

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

EDSON MARIA DA SILVA

**LEITOR DE DEVANEIOS:
IMAGENS POÉTICAS EM *A PRISIONEIRA*, DE MARCEL PROUST**

UBERLÂNDIA - MG

2026

EDSON MARIA DA SILVA

Leitor de devaneios: imagens poéticas em *A prisioneira*, de Marcel Proust

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Estudos Literários

Orientador: **Profa. Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro**

UBERLÂNDIA - MG

2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 2026	Silva, Edson Maria da, 1985- Leitor de devaneios [recurso eletrônico] : imagens poéticas em "A Prisioneira", de Marcel Proust / Edson Maria da Silva. - 2026. Orientadora: Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro . Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós- graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. DOI http://doi.org/10.14393/ufu.te.2026.594 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações. 1. Literatura. I. , Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, 1975-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título. CDU: 82
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado Acadêmico em Estudos Literários (PPGELIT)				
Data:	23 de julho de 2026	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:00
Matrícula do Discente:	11913TLT004				
Nome do Discente:	Edson Maria da Silva				
Título do Trabalho:	Leitor de Devaneios: Imagens poéticas em <i>A prisioneira</i> , de Marcel Proust				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Art&Manhas Poéticas – Risco e enfrentamento: A resistência nas vozes femininas da Poesia Marginal				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Leonardo Francisco Soares / UFU; Natália Aparecida Bisio de Araújo / UFU; Douglas Ceccagno / UCS; Taiane Porto Basgalupp / Escola Waldorf Anabá; Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro / UFU, orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de **Doutor**.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação

interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/07/2026, às 17:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Natalia Aparecida Bisio de Araujo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/07/2026, às 17:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **DOUGLAS CECCAGNO, Usuário Externo**, em 24/07/2026, às 09:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, Presidente**, em 24/07/2026, às 12:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edson Maria da Silva, Usuário Externo**, em 27/07/2026, às 09:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **TAIANE PORTO BASGALUPP, Usuário Externo**, em 28/07/2026, às 15:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7511987** e o código CRC **A95B6D73**.

Dedico a
*Meus falecidos pais: minha amada mãe Valdeci Maria
e meu pai Abadio Maria;
minha querida e falecida irmã Osmilda Maria;
e aos meus irmãos e amigos, os quais são a maior riqueza da vida.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus e a toda a minha família espiritual que me apara sempre, sobretudo quando o tempo da vida transforma-se em tempestade. Estendo a minha gratidão pelo apoio incondicional e pela reluzente orientação desta pesquisa – a qual demandou muito resiliência e compreensão –, à professora Dr. Elzimar Fernanda; e à banca de qualificação e defesa: prof. Dr. Leonardo Soares, prof. Dr. Paulo Andrade, prof. Dr. Douglas Ceccagno, profa. Dra. Natalia Aparecida Brigio de Araujo e profa. Dr. Tatiane Porto Basgalupp cujas contribuições foram essenciais para a construção e a finalização desta pesquisa.

“herdamos apenas sentimentos e não pensamentos”
Friedrich Nietzsche

RESUMO

Esta tese analisa o romance *A Prisioneira* (2011), quinto volume de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, a partir de uma metodologia investigativa fundamentada na fenomenologia do devaneio de Gaston Bachelard (1998). O devaneio poético bachelardiano é aplicado não como simples categoria teórica, mas como uma práxis de leitura ativa, capaz de acompanhar o fluxo imagético e a poesia memorialista da obra. Essa perspectiva permite compreender como as imagens poéticas se desdobram na memória do leitor-devaneador, engendrando novas imagens e instaurando uma experiência criadora. Para sustentar esse horizonte metodológico, o trabalho articula operadores conceituais complementares: a fragmentação, de Maurice Blanchot (1990). Com ele, estrutura-se uma investigação crítica sobre tempo, memória, efemeridade e as fronteiras físicas do ato da escrita, compondo um quadro teórico que dialoga diretamente com a tessitura proustiana. A pesquisa demonstra como o narrador constrói um percurso de autoconhecimento por meio das experiências amorosas e da arte, ao mesmo tempo que problematiza as noções de tempo e realidade. Constatou-se que a temporalidade proustiana se organiza pelos afetos e pela memória involuntária, instaurando uma lógica própria de percepção e representação do mundo.

PALAVRAS-CHAVES: Marcel Proust 1. Escrita literária 2. Devaneio poético 3. Tempo e memória 4. Fragmentação 5. Afeto e sensibilidade 6.

ABSTRACT

*This thesis analyzes the novel *The Prisoner* (2011), the fifth volume of *In Search of Lost Time* by Marcel Proust, through a methodology grounded in Gaston Bachelard's phenomenology of reverie (1998). The Bachelardian poetic reverie is applied not merely as a theoretical category, but as a praxis of active reading capable of tracing the work's imagery flow and memorialist poetry. This perspective provides an understanding of how poetic images unfold within the reader-dreamer's memory, engendering new images and establishing a creative experience. To sustain this methodological horizon, the study articulates conceptual operators: Maurice Blanchot's fragmentation (1990). He structures a critical investigation into time, memory, ephemerality, and the physical boundaries of the act of writing, composing a theoretical framework that directly dialogues with the Proustian texture. The research demonstrates how the narrator constructs a path of self-knowledge through romantic experiences and art, while simultaneously problematizing the notions of time and reality. The study finds that Proustian temporality is organized by affects and involuntary memory, establishing its own logic of perception and representation of the world.*

KEYWORDS: Marcel Proust 1. Literary writing 2. Poetic reverie 3. Time and memory 4. Fragmentation 5. Affect and sensibility 6.

SUMÁRIO

PREÂMBULO (INTRODUÇÃO).....	22
I - O TEMPO E A MEMÓRIA DA ESCRITA PROUSTIANA	37
II - A QUEDA DO PARAÍSO	77
III - O UNIVERSO INDUZIDO DAS PALAVRAS.....	112
POSFÁCIO (CONSIDERAÇÕES FINAIS)	137
REFERÊNCIAS	140

PREÂMBULO (INTRODUÇÃO)

Esta introdução (ao modo de um preâmbulo) não apenas delimita objetivos, método e fundamentos — atendendo ao que se espera de um texto acadêmico — mas também narra o meu próprio percurso ao longo da pesquisa, marcado por sucessivas tentativas de encontrar a forma de tese que a obra de Proust parecia solicitar de mim, mais como leitor do que como analista. A presente tese é fruto de um estudo que se iniciou durante o período do mestrado (de 2015 a 2017) cujo tema foi a representação da memória em *Fazendo Ana Paz*, de Lygia Bojunga. Naquele momento, recorri a várias leituras sobre o assunto e sobre o tempo; o que me conduziu a Marcel Proust em *Em busca do tempo perdido*. Inicialmente, havia somente a intenção de definir o que era a memória para o escritor francês, mas a obra despertou um tal encantamento que me motivou à construção de um projeto de doutorado, que se conclui com esta tese — a qual propõe uma leitura do livro *A prisioneira*, a partir das imagens poéticas que a obra incita.

Nosso objetivo, então, é fazer uma leitura analítica de *A prisioneira* — quinto livro da série de sete que compõe a monumental *Em busca do tempo perdido* de Proust (e o primeiro deles a ser publicado após a morte do autor, em 1923). Vamos nos guiar pelo viés da memória e do tempo, articulando diferentes teorias e áreas de conhecimento que estudaram o tempo, desde a filosofia até à física, para então refletir sobre a manifestação do tempo refigurado literariamente, por meio da imaginação poética do escritor e ativado pela imaginação do leitor, a cada vez que este mergulha no texto. De modo que vamos acompanhar o fluxo imagético da escrita proustiana, cuja densidade poética dá forma à sua prosa memorialista criativa.

O nosso objetivo atual é esse, porém o projeto apresentado ao processo seletivo, em 2019, tinha outras finalidades. Almejávamos fazer uma aproximação entre a escrita de Proust e os estudos da física do século XX — sobretudo da primeira metade desse período com as concepções de Albert Einstein, em sua *Teoria da Relatividade Geral e Restrita*. Tínhamos planejado tal caminho de pesquisa tendo em vista que tanto o cientista quanto o escritor foram contemporâneos em uma fase e por, lendo *Em busca do tempo perdido*, encontrarmos algumas passagens em que Proust menciona ideias do campo da física. Além disso, notamos algumas similaridades entre, por exemplo, a noção de diferentes pontos de vista sobre determinado objeto — proposta pela relatividade restrita de Einstein — e a configuração da obra proustiana no que concerne a retornar ao passando dando-lhe outras perspectivas. Ainda, há a questão do tempo, noção que sofreu grandes mudanças com as proposições do cientista físico.

Essas questões fizeram-nos montar o projeto inicial visando analisar e aproximar esses campos do conhecimento: ciência e literatura, contudo, tivemos que repensar tais objetivos. Assim, decidimos restringir a pesquisa somente à temática do tempo e elaboramos até a qualificação (feita em fevereiro de 2025) um trabalho analisando as perspectivas temporais de *A prisioneira*, mas

lançando mão de toda a obra, pois propusemos revisitar os trechos em que citamos e refletimos sobre Proust na dissertação de mestrado. Fizemos isso no primeiro capítulo, no qual a questão da memória esteve muito presente, haja vista que esse era o foco da pesquisa no mestrado. Contudo, notamos que faltava um norte na pesquisa, porque o capítulo dois tratava-se de análise do tempo, propriamente dito, no quinto volume, o que fez com que o nosso trabalho não ficasse totalmente alinhado aos nossos desejos de pesquisa.

Nesse contexto, desenhamos uma terceira via, a qual é uma leitura imagética em devaneio da obra, por dois motivos: o primeiro é por acreditamos estar em consonância com a escrita proustiana, visto que se trata de um autor escritor de prosa o qual usa a poesia para descrever o que sente, o que vê e o que percebe no seu interior como sujeito e ao seu redor como um narrador-escritor vivendo no final do século XIX até a primeira metade do século XX. Em *A prisioneira*, narrador diz:

O odor, no ar gelado, dos raminhos de árvores era como um pedaço do passado, uma banquisa invisível *desprendida de inverno* antigo e avançando quarto adentro, *estriada*, muitas vezes, aliás, *por um tal perfume, um tal clarão*, como em outros anos, nos quais eu me encontrava remergulhado, *invadido*, antes mesmo de as ter identificado, *pela alegria de esperanças há muito abandonadas. O sol vinha até minha cama, atravessava a parede transparente do meu corpo afilado, aquecia-me, dava-me o queimor do cristal* (Proust, 2011, 33-34, grifo nosso).

Desse modo, o narrador inicia o quinto volume descrevendo os movimentos que o fazem lembrar do que chama de quadros emoldurados do passado da sua adolescência, que o remetem a um período invernal contrastante com o dia ensolarado em que escreve. Ele retrata o passado abrindo-se na memória no mesmo compasso da mudança de estação (o que o senso comum também chama de mudança de tempo quando se muda de um dia ensolarado para um chuvoso); a atmosfera gelada de inverno invade seu corpo estendido confundido com as paredes de sua casa, como se não houvesse limites entre o corpo biológico e o mundo exterior. Em seu interior corporal perceptivo, o sol dá lugar a um frio que congela suas superfícies aquosas, tornando-o translúcido como um cristal de gelo.

