foto-elétrico a de sensor termodinâmico. Sabemos hoje que alguns peixes têm esta linha sensitiva ao longo do corpo. Trata-se de uma linha lateral que os ajuda a se movimentar no cardume sem se chocar com os peixes vizinhos.²⁵

A transformação do corpo em um só órgão é um processo proustiano de criação das personagens que já é visível em Swann, quando se transforma em uma imensa orelha para escutar amorosamente a pequena música de Vinteuil. Infelizmente, apesar de muito rica, a tentativa desta transformação é abandonada. O narrador volta atrás e assinala, um pouco mais baixo na mesma página, tratar-

25. PARTRIDGE, Brian. Les bancs de poissons. La communication animale. (Paris), *Pour la Science*, hors série, jan./abr. 2002, p. 36.

se da atmosfera que se nutre delicadamente das cerejas, da toalha encerada, do queijo *gruyère* e dos damascos. Em outras palavras, voltamos exclusivamente às sensações do olfato que constróem a atmosfera externa e da qual a distinção mostra o refinamento sensitivo do herói. De novo, a percepção interna abriu a via à externa. Sublinhamos este processo de criação.

O conceito de harmonia do *Caderno 53* é explicado nos fólhos 42 rº e 43 rº. Chamado “humor do dia”, a harmonia depende da atmosfera de cada dia, e é vista como um instrumento – tambor ou cornemusa – nos quais o mesmo som exprime sentimentos diferentes, de acordo com neblina ou o tempo. Segundo o instrumento, a metodologia adotada – o que desaparece no texto publicado – os mesmos rumores do bonde são sentidos novamente mas de modo diferente. Desse modo, acentua-se a influência de fora na formação dos sentimentos.

“O organismo”, substituído por “o fundo do organismo” e em seguida por “o fundo de mim” onde se encontra uma estátua de Memnon, é também mais claramente explicado nos manuscritos do que no texto. Para nós, é bastante difícil identificar o organismo, que tem uma ressonância corporal, com o “eu” de natureza psíquica. Mas o narrador se preocupa muito pouco com diferença entre o físico e o psíquico e distingue apenas o fundo da superfície do organismo, como se os numerosos eus em que o sujeito está multiplicado estivessem intrinsecamente correlacionados. Hoje, devido à contribuição da psicanálise, por exemplo, as influências psíquicas sobre o organismo são cada vez mais admitidas pela medicina, mas no tempo de Proust, o que se pensava? A concepção holística da pessoa era particular a este autor? Esta posição certamente confirma a matriz poética apresentada no início do texto.

Atolín

O desejo de ser um pequeno comerciante ou um estudante de colégio seria uma outra maneira de pluralizar o herói? Este desejo refletiria somente um modo de provar que o herói participa efetivamente da hora sabendo o que se passa no tempo presente, ou reenvia à ruptura dos níveis, uma das invariantes levantadas por Guilherme Ignácio da Silva em sua tese?²⁶

No *Caderno 3*, por exemplo, o narrador deseja ir a lugares muito longínquos, à Itália, para, em oposição, no *Caderno 50*, se contentar em ouvir o bonde sob a chuva. Assim, do grande viajante que deseja ir a Florença, Orvieto ou Amiens, o herói passa a aspirar ser o viajante cotidiano, que volta a casa todos os dias. Sua ambição se estreita consideravelmente para limitar-se a um objeto banal, vulgar ou “plat comme un trottoir”²⁷; bem parecido com o reparo de uma meia em Virginia Woolf ou a etiqueta de um sabão popular em Manuel Bandeira.²⁸

O *Caderno 50* anuncia claramente o texto publicado. Retoma, conforme se vê em relação a certos adjetivos, uma mesma articulação de temas que, embora misturados a outros, serão recuperados e desenvolvidos mais tarde no texto publicado. No entanto, o *Caderno 50* permite também desdobrar o texto publicado e determinar o seu sentido, além de assinalar alguns processos de criação de Proust.

26. SILVA, Guilherme Ignácio da. *Marcel Proust escreve Em busca do tempo perdido ou da arte de erguer catedrais de sorvete*. São Paulo, FFLCH-USP, 2003, p. 187 (Tese inédita).