O segundo motivo que nos fez pensar na terceira via de pesquisa foi o fato de ler os devaneios poéticos nos aproximar também da própria configuração da escrita do autor que se estabelece em fragmentos, pois, se desejamos escrever a partir das imagens do autor, logo a nossa escrita também será fragmentada. Além disso, trata-se de uma forma de análise literária a qual usamos na nossa dissertação de mestrado e que daremos sequência aqui, sendo um modo de ampliar e aprofundar o método. Mesmo tendo reorientado os caminhos de pesquisa, ao longo desta tese, ainda recorreremos aos estudos da física – principalmente no primeiro capítulo, em que mantivemos as análises feitas sobre a questão temporal (como proposto na segunda versão da pesquisa). Entretanto não logramos, tanto quanto intentávamos, nos aproximar de outras áreas da ciência. Apesar disso, tais estudos

ajudaram-nos a desenvolver outra ideia em relação à memória da escrita, a qual diz respeito àquele intervalo que imaginamos ocorrer entre uma ideia e o tempo que se leva para escrevê-la.

As concepções do campo da física são materializadas na nossa pesquisa em forma de analogias, pois compreendemos ser as áreas da literatura, da poesia e da ciência positivista seguimentos muito distintos. Enquanto as duas primeiras prescindem de comprovações devidamente calculadas e provadas por meio do método científico, a outra se embasa nisso. Mas o que nos interessa neste trabalho é sobretudo o que é comum a todos os campos do conhecimento humano, a imaginação, porque, antes mesmo de ser estabelecida uma teoria científica, é preciso que o cientista vislumbre a possibilidade de ela existir. Um exemplo disso são as teorias de Albert Einstein no século XX descreverem hipoteticamente a existência de um ponto tão massivo no meio do universo a ponto de sugar toda a luz no seu entorno, deformando a linha do tempo e o próprio espaço. Atualmente, com os avanços dos estudos sobre o cosmos, sabemos da existência comprovada e fotografada de tal fenômeno, o qual se denomina buraco negro. Portanto, o mais relevante para nossa pesquisa é o ponto em comum entre conhecimento e arte, sabendo que necessitam de recursos imagéticos para serem materializados sejam no nível das possibilidades reais, materiais e existenciais científicas sejam na representação de devaneios poéticos produzidos por um deslumbramento literário.

Acreditamos que a obra proustiana permite e sugere a aproximação entre diferentes campos do conhecimento humano, por tratar-se de uma escrita diversificada abordando variados assuntos e explorando a experiência da vida a partir de diferentes perspectivas, como as já comprovadas pela ciência (criação do avião e do telefone, por exemplo), as representações artísticas (as quais são citadas e analisadas pelo autor ao longo do seu texto) e as vivências individuais que caracterizam cada pessoa, como os hábitos e as rotinas. A abordagem de Proust a respeito da literatura, notamos ser um modo de conhecer o mundo ao mesmo tempo ser uma inauguração de outros, que, na nossa perspectiva de leitura, une em muitos pontos a realidade concreta e a imaginária.

Desses novos contextos, são criadas outras possibilidades, outras formas de vida, de pensamento e de sentimento que tendem a obedecer às suas próprias leis, fugindo das normas já conhecidas atingindo o reino das ideias extravagantes em devaneio. Com isso, o som de um instrumento tocando no salão da casa da personagem Verdurin, por exemplo, não é o mesmo se medido em decibéis ou em frequência sonora de Hertz, pois no universo perceptivo do narrador a medida adequada é a memória afetiva e a possibilidade de ela criar um mundo novo no qual a música ouvida no salão é somente uma projeção das sombras da verdadeira realidade existente mormente para o narrador maravilhado pela arte.

Proust, assim como muitos outros escritores, escrevia à mão, o que permite pensar na variedade de imagens e no volume delas enquanto o lápis é arrastado pela folha. Há a memória que vem do passado remoto, a qual é buscada por ele a fim de recuperá-la e torná-la viva, porém também

existe um processo memorialístico talvez veloz e dinâmico justamente nesse ponto entre o lembrar e o escrever, em razão de que entre uma lembrança e outra, outras imagens surgem tornando-se memórias para as subsequentes, assim por diante. Esse processo incessante de escrita é como um turbilhão de palavras, desencadeando outras, de modo que, ao materializar uma imagem (ao escrevê-la), esta se torna motivo de uma nova imagem, ou seja, solidifica-se como alicerce e alimento de mais ideias, compondo um infinito fluxo de escrita associativa e inúmeros trechos poéticos. Nessa contínua erupção imagética, muitas, contudo, são perdidas, pois notamos ser impossível o gesto do traço das palavras acompanhar o ritmo de aparição delas, por corresponder a uma velocidade maior em comparação à da mão, pois o tempo gasto em traçar uma palavra é maior do que o tempo de aparição e associação de imagens que ocorrem na mente de quem escreve.

Os estudos da física correspondem ao que acreditamos ser as demandas de leitura que nos remeteram a esse campo do conhecimento, principalmente quando as imagens poéticas de Proust se emparelham com a materialidade do mundo real. Isso acontece, por exemplo, em momentos de tensão em que analisamos a relação entre a escrita e a imaginação poética, sendo esta última aquela que cada sujeito vive internamente e é matéria da literatura, da poesia e da filosofia.



Essas reflexões foram ganhando novas formas ao longo do percurso investigativo, já que o maior desafio consistia em encontrar uma estratégia de aproximação da escrita proustiana capaz de acompanhar a materialidade de suas imagens. Procurou-se construir uma relação que fosse além do olhar analítico, frio e distanciado, abrindo espaço para um envolvimento profundo com a riqueza imaginativa despertada pelo texto. Nesse horizonte, adotou-se a abordagem fenomenológica de Gaston Bachelard pela via do devaneio poético. A metodologia proposta nesta tese nasceu, portanto, do encontro entre as imagens da obra e a subjetividade do leitor-devaneador, assumindo uma estrutura fragmentada que refletia tanto o funcionamento da memória quanto a própria tessitura da escrita de Proust.

Essa escolha metodológica apoia-se, portanto, na fenomenologia bachelardiana, entendida aqui como uma postura que permite acolher o fluxo não-linear da criação literária e acompanhar sua refiguração no ato da leitura. Em *A Poética do Devaneio* (1988), o filósofo defende que a recepção das imagens poéticas deve ser orientada pela própria matéria que as constitui no ato criador, tanto na instância da escrita quanto na da leitura. Considerando que a literatura se nutre dessas potências imaginativas, quem se debruça sobre elas deve ser movido por um ímpeto semelhante, constituindo-se não apenas como um crítico intelectualizado, mas também como um "sonhador de imagens". Assumir tal perspectiva permite compreender como, em *A Prisoneira*, o tempo e a memória manifestam-se em uma escrita fragmentária, a qual passa a exigir uma leitura aberta ao movimento sensível, típica do devaneio.

O devaneio bachelardiano não deve ser entendido a partir da definição corrente da palavra em língua portuguesa, segundo a qual devaneio traz um campo de sentido principalmente negativo. Afinal, sua origem veio do espanhol *de + vaneo*, onde *vaneo* procedia do latim *vanus*, “vazio, fútil, oco”.

Pensamento vago, incerto, impreciso; ilusão, ficção. Estado de espírito de quem se deixa levar por lembranças, sonhos e imagens: passar as horas em devaneio. Ausência de razão; delírio, desvario: assustou-nos com seus devaneios. Ação ou efeito de devanear, de imaginar, de delirar; dizer ou imaginar coisas; sonho, visão. Resultado da divagação, da imaginação, das lembranças ou dos sonhos. [Psicologia] Narrativa criada por pessoa em estado de vigília; divagação, fantasia. Esperança vazia; crença sem fundamento; utopia.¹

Portanto, em português, a palavra é empurrada para o campo da “distração boba” ou da “alienação”, chegando ao descontrole mental do surto delirante. Por sua vez, para compreender Bachelard, precisamos esclarecer que o filósofo elaborou sua teoria a partir do termo francês “*la rêverie*”, que segundo o *Dictionnaire Larousse* é um substantivo feminino que nomeia a “atividade mental direcionada para pensamentos vagos, sem objetivo preciso”². O mesmo *Larousse* estabelece que *la rêverie* é um sinônimo direto, de “*le rêve*”, substantivo masculino usado para nomear o ato de sonhar durante o sono profundo³. Ou seja, diferente da língua portuguesa, onde as palavras sonho e devaneio tem raízes diferentes e só são relacionados de forma secundária, em francês *la rêverie* e *le rêve* têm a mesma raiz e são sinônimos diretos, além de apresentarem a particularidade de serem palavras de gênero feminino e masculino, respectivamente, o que leva Bachelard a tratá-los como um par de opostos complementares, permitindo uma operação dialética.

Esse contraste entre o gênero nominal se traduziu na própria dinâmica das imagens atribuída a cada termo: enquanto *le rêve* (masculino) representa o polo da força impositiva, pesada e obsessiva da produção de imagens, que sequestra a consciência durante o sono, *la rêverie* (feminino) encarna o polo do acolhimento, da suavidade e da vidência da imaginação. Longe de se excluírem, esses dois modos de sonhar se articulam na obra bachelardiana para mapear a totalidade da imaginação humana, demonstrando que a lucidez poética nasce justamente da sutil tensão entre a passividade do sonho noturno e a liberdade do devaneio desperto. Logo, Bachelard não concebe o devaneio como alienação, mas como um modo de abertura da consciência à imaginação criadora, capaz de revelar imagens com uma pureza, novidade e beleza que o automatismo do sonho noturno não consegue produzir, visto que este último está preso a traumas, repetições e ao inconsciente. Para o filósofo:

¹ Também conforme o *Dicio*, os sinônimos são “ficção, ilusão, fantasia, imaginação, quimera, sonho, visão, delírio, desvario, desatino, alucinação, divagação, demência, insânia, frenesi, utopia, ensimesmamento”. E os antônimos: “lucidez, clareza, consciência, discernimento”. (Fonte: <https://www.dicio.com.br/devaneio/>).

² « Activité mentale dirigée vers des pensées vagues, sans but précis » (Fonte: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%AAverie/69113>).

³ « Faire des rêves pendant son sommeil » (Fonte: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%aaaver/69093>).

O sonhador noturno é incapaz de enunciar um *cogito*. O sonho noturno é um sonho sem sonhador. Ao contrário, o sonhador de devaneios tem consciência bastante para dizer: "Sou eu que sonho o devaneio, sou eu que estou feliz por sonhar o meu devaneio, sou eu que estou feliz por graça deste lazer em que já não sou obrigado a pensar" (Bachelard, 1998, p.22).

Por outro lado, o poeta se entrega ao sonho do dia – o próprio devaneio – como matéria modelada pela força criadora da linguagem poética em sua potência imaginativa. E, uma vez que se trata de “trazer à plena luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas” (Bachelard, 1998, p. 1), o universo poético se configura como uma representação do que não possui ordem nem cronologia, mas se deixa conduzir pela relação livre, sensível e criativa com os objetos, retirando poesia da matéria da vida e revelando os seres subjacentes à opacidade do cotidiano:

Conhecemos, num devaneio que sonha sobre um simples objeto, uma polivalência do nosso ser sonhador. Uma flor, uma fruta, um simples objeto familiar vêm repentinamente solicitar que pensemos neles, que sonhemos perto deles, que os ajudemos a ascender ao nível de companheiros do homem. Não saberíamos, sem os poetas, encontrar complementos diretos do nosso *cogito* de sonhador (Bachelard, 1998, p.148).

É precisamente nessa relação íntima com o mundo material que faz todo sentido ler a escrita de Proust pela lente do devaneio bachelardiano e assim, dessa postura de abertura à leitura orientada pela fenomenologia das imagens, emergiu o título desta tese: “Leitor de devaneios”. Percebemos na obra *Em Busca do Tempo Perdido*, mais especificamente em *A Prisoneira*, que o resgate do tempo e da memória não se opera pelo esforço da inteligência analítica, mas sim pela via da sensibilidade poética ativada pelas coisas mais simples. Ler Proust em devaneio é evitar destrinchar o texto friamente, à luz dura da análise racionalista, que demarca sujeito leitor e objeto textual. É também recusar a psicologização do texto literário, reduzindo-o a um sintoma do autor. Afinal, segundo Bachelard, a imagem poética supera a clássica dicotomia entre sujeito e objeto e se constitui como uma realidade transubjetiva (Bachelard, 1993, p. 3).

Essa leitura transubjetiva da imagem é uma via de mão-dupla, instaurada pela inerente comunicabilidade da imagem, compartilhada por poeta e leitor. Por isso indagar sobre a imagem poética é indagar sobre os efeitos da imagem sobre o falante, que se bifurcam entre suas ressonâncias e sua repercussão:

As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser da repercussão. (Bachelard, 1993, 187)

Assim, a experiência poética não se limita a ecoar no imaginário, mas provoca uma

transformação interior: o poema reverbera no leitor, despertando nele uma criação própria – tornamo-nos então “o autor da imagem da qual somos apenas o leitor” (Bachelard, 1993, p. 2).. Essa noção ajuda a compreender como o devaneio, ao se articular com a obra literária, não apenas ressoa, mas repercute, instaurando uma relação viva entre texto e consciência. Ao acompanhar o fluxo memorialístico proustiano por meio desse *cogito sonhador* (Bachelard, 1998, p.149), buscamos ser um leitor de devaneios, para participar do choque contra os estilhaços do tempo e da memória, ressumados pelo tempo da criação literária. Nesse encontro, Bachelard oferece a chave para compreender a força criadora das imagens, enquanto Proust fornece o terreno literário em que essa experiência se realiza. O resultado é uma leitura que não apenas interpreta, mas que também cria, transformando o pesquisador-leitor em parte viva da tessitura poética da memória.



A escrita, como materialidade, é uma ferramenta elaborada por nós (seres humanos) e que corresponde, em alguns âmbitos, ao nosso comportamento enquanto humanos sociais e enquanto corpos vivos dentro de uma superfície de um planeta vivo, de uma galáxia e de um universo que têm suas próprias leis, por esse motivo ela é necessariamente reflexo dessas instâncias, isto é, a linguagem é social, é física e é viva ao mesmo tempo. Ao escrevermos, usamos o corpo e ao falarmos também. A questão é que tendemos a separar essas dimensões, como se a linguagem fosse o oposto da realidade, como se ela pudesse somente ser um reflexo do real, a exemplo das sombras na caverna de Platão, a qual separa a realidade entre o real que ninguém percebe e a projeção dela nas paredes. Isso é uma metáfora da nossa realidade (Platão, 1949, p.315-319), mas se encaixa nessa instância da língua, que estaria, por consequência, mais distante ainda do real.



Notamos que a língua (escrita de Proust, ao menos) precisa de certos momentos de estabilidade para representar mundos fictícios e significações, assim como é a radiação cósmica de fundo – teoria que explica o universo e como são formados os corpos celestes desde sempre. O que defendemos é que a linguagem não é um organismo insolado no universo: por ser um produto de um animal vivo e consciente, por isso necessariamente responde às leis universais descritas pela ciência, porque é parte do cosmos. Se partículas invisíveis correm pelo espaço e, em certo momento, desaceleram e formam planetas, conforme prega a teoria da física, a língua também se comporta do mesmo modo em algum nível. Dentro do nosso fluxo temporal interno, pensamos, por exemplo, continuamente, percebemos signos constantemente, mas, quando precisamos elaborar alguma ideia ou mesmo conversar e escrever, como nesta introdução, é necessário desacelerar esse fluxo a fim de ordená-lo em frases completas e com sentido.

Por essa razão, apesar de os caminhos desta pesquisa terem ganhado vários contornos desde

a elaboração do primeiro projeto até este ponto em que estamos, é essencial para nós mantermos os estudos sobre tempo e memória – mesmo que a questão do temporal seja profunda e complexa e já muito estudada em vários campos do conhecimento – a fim de desfazer as barreiras entre língua e representação da realidade, dois elementos circunscritos nas mesmas leis. Dizemos isso pelo seguinte motivo: não há nada na superfície da Terra que escape da lei da gravidade, nem as células do nosso corpo, nem nosso pensamento, nem as fantasias; assim elaborou o Marcel, “unido aos sentidos e à imaginação que os exalta, o ciúme não mantivesse essa mulher em equilíbrio ao pé de mim *por uma atração compensada tão poderosa quanto a lei da gravidade*” (Proust, 2011, p.189, grifo nosso).

Esta citação reforça nosso caminho de pesquisa ao aproximar os campos da literatura e da física, mas somente de modo metafórico e aproximativo, como imagem heurística e não como noção técnico-científica. Portanto, não objetivamos realizar uma pesquisa nos estudos da física, apenas assumimos o campo da relatividade como produtor de imaginação material/poética. No trecho, os sentimentos do amor, indutor de variados desdobramentos sentimentais, como o ciúme, provocam uma sensação de atração mantendo o narrador sentindo-se no controle da personagem Albertine, como se a sensação do ciúme – diretamente proporcional ao desejo de manter a pessoa amada próxima de si a fim de evitar perdê-la – fosse similar à atração magnética entre os corpos celestes, em que os maiores atrem os menores para o entorno de si, mantendo-o em sua órbita, a exemplo da relação entre a Lua e a Terra.

Esses sentimentos, no caso o medo de perder o objeto de amor, reverberam uma lei universal a respeito da força dos corpos massivos. Isso ilustra o que dissemos: a escrita também reflete a forma como sentimos e percebemos as coisas, do mesmo modo que nosso corpo está cravado na terra, os animais e as árvores; assim como estão os satélites naturais para os planetas que orbitam presos no entorno de sóis sendo puxadas por eles; e o sistema solar dando volta em torno do desconhecido centro da galáxia. Escrever é refletir o meio natural em que estamos: tudo é natureza se pensarmos que os corpos sempre se afetam, se atraem e se afastam seja num nível macro (sideral) seja no nível microscópico e humano-social. No contexto proustiano, o ciúme – o qual “redobra o amor” (2011, p.217) –, entre tantos outros elementos, é uma energia sentimental que norteia o narrador em direção ao objeto amado, aterrando seus pés no planeta Amor, cuja força gravitacional é produzida pelo corpo massivo de Albertine.



Com o objetivo de analisar a obra proustiana, principalmente em *A prisioneira* (o quinto volume de *Em busca do tempo perdido*), a partir das suscitações das imagens poéticas, portanto, vimo-nos às voltas com as questões temporais. Por isso, desenhamos este trabalho pensando em como Proust também deu forma a sua obra, sem claros compromissos com uma escrita linear, pois

o tempo retratado por ele foge completamente da cronologia linear conhecida; também acreditamos em métodos cujo ponto de partida seja a obra, ou seja, a nossa bússola estrutural é o modelo poético de Proust. Além disso, nosso método baseia-se principalmente, como já adiantamos, no que propõe Gaston Bachelard, sobre a poética do devaneio. Com ele, partimos do texto e analisamos o que ele nos provoca, de modo que as imagens geradas pelo escritor são pontos de partidas para gerarmos outras imagens, as quais, em alguma medida, como pondera o estudioso, geram-nos uma felicidade de busca ao deixar fluir e ao permitir que o devaneio proustiano descansasse em nós (Bachelard, 1998, p.13). Ademais, esse método permite-nos vislumbrar e sentir como se configura o processo memorialístico de uma imagem tornar-se memória para eclosão de outra.

Apesar de esses autores terem objetivos distintos, um estudar o tempo da vida e o outro propor uma fenomenologia do devaneio poético como método para analisar a poesia, ambos se atêm ao texto como ponto de partida, e é isso que buscamos aqui. O texto fala por si só. Para isso, esta tese foi desenhada em fragmentos, os quais não obedecem a um objetivo único de desenvolvimento temático. Do contrário, fragmentar o nosso discurso, ao mesmo tempo que corresponde a um imperativo da obra, é um modo de nos sentirmos mais íntimos do texto, permitindo-nos intuir e entender melhor como se desdobra a escrita de Proust: como ele expressa suas percepções, sua sensibilidade e seu raciocínio. Um fragmento do livro pode nos remeter a inúmeras outras ideias e imagens, assim como pode nos induzir a aprofundar ou a repousar na superfície de algum assunto sem nenhuma exigência racional de análise, porque o texto e o que ele nos desperta é o nosso norte.

Assim, não atendemos de imediato a todos os apelos da luz do dia, como diz Bachelard (1998, p.10), haja vista que as paredes do nosso corpo nem sempre se tornam translúcidas como as do narrador; é preciso haver as condições certas, o bioma propício, para que sejamos invadidos pelas iluminuras escriturais de Marcel: momentos em que somos atravessados pela sua escrita: o nosso corpo se abre para as suas novidades e a nossa escrita mistura-se com as imagens geradas pelo narrador-escritor. É como se fossemos os peixes pulmonados, ora estamos no fundo das águas buscando os mistérios dos oceanos sentimentais do narrador ora estamos em sua superfície mental introjetando o ar reflexivo produzido pelas mentes humanas em seu conjunto racional de ideias, por obediência ao instinto de sobrevivência do peixe-leitor.

Em síntese, nossa metodologia de pesquisa baseia-se na leitura fenomenológica e intuitiva bachelardiana, aplicada à prosa de Marcel Proust. Refutando uma linearidade rígida, o método escolhe a fragmentação textual como forma de acompanhar e analisar o fluxo de imagens do objeto estudado. Visualmente norteadas pelo símbolo * para delimitar os seguimentos de devaneio, a pesquisa orienta-se por meio de analogias heurísticas entre a Literatura e a Física do século XX, como meio de produção de imagens, investigando as relações entre tempo, memória, efemeridade e o limite físico do gesto de escrever.



Fragmento: por fragmentação, consideramos a forma como se concretiza o discurso proustiano, o qual, como dissemos, não é linear, vai e volta no tempo constantemente, obedecendo ao império do instante revelador. Este se mostra a Marcel apenas por frações de tempo mínimas, as quais restam em uma escrita que se delineia em saltos temporais (presente-passado-futuro) e espaciais na sua memória, perambulando de personagem em personagem, de palácios aristocráticos a museus e praias de Balbec. Tal estilo corresponde, em alguns pontos, ao que Maurice Blanchot entende por fragmento, para o qual é uma forma de existir, que marca a ruptura e a descontinuidade do ser (Blanchot, 1990, p.25-26). Fragmentário seria tanto o modo como o desastre humano (a própria humanidade) inscreve-se em nós quanto a nossa resposta ao estranhamento do instante da insolação do desastre outro. No caso proustiano, o desastre instaura-se no narrador em todo momento de revelação ou da inscrição – passível – de uma lembrança do passado, a qual se inscreve nele em fragmentos e se concretiza do mesmo modo em seu discurso.

Em concordância com Blanchot, entendemos o discurso fragmentário como a única possibilidade de resposta do sujeito ao fragmento, que é o outro, seja como pessoa seja como lembrança e matéria de desejo de escrita. Quando o narrador depara-se com o outro – o qual é sempre fragmento, pois é somente desse modo que a realidade apresenta-se a nós –, instaura-se uma instabilidade correspondente ao caos da vivência humana, segundo Evaldo Melo (Melo, 2020, p.276-277). O encontro, porém, produz sempre um silêncio intransponível, sugerindo uma descontinuidade no sujeito guiado pela consciência, ou seja, pela razão, o qual produz e condiz com o discurso contínuo. O fragmento, por essa ótica, é a materialização do encontro com o silêncio desastroso do outro, o qual entendemos como o desconhecido fragmentário. É justamente os escombros de uma memória que servem de húmus vegetal que aduba as letras para nascerem e crescerem mais ideias.