27. Expressão de Flaubert, caracterizando o jantar desinteressante dos Bovary, no que tange à conversação.

28. SILVA, Guilherme Ignácio da, p.190-191.

O *Caderno 4*, do inverno 1909, assim como aqueles que se seguem a ele, pertence aos *Cahiers Sainte-Beuve*. Este caderno começa por uma proposição no verso do primeiro fólio que também poderia servir de frase-resumo: “*Às vezes Assim mesmo não deixando meu qu[arto]*”, frase rasurada, mas que já anuncia a percepção não visual do herói, indicando sua posição e a falta de luz: “Pouco importava que eu estivesse deitado, as cortinas fechadas”, *leitmotiv* que é repetido ao menos cinco vezes em momentos muito próximos neste *Caderno*, a saber, nos fólhos 1 vº, 2 rº, duas vezes e no 2 vº e no 3 vº, donde ressaltamos sua importância.

Mas esta frase é seguida somente pela descrição dos odores do quarto que, associados ao ar untuoso da primavera, fazem o herói viver a hora ou a doçura daqueles que voltam para casa para almoçar, e que respiram uma série de odores que projetam, enfim, o desejo do herói sobre as moças que passam. No fólio 4 rº, pelo contrário, o herói “se levanta um instante e afasta a cortina da janela[4 vº] para se colocar em *unísson*o ao diapasão da luz”. Esta cena denuncia a nítida hesitação do narrador entre a percepção visual e a percepção olfativa e sonora.²⁹

29. No fólio 2 rº, o narrador escreve: “Qu’importait que je fusse couché, les rideaux fermés. [Chaque heure qui passait]. Je me sentais participer à la réalité de l’heure, je goûtais vivement par le désir des plaisirs particuliers qu’elle apporte <la forme d’activité à laquelle elle se lie> rien qu’à la façon; rien qu’à voir les zones de parfums immobiles [...] Je ne déjeunais pas, mais rien qu’à la façon dont les parfums les plus simples, l’odeur (2 rº) de mon savon, celui des fauteuils de soie bleue, de l’armoire en palissandre reposaient perpendiculairement dans la chambre [...] j’éprouvais la douceur de [...] ceux qui rentrent [...] descendant du train ou du bateau [...] et qui trouvent en rentrant [...] la salle à manger”. No verso da mesma página: “Qu’importait que je fusse couché, [tous] les rideaux fermés. Je sentais que [j’étais] je faisais partie moi-même de l’heure qu’il était, que j’avais part à ses

Atolín

Como no *Caderno 50*, no *Caderno 4* o herói já percebe os perfumes visualmente, associando o olfato à visão. O desejo de ser um daqueles que voltam para casa na hora do almoço não se manifesta ainda, mas somente o desejo dos prazeres particulares que a hora traz sem ainda especificar ou satisfazer seu apetite insaciável. O *Caderno 4* – apesar da ausência da visão – já insiste na participação real e não imaginária junto aos acontecimentos do dia. Entretanto, nenhuma gradação entre o sono sensível (associado às percepções olfativas) e o despertar (associado às percepções sonoras), é elaborada. Os odores, no entanto, são apresentados, mas ao despertar são deslocados, e curiosamente “ficam em pé” como se formassem uma parede, cercassem e fossem parte integrante do herói.

Confirmando o que, em 1987, dizia Bernard Brun, repito: “Em nenhum lugar (como no *Caderno 4*), a escritura aparece tão fragmentada, hesitante, procedendo por reagrupamentos temáticos, densificação, expansão, explosão a partir de um equilíbrio instável, por deslizamentos metonímicos (autor,

possibilités, et je communiais avec elle avec un appétit qu'aucune satisfaction ne venait clamer”. Nos fólhos 3 v et 4 r : “Qu’importait que je fusse couché, [tous] les rideaux fermés. Je savais que *l’heure existait/l’heure qu’[une seule de ses particularités de lumière et d’odeur suffi[sait]* à une seule de ses manifestations de lumière ou d’odeur je savais que l’heure ÉTAIT, <non pas dans mon imagination, mais dans la réalité présente du temps,> avec toutes les possibilités de vie qu’elle offrait [...] Quand <autour de mon lit> les <plus> simples parfums [...] l’odeur de mon savon [...] se tenaient debout dans ma chambre, [...] je savais [...] qu’en ce moment des hommes <mûrs> des collégiens qui rentrent tous les jours déjeuner à la campagne [...] Parfois l’odeur <de pétrole> d’une automobile qui passait *se* pénétrait par la fenêtre, cette odeur *que les délicats et les matérialistes croient nous gâter la joie des champs* qui selon les délicats et les matérialistes nous gâte la joie des champs”. Ibidem, *Caderno 4*, p.218, 220 e 221.