Nesse ponto, concordamos com o estudioso, porém, desviamos-nos um pouco desse caminho, quando ele pondera que essa forma de pensar humana não se direciona ao objetivo de produzir um entendimento, o que corresponderia à ideia de unidade da razão, confrontando com o silêncio fragmentário da existência humana. Pensamos que, dentro do universo caótico do narrador proustiano, há momentos em que ele consegue produzir algo a partir da impossibilidade de transpor o silêncio da verdade, mesmo quando, diante de um fragmento, “duro como o mármore e belo como as esculturas antigas, estava encravado, com os seus cabelos em flor, os seus olhos finos, o seu nariz reto, muito protuberante para um crânio que não fora destinado a recebê-lo, e que não podia ser operado” (Proust, 2011, p.227).

Na passagem, o narrador descreve o fragmento de memória de Morel – personagem dubio em sua existência e em sua sexualidade – o qual é pedra no meio do caminho da sobrinha de Jupien

– um criado do Barão de Charlus –, pois o jovem é retratado como um ser indigesto que impede a mulher de esquecer desse amor improvável. Apesar de essa indigestão afetiva inviabilizar o não sofrimento pelo afeto não correspondido, o narrador conclui – além da descrição metafórica e comparativa feita do bonito e impenetrável rosto ambíguo do rapaz – que o esquecimento é o único caminho. O fragmento, retrato romântico do moço pintado na consciência da personagem, não vai desaparecer nem será removido – isto é, não há uma solução técnica para o problema da dor afetiva –, ao invés disso ele ganhará outro lugar dentro do fluxo da vida da personagem, a ponto de parar de gerar sofrimento.

Trata-se de um *outro*, cujo silêncio intransponível revela que não há possibilidades de não sofrer e que não se explica o motivo do sofrimento, mas algo a partir do silêncio foi elaborado. Mesmo o esquecimento para o narrador sendo um deslocamento de um afeto para um lugar desconhecido do sujeito-personagem, trata-se de um direcionamento, o qual só o tempo, isto é, a duração quantificável de dias e noites, amenizará a dor sentimental: seria o mesmo que entregar nas mãos de Cronos – o deus devorador dos filhos, representando a finitude das coisas e das pessoas (Hesíodo, 1995, p. 102) – o que não controlamos e sobre o qual nada sabemos. A resposta sobre o porquê sofremos não é construída, mas o caminho em direção a ela sim.

O fragmento reitera que a tese utiliza a própria literatura de Proust em *A prisioneira* como principal alicerce teórico e metodológico. Ao investigar o processo de formação do narrador-escritor, conectamos a literatura a reflexões filosóficas e científicas sobre o tempo e a existência, buscando compreender a construção de sentido da obra e validar a experiência imaginativa e interpretativa do leitor. Portanto, cada fragmento, cada asserção e aforismo proferido é fruto do nosso discurso refletindo mormente as ideias do narrador-escritor e a nossa conformidade ou discordância com ele.



Maurice Blanchot diz que somos fragmentários como seres humanos dentro de uma humanidade, que se relaciona com outros fragmentos, os quais, em interação, sempre produzem desastre, rupturas e mais fragmentos. Para nós, interessa a forma como o estudioso aborda o “desconhecido”, o qual é considerada como irrepresentável em suas filosofias, sendo uma espécie de silêncio que se concretiza no fragmento e que não se revela, mas marca a exigência da contínua busca. A dor do conhecimento diante do desconhecido faz parte da experiência de viver, a qual induz o sujeito permanecer sempre descontínuo gerando descontinuidade; porém é uma concepção que oferece um modo de ler permitindo notar algumas unidades de sentido, as quais, mesmo narrando o desastre, para nós, trata-se dele próprio: o traço do irrepresentável. Neste, circunscreve-se o que não está claro, no caso de Marcel geralmente se trata de uma personagem com sexualidade dúbia – dele próprio e dos personagens – ou alguma questão envolvendo o humano, como o sentido da vida, da

morte, do amor ou das perdas.



Atendendo aos estímulos que a obra produz – como a exigência imediata das imagens e o apelo associativo e caótico das lembranças que se materializam em pequenas frações de palavras mas suficientemente preenchidas de sentido (o fragmento) –, a nossa tese mantém alguns aspectos da dissertação de mestrado, como a fragmentação, pois a proposta é uma leitura contínua do quinto volume *A prisioneira*, assim como foi feito com *Fazendo Ana Paz*, de Lygia Bojunga, quando, à medida que líamos, refletíamos e analisávamos, por isso o nosso texto tornou-se fragmentado. Como mantemos o mesmo objetivo nesta pesquisa, tal estrutura textual se manteve; além disso decidimos continuar com a marcação visual que usamos na dissertação para demarcar os devaneios poéticos em aglomerações imagéticas as quais, com suas cargas sentimentais positivas e negativas, como prótons e elétrons, chamam para si uma infindável vinculação de ideias atômicas, desencadeando estruturas que ora ganham volume ora diminuem mantendo o contínuo associativo de ideias que propomos realizar. Essa estrutura marca, em alguma medida, unidades de sentidos múltiplos como o rizoma de Deleuze e Guattari (Deleuze; Guattari, 1995, p.15), os quais se bifurcam constantemente. Para marcar tais nichos de sentido, então, mantivemos este símbolo ✱, sugerindo uma estrela apontando para várias direções, o qual consta em toda a tese.



A ideia do efêmero é relevante, por tratar-se do espelho dos momentos que, por alguns instantes, desnublam-se no fluxo real do narrador e são percebidos por ele em algum nível. Seria, na esteira de Blanchot, o encontro com o fragmento, produzindo desastre, silêncio e mais fragmentos, imagens que se conectam formando símbolos poéticos – a própria elaboração da escrita fragmentária. Acompanhamos este pensador, mas somente até o ponto em que vemos, no capítulo dois, os instantes demandarem um esforço de escrita para permanecer no momento a fim de captá-lo (representá-lo o quanto puder), pois, conforme o estudioso, somos passivos nesse encontro que não requer entendimento nem unidade de sentido, mas diferentemente vemos isto se concretizar em muitos pontos da narrativa. Efemeridade, nas atuais coordenadas da nossa pesquisa, são os instantes revelados no fluxo de consciência de Marcel, mas que demandam empenho da linguagem para serem representados e materializados em escrita.



No capítulo primeiro, embora o objetivo da tese seja explorar a escrita proustiana, por meio da sua poesia, sob o método da escrita das imagens poéticas a partir delas mesmas, ao mantermos as discussões sobre tempo, há preponderantemente reflexões teóricas. Em tal parte, elencamos físicos,

como Albert Einstein e Carlo Roveli, além de alguns elementos da fortuna crítica do escritor, por exemplo, Philippe Willemart. Com isso, discutimos sobre a matéria do tempo, da memória e da escrita, buscando encontrar um ponto de convergência entre tais assuntos, que nos permitiu concluir que há uma *memória da escrita*.

Esta corresponde ao intervalo entre ser povoado por lembranças e o tempo despendido para serem escritas. No processo entre lembrar e escrever, notamos não ser possível escrever tudo o que é desejado nem é pertinente permanecer nos pontos de iluminuras do passado, como deseja o narrador-escritor. Ele anseia escrever e avançar nos instantes de revelação da memória, mas esbarra na impossibilidade de fazê-lo, tendo em vista entre outros motivos – como abordamos nos capítulos seguintes – a constante agitação do pensamento e das lembranças movendo-se em grandes velocidades. Trata-se do fluxo contínua da consciência, o qual se mescla com sentimentos mobilizados enquanto o corpo, condutor da escrita, não é capaz de acompanhá-los com o traço do lápis no papel, em outras palavras, no intervalo entre lembrar e escrever, o narrador é invadido por ideias que se relevam em imagens, além de ser mobilizado por emoções desestabilizadores. Em virtude da impossibilidade de a escrita manual acompanhar o fluxo das ideias e os sentimentos na mesma medida em que se descortinam, muitas verdades são perdidas pelo caminho – no que concerne a não alcançarem a ponta do lápis –, por isso tendem a constar numa espécie de livro inconsciente sobre o qual nada se sabe, apesar de que a sensação de suas presenças seja o suficiente para manter a utopia da escrita.

Já no capítulo segundo, alçamos voo – “Como não tardara que se construíssem nos arredores de Paris campos de aviação [...] e como desde o dia em que [...] o encontro quase mitológico com um aviador [...] tinha sido para mim uma espécie de imagem da liberdade” (2011, p.121). Lá do alto, notamos o quanto o mundo escrito por Marcel é concreto, repleto de vida verde, azulada e com cores humanas e sentimentais, as quais aprendemos a ler, no sentido de que, sendo incitados pelas imagens poéticas do escritor, buscamos escrever nossas impressões, seguindo o seu ideal de representação. Mesmo quando algum trecho não se configurava preponderantemente poético, fomos motivados a construir poesia a partir disso, como quando refletimos sobre a sociedade, a queda e a ascensão de regimes políticos e sobre a homossexualidade, tema bastante presente na obra. Mas, em razão das demandas da escrita proustiana, foi preciso fazer algumas pausas, durante a leitura – a fim de ajustar no rosto a máscara respiratória da atmosfera atípica da obra – como no trecho seguinte quando o narrador descreve uma flor:

em certos dias de primavera quando, ao saber que os bosques estavam cheios de violetas, lhe dava um violento desejo de olhá-las, mandava a *conciierge* comprar-lhe uma rama; então não era a mesa sobre a qual colocara o modelozinho vegetal, mas todo o tapiz de verdura no recesso das matas, onde vira outrora, aos milhares, os talos serpentinados, dobrando-se sobre o seu bico azul, que Elstir imaginava ter deixado dos olhos como uma zona imaginária suscitada em seu ateliê pelo límpido aroma da flor evocadora (Proust, 2011, 158-159).

Elas, as flores evocadoras, suscitam imagens, as cobras pecadoras, sugerindo a naturalidade do fato de um rapaz ter características femininas subjacentes às masculinas e às vestimentas sociais. Isso sinaliza a complexidade da corporalidade do narrador ao menos em dois aspectos: primeiro é a natureza animal que o gerou, segundo são os valores sociais que ditam como deve ser, ou seja, trata-se de um elemento com pouco livre-arbítrio regido pelas exigências externas. Notamos que, para Marcel, dentro do campo das sentimentalidades, também outro relevante assunto, o qual guia boa parte dos enredos, os personagens homoafetivos estão sempre lhe orbitando: ora são amigos importantes, ora amigos de amigos ora personagens históricos sobre os quais pouco se sabe, sobretudo a respeito de suas sexualidades.

Portanto, no segundo capítulo, vimo-nos tomando caminhos imprevisíveis, pois objetivávamos abordar com mais ênfase a importância dos sentimentos para a busca de Marcel. Mas fomos conduzidos a atravessar o tema, para, no ponto depois, encontrarmos estruturas sociais, as quais, mesmo degenerativas e estranguladoras de universos minoritários e microscópicos, são pano de fundo para os personagens se sustentarem ao mesmo tempo que transpõem as barreiras, sejam elas sociais sejam espirituais, haja vista que, mesmo sendo expostos às mazelas humanas, são justamente os indivíduos menores e silenciosos que alcançam a região desejada por boa parte da civilização ocidental cristã. Por meio da arte e da perspectiva sensível dos artistas e dos que têm a alma leve ou talvez cor-de-rosa, é possível alcançar, mesmo por instantes efêmeros, os céus, o qual não é como dos religiosos, mas gera graça tão grande a ponto de motivar o artista escritor, ainda ensaiando a escrita de sua obra, a fixar morada por aqueles lados, como se o que buscasse no tempo perdido fosse justamente esse estado, o qual paira em algum lugar entranhado no seu próprio universo interior.

No terceiro e último capítulo, deparamo-nos com a tensão decisória do herói entre alçar seu voo em direção à liberdade – como um beija-flor adolescente e inexperiente – e ir encontrar outras rosas e jardins humanos ou manter-se aprisionado juntamente de sua prisioneira. Observamos um narrador às voltas com os sentimentos de finitude que se misturavam entre perdas reais (por morte dos seus entes queridos) com a perda do amor romântico, cujos contornos são de um luto similar. Além disso, viajamos com ele rumo ao que descobrimos ser o norte da sua busca, o mergulho em si próprio, em seu rico e infinito oceano emocional que o leva à sua Atlântida perdida, o paraíso armazenador da realidade representada fragmentariamente pelos artistas de sua estirpe que erguem suas expressões para alto à espera da colheita do real, cuja atmosfera só encontra analogia aproximativa dos ares celestiais. Ou seja, o tempo perdido é o dessa realidade a qual lhe revela, por meio da escrita exploratória, os caminhos variados ora produzidos a partir do interior de cada pessoa que ama ora são motivados pela natureza habitual – comum a todos nós – de forma que a transformação dos hábitos, em uma espécie de duplo, é o processo gerador da realidade onde gostaria de se fixar, encontrando, contudo, a imprevisibilidade da experiência do fluxo da vida como

impedimento para manter-se eternamente estado graça.

I - O TEMPO E A MEMÓRIA DA ESCRITA PROUSTIANA

A escrita proustiana é fragmentária. Por isso, trazemos um mosaico de citações as quais foram extraídas de *A prisioneira*, em que podemos notar tal característica:

“aqueles começos de esquecimento em que o alívio nasce do vago – o *fragmentozinho de resposta* trazido por Andrée suscita logo novas perguntas [...] *aquele incognoscível que é para nós [...] a vida real de outra pessoa*” (p.74);

“os olhos fragmentados partindo para longe e tristes permitiriam talvez medir as distâncias, mas *não indicavam as direções*” (p.74);

“Suas confissões, porque de tão raras, de *tão interrompidas*, deixavam entre si, no concernente ao passado, grandes *intervalos inteiramente em branco* e sobre cuja extensão me era preciso traçar, e *para isto conhecer, a sua vida*” (p.113);

“por mais alto que se paire, não se pode apreciar bem *o silêncio dos espaços*, estorvados eu se é pelo poderoso ronco do motor” (p.185);

“com o tempo *esses fragmentos tão duros* acabam desvalando para um lugar onde já não causam tanto sofrimento, e ali ficam sem bulir; não lhes sentimos mais a presença: é o esquecimento, ou a recordação indiferente” (p.227);

“Em seguida os dois motivos se empenharam num corpo a corpo em que às vezes um dele *desaparecia inteiramente*, em que depois só se percebia *um pedaço do outro*”; “aquela frase era o que melhor teria podido caracterizar [...] *as impressões* que, a *intervalos espaçados*, se me deparavam em minha vida como os pontos de referência” (Proust, 2011, p.299, grifo nosso).

Esses trechos por si só, aglutinados como estão, poderiam ser lidos como uma pequena obra dentro da grande obra ou como um pequeno entendimento do que seria a escrita proustiana tentando lidar com o efêmero: alcançar o incognoscível. A escrita, antes se afigurando estar à mercê da fragmentação (dos instantes e dos silêncios), encontra nesta sua forma de expressão: o reflexo de um *país* o qual só se revela aos poucos, de forma espaçada, em pedaços, em intervalos e entre os silêncios de uma fulgurância e outra (Proust, 2011, p.296). Tal forma de escrever mostra que, mesmo fragmentária, dentro da fragmentação, há uma evolução que corresponde a uma escrita feita e entendida à medida que se escreve, aproximando-se do que diz Barthes quanto à escrita de Proust ser sobre o desejo dele de escrever (Barthes, 2005, P.215), fato refletido no último volume da obra em *O tempo redescoberto*, quando, tropeçando numa pedra solta, o narrador descobre sobre o que precisava escrever: “resolver o enigma de felicidade” (Proust, 2013, p.208). O narrador proustiano tem “fé nas letras” (Proust, 2013, p.209), pois elas são capazes de “unir” as partes desgarradas, à medida que entende o que antes estava obscuro, escondido ou recalcado; como se o que ele buscasse fosse revelado somente pela escrita na proporção que esta avança.

Consideramos que o autor é leitor e tradutor de uma experiência a qual, mais que trabalho de intelecto, é vivenciada com o corpo e a partir dele, pois é com esse tropeço e o tilintar da faca em uma taça de cristal, por exemplo, ou seja, por meio de instantes do encontro do corpo com algum

elemento físico, que outros elementos físicos são revividos:

defronte da janela no dia de minha chegada a Balbec, estendia, tirada de suas dobras quebradiças, a plumagem de um oceano verde e azul como uma cauda de pavão. E eu não gozava apenas as cores, mas toda uma fase de minha vida que as soerguia, que sem dúvida a elas aspirara, da qual uma sensação de fadiga ou de tristeza me frustrara em Balbec, e agora livre das imperfeições da percepção exterior, pura e desencarnada, enchia-me de alegria (Proust, 2013, p.210).

Essa sinestesia de alegria – *o paraíso de Proust* – só é revelada nesses instantes: o excedente é o trabalho da *inteligência escritural* para conservá-la e revivê-la não como gesto vazio mas sobretudo como desejo de talvez permanecer na dimensão das sensações alegres. Seria, então, a literatura uma forma de desvendar e de criar um mundo, o que extrapola uma lógica racional e intelectual de que somente a razão e o cálculo constroem coisas e realidades, que seria o que o narrador chama de “imperfeições da percepção”. Aqui o ato de escrever a obra constrói a própria obra que é também a própria vida; para o autor, *escrever é uma ferramenta de descoberta e de busca e menos um modo de representação da realidade*.

A forma de escrita em fragmentos em Proust ocorre pois obedece ao que Roland Barthes (2004, p.286-287) chama de “terceira forma”, a qual não corresponde à “crono-logia” mas sim a uma espécie de sono infantil intermitente e descontínuo. A aparente desorganização temporal, no entanto, é ilusória, porque não está de acordo com uma noção de biografia (com princípio, meio e fim), haja vista que a idade de Marcel, o narrador-personagem, “não progressiva, é mutativa” (Barthes, 2004, p.287), ao obedecer ao fluxo entrecortado do tempo da memória, aos biografemas.

A única forma de não obedecer à cultura – que engloba a “crono-logia” ligada a ideologias burguesas, na qual se inscreve nosso atual discurso e nossa forma de pensar e fazer – é fragmentando o discurso, para deixá-lo irreconhecível; com isso são excedidas e extrapoladas as suas leis (Barthes, 2010, p.13). A fim de fugir da lógica convencional dos discursos pautados no ordenamento de começo, meio e fim, resolvemos atender ao “chamado fantasmático”, como diz Barthes (Barthes, 2010, p.11), para também deixar fluir o texto ao permitir que esta tese se constitua dentro de seu próprio tempo (aquele que acompanha a lógica proustiana).



Discutir sobre as experiências que todos nós vivenciamos mas sobre as quais não costumamos refletir, muito menos escrever a respeito, tende a despertar uma espécie de sedução entre o leitor e o texto proustiano. Vera de Azambuja Harvey explica isso dizendo que “A intenção de Proust é dar-nos uma visão total do mundo; deseja representar a integridade de nossa experiência, a totalidade do real” (Harvey, 2007, p.39), já Roland Barthes diz que Proust escreve a partir do *pathos* (dos afetos), o que induz o leitor a identificar-se com o conteúdo da escrita. Não se trata de uma verdade realista, a qual se compromete com a descrição da realidade, o que acontece ou o que

aconteceu (cópia de um referente fixo), mas diz respeito a uma conjunção entre uma emoção e uma evidência que imprime em quem está lendo uma sensação de verdade (Barthes, 2005, p.215).

O contexto em que o autor viveu é particular: de família com boas condições financeiras, excelente formação educacional, praticamente não trabalhou ao longo da vida, nem precisou se preocupar com questões financeiras. Mas a representação feita do mundo que o circunda, aquilo de mais trivial, exerce um poder de envolvimento no leitor que o faz sentir-se inserido ou imerso em seu contexto; “o encantamento vem de uma impressão forte escrita pelo escritor” (Proust, 2016, p.44).

Em razão de termos como norte de pesquisa a relação entre o leitor e o livro como produtora de sentidos, segue-se, aos pedaços, o nosso discurso em devaneio, desorientado e orientado pelas imagens poéticas de Proust, “pois às vezes a atenção ilumina diferentemente coisas conhecidas há muito tempo e em que notamos então o que nunca havíamos visto” (Proust, 2011, p.180):



Movimento: elemento constante em *Em busca do tempo perdido*, a ponto de, como dito pelo narrador no quinto volume, ser necessário creditarmos “estabilidade de natureza [...] puramente fictícia e para comodidade da linguagem” (Proust, 2011, p.77) àquilo que muda constantemente na percepção. No entanto, desde o primeiro volume, em *No caminho do Swann*, deparamo-nos com o seu oposto, o narrador começando o enredo a partir do local próprio de dormir, o qual representa repouso, falta de movimento, obedecendo à inércia – todo corpo em movimento tende a permanecer em movimento; todo corpo parado tende a permanecer parado, se não houver nenhum atrito, de acordo com as leis da física – até ser acometido pelo vulto de alguma lembrança, que o tira do repouso mental e afetivo induzindo-o a desdobrar a imaginação em sentidos diversos no tempo. A articulação entre a escrita proustiana e as leis da física são feitas nesta tese em forma de associação analógica, em que são aproximados dois campos distintos do conhecimento e da expressão artística humana com o objetivo de atingir imagens inéditas a partir de recortes de conceitos da física e da literatura. Tal método permite-nos alcançar pontos produtores de imagens unindo a materialidade científica com aquilo que prescinde de qualquer prova, evidenciando que a escrita poética pode nascer de variados contextos associativos sobretudo nos pontos de livre convergência entre leitor, texto e imaginação.

Sua cama. “Durante muito tempo, costumava dormir-me cedo. Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: ‘adormeço’” (Proust, 2006, p.20). Dormindo, ou sob a aura do sono, o narrador inicia uma obra com mais de três mil páginas, revelando o quão importante é esse elemento para a narrativa. Ao mesmo tempo, o gesto de dormir mostra – a partir de um local para o qual damos tão pouca importância –, como um ponto, entre os

mais variados espaços ocupados no cotidiano, revela várias vidas e experiências desconhecidas.

Essa forma de iniciar os livros da obra continua no quinto volume *A prisioneira*:

Logo pela 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 ressoante 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, 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* (Proust, 2011, p.14, grifo nosso).

Do seu quarto, ou da sua própria prisão, a narrativa, cujo principal tema nesse volume é o seu amor atribulado por Albertine, inicia-se. No espaço de silêncio e quietude, o narrador coloca-se a ouvir os sons vindos da rua, os quais são conhecidos por ele, como se fosse de fato uma pessoa que ficasse na cama até tarde ou até ser o suficiente para acompanhar a cidade acordando, com os primeiros carros e os primeiros pedestres. O conjunto de ruídos produzidos pelo exterior de sua casa chega até ele como elementos espaçados, mas, quando lhe atingem, tornam-se música, como se o seu corpo fosse uma espécie de catalisador de sons ou um próprio instrumento musical, que transforma sons aleatórios em música; em outras palavras, o narrador proustiano assume a postura daquele que dá harmonia ao caos e certa ordem ao que é aleatório: “Os primeiros rumores da rua me haviam informado disso, segundo me chegavam amortecidos e desviados pela umidade ou vibrantes como flechas na área ressoante e vazia de uma manhã espaçosa, glacial e pura”.