mulheres, frescura, cidra, copo, frustração). Nada menos do que a preparação para uma *Prisioneira* que existia somente como projeto, estes rascunhos são o lugar de uma paciente reescritura dentro de um mesmo contexto: a explicitação de uma teoria do conhecimento, a invenção de certo tipo de descrição e de um estilo em função desta teoria predeterminada. O desvio da escritura é a consequência mais evidente disso. A individuação das sensações descritas deve ser relacionada com notas redigidas no final de 1909 no *Caderno 28* no verso do fôlio 66 rº e que serão reutilizadas dois anos mais tarde, no *Tempo redescoberto*: “nada começa a existir em arte a não ser pela diferenciação. Assim, certas obras são inteiramente vazias; outras, são preenchidas até a borda. Somente o que é individual vale a pena”.³⁰

O fôlio 42 vº do verso do *Caderno 2* faz a ligação entre tempo e sofrimento, insistindo também na percepção não visual. O tempo que faz é mencionado, entretanto vem associado ao sofrimento causado e não ao saber. Informações como “o tempo está bom” “o tempo está ruim”, levam o herói a se aprofundar em um dado psíquico importante: a multiplicidade do eu que desembocará no Memnon, trecho que será retomado e explorado adiante no texto.³¹

30. Ibidem, p.235-236.

31. “Quand successivement tous les (autres) hommes que j’ai en moi, l’un par-dessus l’autre sont tous réduits au silence, que l’extrême souffrance physique, où le sommeil les a tous fait tomber l’un après l’autre; *il en reste/ce qui reste* celui qui reste le dernier, qui reste toujours debout, c’est, mon dieu quelqu’un qui ressemble parfaitement à ce capucin qu’au temps de mon enfance les opticiens avaient sous la vitre de leur devanture et qui ouvrait son parapluie s’il pleuvait, et ôtait son chapeau s’il fait beau. < S’il fait beau > Mes volets ont beau être hermétiquement fermés, mes yeux peuvent être clos par le sommeil, une crise terrible causée précisément par le beau temps,

Atol 18

THE CONCEPT OF THE

“Cette bande de jour était bien obscure encore mais je n’en ai jamais eu besoin de davantage pour savoir si le jour serait beau ou laid, *la sorte de temps il ferait* Et je n’avais même pas besoin de lever les yeux et de regarder en haut des rideaux . Les premiers bruits de la rue, (le roulement *du tramway* des chariots sur le pavé, *les appels du conducteur* la sonnerie des marchands> venaient à mon oreille *entourés de l’atmosphère légère d’une journée de vent et de soleil* dilatés par la [‘*douceur*] chaleur et aérés par la brise d’un jour tempétueux et doux, sonnait à mon oreille l’espoir du beau temps, la joie du vent, la [*douceur / tiédeur* légèreté des pluies brèves [...] me donnait le désir au plus bas d’un < mol> estuaire de Bretagne, où le vent soulèverait la mer et disperserait les cloches sans qu’il cessât de faire doux et les ajoncs de fleurir, au plus haut de passer le St-Gothard et de descendre dans le printemps déjà tout en fleurs de Florence et d’Orvieto [...] qui me donnait envie d’aller le (le soleil glacial) voir au bord de la Somme *me découper à midi / planter** enlacer des vignes d’ombre au porche d’or de Notre Dame d’Amiens ; d’autres fois amollis, aérés, épandus et dispersés dans la tiédeur d’un *matin* jour tempétueux et doux, apportant une espérance de beau temps légèrement rafraîchi de pluies *brèves, faisant désirer* alors les simples appels du tramway qui passait, m’arrivaient si chargés de douceur si fourvoyés* par le vent, si légèrement mouillés de pluie, déjà touchés par le soleil que j’aurais voulu”. Ibidem, Fólio 19 r° *Caderno 3*. Id., p.244 e 245.