Tal harmonização envolve, sobretudo, memória e percepção, pois não é possível, como Bergson diz, reconhecer aquilo que não conhecemos, ou seja, aquilo que não está gravado na memória (Bergson, 2006b, p.90). Por isso, o narrador precisa, em alguma medida, ter o hábito ou o costume de sempre acordar cedo e prestar atenção aos movimentos que vêm do “mundo exterior” para tecer, a partir disso, um conhecimento ou um fato; por exemplo, se a roda do bondinho desliza fazendo um som *x* corresponde ao tempo nublado ou se faz um som *y* corresponde ao dia ensolarado.

Pensamos, com isso, em três elementos: *narrador*, *sons externos* e *conhecimento produzido* fruto da interação entre os dois primeiros. Para que haja uma percepção dos elementos, ou seja, o reconhecimento de um fenômeno, é necessário conhecimento prévio: saber que a roda do bonde desliza de modo *x* quando está chovendo porque o contato dela com o trilho no meio da chuva é diferente do modo *y*. Esse terceiro elemento, que chamamos previamente de *conhecimento*, é produzido a partir da articulação do conhecimento de mundo que o narrador tem sobre trens, trilhos de ferro e sobre fenômenos da natureza; além da sua própria experiência cotidiana de pela manhã

permanecer na cama ouvindo a esse festival de sons.

Portanto, existe um elemento que envolve consciência, o qual é responsável por imprimir a experiência do narrador sobre um fato corriqueiro e trivial, sobre o qual todos nós temos consciência todos os dias. Porém, no contexto proustiano, figura-se um elemento a mais que, como o narrador mesmo diz, envolve uma tristeza trazida pelo sono, servindo como pano de fundo para o ambiente composto por *narrador, sons externos e conhecimento produzido*, isto é, além dos três elementos em cena, é preciso considerar também o quarto: a *sentimentalidade*.



Dizer que o narrador nomeia somente aquilo que ele sabe sobre o mundo e os fenômenos atmosféricos é o mesmo que afirmar que ele é um ponto no universo interagindo com o meio que se limita àquilo que ele é capaz de perceber, de forma que um narrador com outras experiências de vida e distintas condições sociais teria feito talvez de outra forma; por exemplo, esse hábito trivial passaria despercebido ou até mesmo irritaria outro observador por não poder dormir tranquilamente com os ruídos da rua. Trata-se de uma constatação simples, porém encerra o germe de uma das teorias que mais mudaram o mundo, a Teoria da Relatividade Geral e da Relatividade Restrita de Einstein, que cuida necessariamente do que é considerado verdadeiro ou certo ao colocar em perspectiva a medição de movimentos os quais ora podem corresponder a um valor se forem considerados os elementos em condições normais e estáveis (relatividade restrita) ora podem corresponder a outro se um dos elementos estiverem sob a força de um campo gravitacional forte (relatividade geral) (Einstein, 1999, p.84). A exemplo da primeira, há a famosa parábola dos Irmãos Gêmeos em que um fica na Terra e o outro viaja na velocidade da luz, e o tempo para ambos passa de forma diferente, pois o que fica na Terra envelhece mais velozmente em comparação ao que viajou rapidamente, mostrando que, a depender das condições em que se está inserido, a percepção da realidade do tempo tende a ser alterada (Roveli, 2018, p.38).

Dentro da Relatividade Restrita, Einstein diz que “não existe trajetória em si, mas apenas uma trajetória em relação a um determinado corpo de referência” (Einstein, 1999, p.14), afirmando que a natureza das coisas está atrelada a uma ideia de relação; por exemplo, um corpo pode atingir uma velocidade em um tempo A'' se for medido numa pista estável e reta, mas se for considerado o movimento de rotação da Terra, esse corpo atingirá a mesma velocidade em um tempo A' , ou seja, um tempo diferente, pois há mais de uma força atuando na medição e mais de um referente sendo considerado.



“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”. Dentro da atmosfera do sono e embevecido pelo torpor do despertar, o narrador elabora o momento como uma canção, a qual se revela intermitente e similar à captação de um sinal de rádio de transmissão AM, a qual, por atravessar longas distâncias, falha, ou cuja antena não é capaz de captar claramente os sons transmitidos a longas distâncias da fonte geradora. No contexto do rádio, existe claramente uma canção ou a voz de um locutor sendo transmitida, ou seja, há uma mensagem com código enviado para um receptor, a qual precisa somente, com um aparelho adequado e uma antena, ser decodificado. Na perspectiva do narrador, não há uma mensagem nem uma pessoa que a transmite, há apenas sons da natureza mesclados com ruídos produzidos pelo homem a partir de elementos que ele próprio produz. Estes atingem o narrador, cujo corpo, como as antenas, capta-os, mas não os decodifica, pelo contrário, dá-lhes significado, harmonia: a sintaxe de uma melodia, criando códigos decifráveis, legíveis, a partir daquilo que em si são somente sons inanimados a uma longa distância. O narrador ele mesmo o próprio enunciador e anunciador (produtor) de um código ou de uma versão daquilo que, por outro ângulo ou por outro receptor, seria capitado (elaborado) de outro modo.



Marcel é leitor da natureza e da natureza das coisas.



Os escritores têm a capacidade de escrever sobre assuntos com as quais o leitor se identifica, pois, a partir de um elemento comum do cotidiano, eles, como Proust, captam sensações que extrapolam o óbvio e despertam diretamente a atenção de quem os lê. As obviedades são percebidas por este, mas não ao ponto de compor uma elaboração literária, certamente em razão de demandas diárias (as quais lhe atravessam e não lhe permitem dar atenção) ou pela falta de sensibilidade com a escrita; porém, em algum nível, no leitor não escritor, inscreve-se sempre alguma iluminura – em forma de imagens e sensações inconscientes –, pois, como sujeitos de inteligência, somos passíveis ao encantamento do mundo, bônus dos sujeitos de linguagem. A realidade física não nos satisfaz e necessitamos produzir versões inéditas dos objetos que nos rodeiam, desdobrando-os em lembranças, conhecimentos, poesias e fantasias; somos enfim sujeitos encantadores das obviedades, preenchedores de sentidos dos vazios que nos compõem. É justamente esse ponto de percepção, mas não escrito por letras, frases e páginas de um livro físico, que encontra sua expressão simbólica possível na literária, fazendo o leitor identificar-se e perceber que o artista compartilha o mesmo mundo sensorial, mesmo em condições referencias distintas, como cultura, classe social e faixa etária.

A identificação entre leitor e obra aproxima-se, em alguma medida, do que Umberto Eco

chama de “semelhanças de família”, sobre a estratégia textual que convida o leitor a seguir os passos do autor de modo a criar significação (Eco, s/d, p.31). Essa concepção corresponde a uma ideia de “autor-modelo” e de “leitor-modelo” que surgem do mesmo movimento, numa espécie de pacto feito por mecanismos textuais os quais firmam uma comunicação corrente sobre o texto. Então, quando o autor-modelo diz, por exemplo, “eu sou”, espera-se que o leitor-modelo siga tal afirmação. Esse autor-modelo não tem sexo, nem corpo, nem história, ele é uma estratégia textual, construtora de pontes de enunciação (Eco, s/d, p.20-31).

Embora concordemos com Umberto Eco quando ele elabora o conceito de “semelhanças de família”, acreditamos que o estudioso não dá a devida importância ao papel do corpo nesse processo de enunciação, o qual, como continuaremos a ver, tem função essencial para a elaboração dos estímulos transformados em códigos de linguagem que serão lidos pelo leitor. Por outra perspectiva, Roland Barthes diz que

um texto é feito de escritas múltiplas, oriundas de várias culturas e que dialogam entre si, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade reúne-se, que não é o autor, é o leitor: espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhum se perca, todas citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino impessoal. O leitor é sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (Barthes, 2004, p.64, grifo do autor).

Segundo Barthes, o leitor encerra o lugar que sempre lê em duplicidade, junto com o autor, ele também é um alguém que não é circunscrito na onipotência para a enunciação, pois o que importa é a linguagem a qual apaga qualquer traço de biografia e de poder. O leitor também se apropria dessa dimensão e é capaz de captar em multiplicidade o que lê, o que lhe permite fazer alguma correlação com o que sente ou com o que já experienciou. Esse excerto diz respeito à ideia de *morte do autor* desenvolvida pelo estudioso; aqui precisamente ele está destituindo o autor da sua figura de onipotente e delegando ao leitor o poder de construir significação, ou seja, confere a ele um protagonismo, o que abarca, em alguma medida, o que pensamos sobre a associação e o sentimento de identificação que pode haver entre o que é lido e o que é vivido no âmbito dos elementos corriqueiros e cotidianos, entendendo que o leitor é livre para criar e para se inserir na multiplicidade dos sentidos.



Tanto o autor quanto o leitor são leitores do mundo, da obra e de si mesmos: o autor escreve o universo não escrito pelo leitor; o leitor lê a elaboração feita pelo escritor; e ambos são minimamente leitores por duas vezes: autor: do mundo concreto (a natureza) e de si; leitor: do livro (o mundo elaborado) e de si próprio. Considerando o que Philippe Willemart diz sobre a questão da representação, teríamos um elemento a mais, porque o escritor também lê a si mesmo enquanto

escreve, pois “escrevendo o que não pensava escrever, descobre outros mundos como primeiro leitor de sua escritura” (Willemart, 2002, p. 25), isso revela que o autor é também leitor da própria obra, na qual descobre uma potencialidade não prevista, como se ele se inscrevesse na sua escrita. Além de leitor do mundo e de si mesmo, ele é espectador da linguagem e do que esta pode lhe revelar, podendo isso ser associado à memória involuntária que revela a essência do tempo vivido sob o signo da imprevisibilidade. Enquanto escreve, o escritor descobre o que nunca perceberia.



“foi sobretudo do meu quarto que percebi a vida exterior durante essa época”. Nesse trecho, o narrador evidencia que é a certa distância que ele capta a realidade externa; como uma antena de rádio, ele recebe sinais de outras fontes as quais interferem na transmissão exata da percepção de como está o tempo do lado de fora de casa. A frequência das ondas que se cruzaram tem origem desconhecida e são decodificadas como “uma tristeza anunciadora da neve”, figurando-se como uma das notas musicais junto aos outros elementos que compõem a música a partir de sons primitivos do ambiente. O ruído não identificável – o sinal mal compreendido – origina-se da dimensão sentimental: “o herói vê o mundo de quem ele ama exclusivamente através de um campo de ternura que lhe envia apenas boas imagens do passado”, escreve Philippe Willemart (2002, p.61) em seu livro *Educação Sentimental em Proust*. O estudioso refere-se a como o narrador representa as figuras que ama, como a sua avó, o que pode ser estendido à sua mãe e a pessoas pelas quais ele se apaixonou, como Albertine e Gilberte. cremos que essa aura de sentimentos interfere ou presentifica-se na captação eletromagnética e na sua leitura do mundo a ponto de ser um elemento crucial na obra interferindo no tempo, no espaço e na representação da escrita.



Desperto e transitando pela casa em uma espécie de balé natural com Albertine, o narrador vê-se diante da janela do banheiro em que ela se banha:

O sol de repente amarelava aquela musselina de vidro, dourava-a e, descobrindo pouco a pouco em mim um rapaz mais antigo que o hábito escondera por muito tempo, inebriavam-me com as reminiscências, como se eu estivesse em plena natureza diante das folhagens douradas onde não faltava nem mesmo a presença de um passado (Proust, 2011, p. 16).