O narrador distingue nitidamente duas instâncias³³ às quais o sono não impede a recepção das sensações, mas não associa ainda a primeira destas instâncias à percepção do odor. De qualquer modo, esta distinção já é descobrir os períodos de sono que serão sistematizados mais tarde³⁴, pois já traz a constatação de que o período de sono dito leve – aquele que começa e termina um ciclo, é permeável às sensações externas, que transmitem a tristeza ou a alegria.

Por outro lado, o bom tempo provoca, no herói, vontade de viajar pela Bretanha, pela Itália ou, mais simplesmente, caminhar pela rua.

Em *Proust 45*, de 1908, os principais adjetivos da frase-resumo já estão colocados: o saber não precisa da visão para saber do tempo que faz ou para reconhecer o seu quarto, já que os rumores da rua o avisam sobre o tempo e os odores próximos o ajudam a reconstituir seu quarto. A hora do dormir é determinada, mas não será retomada. A linha branca que anuncia o raiar do dia é igualmente negada, como no texto.³⁵

33. "Si déjà à travers mon sommeil, j'ai senti tout ce petit peuple de mes nerfs actifs et éveillés bien avant moi, je me frotte les yeux..."

PROUST, Marcel. Fólio 23 v°. *Caderno 3. Esquisse I. A prisonnière*, 1988. p.1096. (Bibliothèque de la Pléiade).

34. O doutor Cottard visitando a Raspelière hoje certamente lembraria a existência de três tipos de sono : o sono leve, o sono profundo e o sono paradoxal.

35. "J'étais couché depuis une heure environ. [...] Dans ma chambre [...] le jour devait à peine se lever [...] n'avait pas encore tracé au-dessus des rideaux de la fenêtre cette ligne blanche [...] Mais on n'a pas besoin de [voir] d'avoir vu le jour pour savoir s'il sera clair ou sombre, l'atmosphère où les premiers bruits de la rue colorent leur sonorité, l'odeur de l'air dans la chambre même, un certain..."

PROUST, Marcel. *Proust 45* in BRUN, Bernard. Op. cit., p. 243.

O QUE CONCLUIR?

Levantei vários processos de criação que guiam o narrador e que decorrem de uma concepção particular do ser humano:

1. CONFORME observamos no processo de criação do *Caderno 50*, a percepção interna abre a via à percepção externa.
2. O deslocamento de um parágrafo do *Caderno 50* ao texto de *Combray* questiona a montagem de *Em busca do tempo perdido* no que diz respeito à mobilidade da escritura proustiana. De modo contrário ao que um crítico desavisado poderia acreditar, os *Cadernos* não são necessariamente reservados a tal ou tal parte do romance: extratos de escritura viajam de um texto ao outro,³⁶ o que reforça duas teses : a de um grande conhecimento dos *Cadernos* e o domínio de seus temas, bem como a idéia de que os *Cadernos* possuem temas abertos, isso é, sem direção determinada. Este procedimento não é uma simples expansão, mas caracteriza um processo de criação próximo da explosão do manuscrito, processo este que Brun chamou disseminação.
3. A transformação do corpo em órgão de sentidos. O herói se metamorfoseia num olho imenso ou num radar foto-elétrico, ao qual se acrescenta a idéia de um sensor termodinâmico. Deste modo é acentuado “o ser-inteiramente-sensações”, característica do jovem herói em *Combray*³⁷. Por meio deste “ser-sensações” chega-se à concepção de um corpo que valoriza primordialmente o gozo.

36. BRUN, Bernard. Histoire d'un texte: os Cahiers de *A la recherche du temps perdu*. *Bulletin d'Informations Proustiennes* (Paris), Ed. Rue d'Ulm/Presses de l'Ecole Supérieure, 16, 1985, p.11.

37. COUDERT, Raymonde. *Proust au féminin*. Paris: Grasset, 1998. p.204.

4. O saber não vem, em Proust, do olhar descritivo, como o Philippe Hamon apontou no caso de Zola, mas de um sentir descritivo, o que analisamos considerando particularmente o olfato e a audição. Por meio desta idéia reafirma-se a conclusão anterior.

5. A não-distinção entre o físico e o psíquico (a estátua de Memnon no fundo do organismo) – processo de criação reiterado pela obra e que caracterizei como uma falta de fronteiras³⁸ – mostra uma concepção do ser humano diferente da do psicanalista.³⁹

6. Há, nas cenas analisadas, um triunfo relativo da frase-resumo, pois as trajetórias que não lhe servem diretamente são eliminadas de modo progressivo, mesmo se, mais adiante, elas forem readmitidas no manuscrito ou no texto.