Marcel transformado em natureza: é o que sua memória lhe traz. Não é necessário nenhum pássaro, pois já estava inebriado ouvindo Albertine cantando uma música que ele não gosta, revelando o que ele chama de mau gosto musical. Nesse ponto da narrativa, trata-se de um narrador extremamente romântico, o qual se encontra aparentemente cego de amor, como se, de fato, quando se ama, os defeitos do amante fossem encobertos por uma nuvem de vidro envelhecido dos óculos do apaixonado e fizessem nascer da cegueira um rapaz – desavisado e imaturo – o qual tem ao seu

lado uma natureza pintada de dourado com um passarinho produzindo vibrações musicais em seu coração.



“Aquela calma que me dava minha amiga era alívio do sofrimento mais do que alegria” (Proust, 2011, p.17).

Disse o narrador ao sentir certa satisfação ao notar que sua amiga, estando longe das amigas dela – as quais despertavam nele desconfiança e inquietação sobre suas sexualidades – não oferecia, sob o seu teto, tantos artifícios para que sentisse ciúmes e pensasse em infinitas possibilidades sobre o que ela estaria fazendo escondido. É um ciúme que simultaneamente gera desconforto e alimenta o desejo de continuar vinculado ao objeto amado. Mesmo com os defeitos que observa:

Fisicamente, mudara também. Seus longos olhos azuis – mais alongados – não tinham guardado a mesma forma; continuavam da mesma cor, mas pareciam ter passado ao estado líquido. A tal ponto que, quando os fechava, era como quando com cortinas se impede de ver o mar. Era sem dúvida dessa parte dela que eu sobretudo me lembrava, todas as noites ao deixá-la (Proust, 2011, p.17).

É como que ver a alma do outro através dos seus olhos. Albertine, ao mesmo tempo uma amante no que se refere a ser o objeto de amor do narrador, é também todo um mundo desconhecido para ele. Talvez por isso, ignora os seus defeitos. Trata-se de uma mulher com uma vida enigmática, como se fosse um colonizador olhando, através de binóculos, a terra à vista ainda não habitada. Albertine é um misto de simplicidade, de falta de etiqueta social e de agudez de espírito dentro de um oceano mostrando ao desbravador as possibilidades desconhecidas que ele tanto deseja colonizar.



saindo de Balbec, pensei em sair de Gomorra e arrancar de lá, Albertine; ai de mim! Gomorra andava dispersa pelos quatro cantos do mundo. E em parte por causa do meu ciúme, em parte por ignorância dessas alegrias (caso que raríssimo), regulara eu, sem saber que o fazia, esse jogo de esconder em que Albertine me escaparia sempre (Proust, 2011, p.29).

Albertine: oceanos de prazeres proibidos, filha de uma terra devastada, destruída, por Deus em razão do pecado que de lá se espraia para os quatro cantos do mundo e para as quatro dimensões do cérebro de Marcel.



Em certos dias bonitos, fazia tanto frio, estávamos em tão ampla comunicação com a rua, que parecia tivesse desunido as paredes da casa, e cada vez que passava o bonde, o seu timbre ressoava como uma faca de prata batendo numa casa de vidro. Mas era sobretudo em mim que eu ouvia, inebriado, um som novo emitido pelo violino interior. Suas cordas são retesadas ou relaxadas por simples diferenças de

temperatura, da luz exteriores. Em nosso ser, instrumento que a uniformidade do hábito tornou silencioso, *o canto nasce desses desvios, dessas variações*, fonte de toda música: o tempo que faz em certos dias nos leva logo a passar de uma nota a outra. Volta-nos à memória a ária cuja necessidade matemática poderíamos ter adivinhado, e que durante os primeiros instantes cantamos sem a reconhecer. *Só as modificações internas*, embora vindas de fora, *renovam em mim o mundo exterior*. *Portas de comunicação*, há muito condenadas, *reabriam-se em meu cérebro*. A vida de certas cidades, a alegria de certos passeios retomavam em mim os seus lugares. Estremecendo dos pés à cabeça em torno da corda vibrante, eu teria sacrificado minha vida sem brilho de outrora e minha vida vindoura, apagada pela borracha do hábito, por esse estado tão particular (Proust, 2011, p.32, grifo nosso).

“Estado tão particular”, instante situado fora do tempo do hábito, descrito em longas linhas em um extenso parágrafo, ocorre depois que o narrador permite sair sozinha a sua prisioneira, Albertine, e fica só por um momento. Envolvido nessa atmosfera do frio, seu corpo é um instrumento musical desafinado, o qual tem suas cordas afrouxadas pela repetição do hábito, que apaga qualquer memória: traço de vida. Mas um simples passar de bondes – com ruídos vindos de suas engrenagens – é capaz de afinar novamente o corpo musical do narrador cujo espírito toca a música ideal, a qual traduz tanto a nudez dos sons quanto um estado de plenitude que o lembra de passeios e sentimentos, os quais se contrapõem com que ele sente no momento: ciúmes de sua amada.

Trata-se de um narrador num tempo que não corresponde ao comum, como num *tempo fora*, que produz a realidade na qual ele está imerso nos instantes da elaboração da memória. É o narrador reescrevendo uma lembrança, tirando-a da inerte paisagem da memória, dando-lhe movimento e vida, a ponto de sentir estremecer o seu próprio corpo, instrumento de cordas sensíveis que ressoam as ondas sonoras de um mundo exterior movimentado e vivificado dentro de si, a partir da *escritura literal do tempo perdido*.

Ao reescrever e ao viver o que não foi vivido, o ser torna-se livre, o que vem a ser o mesmo que estar em posse de sua potência de agir; a qual, segundo Gilles Deleuze, é a própria essência do sujeito, pois motiva-o a manter-se em movimento (Deleuze, 2002, p.90). Isso, na instância da narrativa proustiana, corresponde a uma memória e a um tempo das coisas como elas são. É uma realidade circunscrita em um tempo e em um espaço determinados sob circunstâncias que podem mudar de acordo com as percepções.

A realidade de Proust inscreve-se num estado espiritual em que os elementos que são fixos em outra realidade (como aquela que não foi concretizada em estética artística pelo leitor comum leitor do mundo) não os são na sua experiência, tanto que o canto da sua memória “nasce desses desvios”, como se, no tempo e espaços próprios de sua reelaboração, esta fosse livre e as imagens bordadas de afetos vêm e vão no seu cérebro.



Hans Meyerhoff defende a ideia de uma memória dinâmica em que a ordem dos eventos não

é uniforme, ou seja, o exterior não necessariamente é fruto do interior. No entanto, o narrador afirma que “as modificações internas, embora vindas de fora, renovam em mim o mundo exterior. Portas de comunicação, há muito condenadas, reabriam-se em meu cérebro” (Proust, Proust, 2011, p.32). Trata-se de um apontamento que demarca bem o fato de que o mundo mais importante para ele é aquele modificado pelo “violino interno”: construído por meio da elaboração da escrita – a qual ressoa sons e sensações sem ou com pouco sentido vindos do exterior, compondo uma musicalidade não ouvida. Esta é uma ária inédita, inexistente no passado, pois não passou pelo corpo-violino do escritor, quando só havia apenas a memória dos sons da rua, os quais funcionam como “portas de comunicação”. Portanto, há uma indicação de que a lembrança é apenas uma imagem, a qual adentra o universo inexplorado, um ponto de passagem para outra dimensão: a noz de Marcel é qualquer lembrança desperta na memória, contendo informações de outros mundos e países desconhecidos.



Reverberar os sons vindos da rua e desunir as paredes da casa: metáfora que desconstrói o que o separava do mundo exterior: corpo musical de vidro transparente, modificando as ondas sonoras. Tal processo estremece-o e o faz desejar apagar com borracha o hábito, para permanecer num modo ao qual ele chama de “estado tão particular” (Proust, 2011, p.32).

O narrador-escritor reflete sobre o que é para ele um estado ideal no qual quer habitar situado fora da rotina e do cotidiano maçante que degenera, tratando-se de um *verdadeiro estado*. Cotidiana chuva, frio e dia ensolarado, contradição do hábito desgastante e antiartístico, é dele que recorrentemente é extraído e alcançado esse estado buscado, como se fosse necessário reinventar a rotina sem brilho, repetitiva e vazia de signos; suportá-la.

Escrever as lembranças desses dias desperta alegrias, por situá-lo numa temporalidade que não é o pretérito nem o porvir – muito menos futuro. Esse tempo é aquele que nos remete a uma ideia de não temporalidade próxima da eternidade (daquilo que dura para sempre e não tem começo nem fim) ou é simplesmente uma dimensão desconhecida, que não necessariamente está ligada à essa ideia, situada entre o passado e o futuro, como se fosse um ponto *entretempos*.

O presente é meio; é estado de exclusão; é inominável, impenetrável; o tempo não é vivido, nem falado, nem tocado, nem descrito. Faz parte daquela matéria de coisas que ninguém sabe ao certo o que é. Todos falam: “vivam o presente”, mas quem diz está pensando no que perdeu, geralmente se arrependeu de algo que não fez, quando deveria ter aproveitado, sido feliz. Só quem perdeu alguma experiência diz uma frase como essa.



A língua portuguesa divide a temporalidade verbal em três modos: o subjuntivo expressa intenções, pedidos e sugestões; o indicativo declara afirmações e certezas; além disso, há o

imperativo, o qual exprime pedidos e ordens. Dentro desses modos, somente o tempo verbal que indica o *presente* não tem variações, como acontece com o pretérito que se subdivide em: *perfeito*, *imperfeito*, *mais-que-perfeito*; e o futuro: do *presente* e do *pretérito*, por exemplo. A língua, ao menos a portuguesa, não qualifica o tempo verbal que exprime ações que ocorrem no agora, ou seja, ele não é adjetivado como o passado e o futuro, como se este *agora* se comportasse como um imperativo temporal que não permite cruzamento com os outros tempos da forma como ocorre com os outros dois. Isso talvez diz respeito à nossa limitação, enquanto seres detentores de linguagem verbal, de definirmos tal ponto que ora o chamamos de agora, ora de tempo presente ora de tempo contemporâneo.



Santo Agostinho qualificou o presente.



O Santo, em suas *Confissões* (2004), no décimo primeiro livro, como religioso que foi, situa Deus sobre todas as coisas, inclusive o tempo, que é uma criatura feita por Ele, a qual está fadada a sucessões de instantes. Nesse âmbito, somente o tempo de Deus é verdadeiro, pois é aquele que se iguala ao criador que é eterno, ou seja, é constante, o tempo, portanto, é uma questão para o homem dada de bom grado por Ele, a qual indica a sua própria finitude, isto é, o homem morre (Capítulos I-VI). Na eternidade, não há sucessão de nada, “Teu hoje é eternidade” (Capítulo XIII).

“O tempo presente foi longo – porque só era longo enquanto presente. Ainda não havia passado, ainda não havia deixado de existir, por isso era susceptível de ser longo. Mas logo que passou deixou de ser longo, porque cessou de existir” (Capítulo XV). O pensador afirma que o tempo só existe porque está fadado a não existir, tempo então seria um quesito delegado àquilo que acaba, como a vida, o que mostra que, em sua concepção, o tempo verdadeiro é o de Deus ao qual não temos acesso porque somos criaturas temporais finitas: morremos.