7. A vantagem da leitura do “só depois”, que permite uma perspectiva centrada.

QUESTÕES:

1. A desordem do *Caderno 53* reflete uma distância considerável em relação aos primeiros manuscritos, aos manuscritos passados a limpo, os Cadernos VIII a XI, os datiloscritos⁴⁰ e o texto, como se tivessem havido prototextos os quais, apesar de perdidos ou desconhecidos, certamente

38. WILLEMART, Philippe. À espera de Mme de Stermaria. *Educação sentimental em Proust*. Cotia[SP], Ateliê, 2002, p.100.

39. Brun observa que “le degré du sujet est aussi un colosse qui chante: c’est une clé de l’énonciation proustienne, celle qui ouvre la *Recherche*”. Du *Contre Sainte-Beuve* au *Temps retrouvé*. Genèse du roman proustien. Université Paris-Sorbonne, 198, p.418 (Tese inédita).

40. MILLY, Jean. Op. cit., p.292.

Ateliê

foram trabalhados na mente de Proust, o que sugere várias hipóteses:

1.1. O propósito do escritor de apoiar frase-chave de Leonardo da Vinci, “a pintura é *cosa mentale*” transposta por Séailles para a literatura: “o último alvo (da arte) é (ao mesmo tempo), deixar aparecer o espírito” e garantir que a forma seja “um mero meio de manifestar a alma que cria”.⁴¹

1.2. Os rascunhos serviriam apenas para deixar alguns momentos lógicos da escritura, sem entretanto mostrar o caminho percorrido, como poderia pensar Schelling? Resta ver se o narrador proustiano é seu fiel discípulo como o era o jovem Proust, segundo Anne Henry.

1.3. A escritura não seria o fruto de um pensamento imediato, mas um fenômeno, isto é, o prolongamento de noemas ou de estruturas abstratas que trabalham o espírito além do sujeito, segundo a morfodinâmica de Jean Petitot retomando Husserl.

1.4. Bernard Brun, ao se debruçar sobre as “aubépines”, sustenta: “A atividade paradigmática, na palavra, no adjetivo, na imagem: o sagrado e o profano, o branco e o rosa, a música e a imagem, etc., acontece em detrimento da composição, que é trabalhada fora, num caderno de montagem”.⁴² Podemos supor um caderno de montagem desaparecido ou inexistente?

1.5. Os rascunhos refletem, ao mesmo tempo, a atitude romântica e a construção de um estilo através dos *Cadernos*? O escritor deposita e apresenta seu trabalho de formiga nos *Cadernos*, mas, por outro lado, esconde ou ignora o

41. HENRY, Anne. Op. cit., p.94.

42. BRUN, Bernard. Conclusions, Du *Contre Sainte-Beuve* au *Temps retrouvé*, p.275.

trabalho mental que nele se faz. O salto do *Caderno 53* aos manuscritos de passagem a limpo ilustra a posição romântica, enquanto a escritura lenta e difícil desde o *Caderno 45* reflete a construção de um estilo.

2. O caminhar do raio de sol é surpreendente. Enquanto que no texto esse caminhar está ligado à emanção, e a emanção, nas versões anteriores, por intermédio de uma personagem intermitente que desperta o herói com seu canto, se vincula ao odor, nos fólhos 41 vº e 42 rº do *Caderno 50*, o raio de sol atravessa as cortinas fechadas e atinge diretamente o fundo do eu. Mas no fólho 47 vº, o herói vê os odores se manterem em pé e “a atmosfera (que) [...] se nutre delicadamente do odor <das cerejas, da toalha encerada, do> queijo *gruyère* e dos damascos ...”, o que confirma a ampla mudança já sinalizada e a retomada do processo de criação, a saber a percepção interna que abre via à percepção externa.

3. A terceira interrogação me reenvia a uma quarta pergunta, que, por sua vez, nos permite responder à primeira. Por que o odor é um intermédio necessário entre o raio de sol e o herói? Porque só ele podia levar o narrador a uma emanção muito sutil que, tal qual um sopro, permitia ao herói reencontrar a essência da sensação que emergia da terra, conclusão que os raios de sol, sozinhos, não permitiam.

A+P+I+P