Para Agostinho, estamos propensos a lutar para desvendar ou tentar explicar o que seria tempo, pois primeiramente se trata de algo imaterial, que não há como medirmos e provarmos sua existência, ao menos não como temos feito desde o advento da ciência positivista. Por causa disso, ele afirma: “Quando relatamos acontecimentos verídicos do passado, o que vem à nossa memória não são os fatos em si, que já deixaram de existir, mas as palavras que exprimem as imagens dos fatos, que, através de nossos sentidos, gravaram em nosso espírito suas pegadas” (Agostinho, Capítulo XVIII); que é o mesmo que afirmar que não temos acesso ao que já aconteceu senão por meio de representações, as quais não exprimem de fato o ocorrido; a mesma ideia serve para o futuro, pois, se ainda não aconteceu, não podemos acessar, o que permite dizer que só o presente pode ser vivido no sentido de poder ser medida a sua duração: *só existe a duração da coisa* (Capítulo XV).

Com isso, o presente ganha outras facetas:

nem o futuro, nem o passado existem, e é impróprio dizer que há três tempos: passado, presente e futuro. Talvez fosse mais correto dizer: há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. E essas três espécies de tempo existem em nossa mente, e não as vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; *o presente do presente é a percepção direta*; o presente do futuro é a esperança (Agostinho, CAPÍTULO XX, grifos nossos).

Agostinho qualifica o presente, fazendo o inverso da língua portuguesa, o que reflete em algum nível o tempo em que o narrador proustiano gostaria de habitar, aquele em que há uma presentificação do passado: “A vida de certas cidades, a alegria de certos passeios retomavam em mim os seus lugares. Estremecendo dos pés à cabeça em torno da corda vibrante, eu teria sacrificado minha vida sem o brilho de outrora e minha vida vindoura, apagada pela borracha do hábito ” (Proust, 2011, p.32).

Assim, o Santo acreditava que só o presente existe ou somente o presente pode ser vivido, pois, por mais que queiramos retomar o passado ou prever um futuro, só podemos fazer isso evocando imagens de ambos no presente. Sabemos que, em Proust, o processo da memória não se restringe apenas ao gesto de tornar presente uma lembrança, pois o ato de lembrar pode ser realizado por qualquer pessoa; na obra o passado volta em diferença, gerando encanto, como se fosse percebido pela primeira vez, justamente quando o “violino interior” compõe uma nova música, ou seja, quando o passado é reelaborado. A elaboração de fatos preteridos produz alguma revolução no eu do narrador-personagem de modo que o torna capaz de perceber a vida verdadeira dentro do tempo revivido (presente do passado) e filtrado pelo que ele mesmo chama de espírito ou poderíamos denominar de consciência, na perspectiva daquilo que é capaz de perceber, em uma lembrança, uma diferença: uma musicalidade: uma tonalidade que faz um dia comum ser mais agradável ao ser trazido um fato esquecido à tona: um instante preterido atravessado pelo presente que lhe reveste.

Apesar de afirmar que só existe o presente, ora sendo a percepção direta, ora a memória ora a esperança, há outro problema que é a captura ou a medição do tempo que se retira continuamente, ou seja, é incapturável e efêmero, porque enquanto acontece, não podemos medi-lo, “porque é precisamente um intervalo que separa um começo de um fim que nós medimos” (Agostinho, Capítulo XXVII), ou seja, mensuramos o que passou e não que se passa, pois se pararmos para medir o que está acontecendo, o instante passa tornando-se passado: memória. Por conclusão, ele afirma que só mede “a impressão presente” a qual seria a imagem daquilo que ficou gravado na memória, em outras palavras, *do acontecido, só temos acesso ao rastro que ele deixou*.

Esse resto de tempo, podemos interpretá-lo como sendo a lembrança da evocação, a qual vem direto do passado e torna-se presente. Mas isso se trata de uma imagem sem nenhum desvio, pura talvez, por não haver nela nada de novo, nada de detalhes acrescentados pelo tempo, pois este não age sozinho sobre a matéria da lembrança, a não ser que o personifiquemos, como foi feito com

Cronos; as imagens precisam de um corpo que lhes dê outra roupagem: outra forma: o corpo de um narrador: “era sobretudo em mim que eu ouvia, inebriado, um som novo emitido pelo violino interior”. Portanto, o timbre do bonde do lado de fora da casa é o mesmo de sempre – comum, sem sentido, sem vida – o que muda o cotidiano, o que lhe concebe outras tonalidades, é o corpo que produz uma nova sinfonia, ou seja, retira-se do hábito enfadonho uma nota musical.



No corpo, uma consciência; ou um corpo consciente.



É um gesto humano introjetar uma situação externa à memória, pois “é impossível imaginar ou conceber um traço-de-união entre o antes e o depois sem um elemento de memória e, por conseguinte, de consciência” (Bergson, 2006a, p.56. Ser consciente para o pensador é ser capaz de perceber um elemento externo à consciência, para isso precisamos da memória, pois não é provável que percebamos algo que não esteja gravado em nós em algum nível ou podemos afirmar que são necessários elementos internos armazenados que permitam perceber o novo, de modo que rememorar é o reconhecer.



É repentinamente, na memória, que renasce uma criança: um corpo preterido, em um tempo perdido, que dá à luz outro jovem, numa espécie de ciranda dos tempos: “súbito refaziam em mim, de mim inteirinho, pela virtude de uma sensação idêntica, o menino, o adolescente que os tinha visto. Não houvera somente uma mudança de tempo lá fora, ou no quarto modificações de odores, mas em mim diferença de idade, substituição de pessoa (Proust, 2011, p.33).

Uma lembrança, um cheiro, um tato, um gosto, uma visão: sinestesia. Poção mágica que evoca um personagem morto, eus sucessivos; quantas covas ao longo da vida, quantos nascimentos, partos, hospitais e parteiras. Não há mais de um sinal, além de uma barriga da vida, cuja mãe escreve poesia, nascem bebês, crescem crianças, adolescentes, homens prometidos. Morre todo tipo de gente, melodrama de um personagem revoltado, introvertido, com medo do futuro e querendo se esconder na infância. Uma pessoa presente, depois outra.



Sra. de Guermantes:

Todos os castelos da Terra de que era duquesa, princesa, viscondessa, aquela senhora, que, com um casaco de peles, afrontava o mau tempo, parecia-me trazer, consigo, como as personagens esculpidas na verga dum portal seguram na mão a cátedra que construíram, ou a cidade que defenderam (Proust, 2011, p.37-38).

A personagem aristocrata, carregando monarquias nas mãos, transforma-se, ao longo de *A prisioneira*, assim com outros personagens da aristocracia, de uma grande figura interessante a uma imagem vazia e sem atrativos. Maravilhado com os aviões e os telefones – invenções do início do século XX – os quais elevavam as pessoas aos céus ou faziam mágica ao ligar um indivíduo a outro a longas distâncias, o narrador vê-se depois usando os mesmos objetos fantásticos para chamar um alfaiate ou para pedir um sorvete. Do alto da hierarquia das realezas cai, na maquinaria do hábito, a ilusão com a sociedade parisiense.



Sra. de Guermentes: “o vestido era chinês com chamas amarelas e vermelhas, eu o via como um pôr do sol que acende” (Proust, 2011, p.40). Misturando amarelo com vermelho, cria-se um sol investindo a Terra num horizonte sem fim e inatingível, maravilhado como só uma subjetividade homossensível poderia estar com um vestido no corpo de uma dama a qual ele gostaria de ser.



A senhora aristocrata, ativa como é, perde o poder de fascínio que tem sobre o narrador, o qual a vê torna-se mais interessante quando a altura dela diminui. O encanto renasce um pouco mais embaixo, numa latitude próxima aos trópicos, com pé ao chão, quando nota que o sotaque da mulher revela uma espécie de “carta histórica e geográfica da história da França” (p.43). É como se ele se sentasse naquela região para tomar um chá e comer um bolo no fim da tarde. Duas nações: um Estado geográfico marcado no continente europeu; outro localizado nas coordenadas neurais e sentimentais do narrador-personagem. Um bolinho vespertino tornando-se um país sob um vestido em guarda-sol.



“Esquecemos depressa [...] o que não pensamos com profundidade.” (2011, p.47).

Em três dimensões vive o narrador. Se imerso estivesse em duas dimensões – largura e comprimento – não conseguiria pensar em profundidade entranhando na memória estendida e duradoura de cada pedacinho do seu passado, cada personagem, história ou paisagem. O terceiro elemento da sua realidade – a profundidade – é a reflexão, a busca, o empreendimento que mergulha na bidimensionalidade das lembranças não pensadas, guardadas numa moldura sem vida, como uma foto de um porta-retrato revivida pelo esforço da escrita. A lembrança esquecida é um serzinho bidimensional.



Barão de Charlus:

“a posse do que se ama é alegria maior do que o amor” (2011, p.61). O sr. De Charlus, assim como o narrador-personagem faz com Albertine, aprisiona o seu amado Morel, o qual se casa com a sobrinha do motorista Jupien. Tal união é incentivada pelo barão, que, com esse matrimônio, sente-se no controle do casal. Barão e Morel têm um caso. Este, o músico – personagem dúbio em sua sexualidade – exerce fascínio em seu amante.

Nesse contexto, lendo os traços “não visíveis que são as tendências e os gestos” (2011, p.57) dos outros, o narrador pensa que aprisionar é uma forma de se relacionar mais fortemente que o sentimento de amor, como se ter a posse do ente amado fosse o suficiente para manter o vínculo, além de afirmar que quem não mostra tal amor aos outros não o faz por medo de perdê-lo. O ciúme e a posse – os quais, num contexto de efervescentes enlances afetivos, tendem a ser suplantados pela euforia de uma paixão cega – nessa altura de *A prisioneira*, são elementos que desenham as relações com contornos mais claros que o próprio círculo sentimental do amor. Delimitar ou interferir na liberdade alheia é dar formas geográficas ao que se sente: amar é territorializar: país com fronteiras racionais.



Albertine: “Ela tinha naquele momento a aparência de uma obra de Elstir ou de Bergotte, eu experimentava por ela uma exaltação momentânea, vendo-a no recuo da imaginação e da arte” (p.76).

Ora um chapéu, um casaco e uma sombrinha – os quais são nomeados pelo narrador de “nadas” – despertam nele felicidade, ora uma música clássica ou um romance literário remetiam-no ao estado de arrebatamento que o hábito das relações humanas tende a sempre apagar. Amar é inversamente proporcional à repetição tediosa do cotidiano em que os casais precisam conviver um com o outro.

“Lembrava-me; conhecera uma primeira Albertine, depois subitamente ela se mudara em outra, a atual” (p.68)

Albertine modifica-se constantemente nas percepções de Marcel, talvez em uma velocidade maior do que percebe as mudanças em si próprio. É justamente esse ser mutante que mais o agrada; é a nuance fora da repetição do hábito antes de “petrificar-se” (p.68) estando longe das confidências expandidas pela própria imaginação que julga as “imprudências de linguagens” (p.68) de Albertine e joga luz em seus segredos. Marcel é feliz no amor enquanto a mulher amada desperta-lhe dúvidas e exala segredos, sobretudo quando se referem aos vestígios de um caso amoroso entre ela e sua amiga Andrée.



Ciúme: “Amor [...] temo-lo por uma pessoa que nos desperta ciúme sobretudo pelos seus anos; sentimos que se ela no-los contasse todos facilmente nos curaríamos talvez de amar” (p.73). O segredo e o amor confundem-se sob a aura de um sentimento que envolve algo não dito com a vontade de descobrir-lhe e a impossibilidade de fazê-lo. A criatura amada é a mesma que contém verdades não ditas, apenas sugeridas e fragmentos de informação: um bilhete, um gesto, uma postura, um olhar: uma palavra que escapa.

Albertine: um segredo ambulante: um cofre cuja senha foi anotada em um papel no qual o narrador vê tremular os números. Não tem acesso ao seu conteúdo interior, somente à combinação superficial e infinita de um algoritmo semântico elucubrado com o esforço da reflexão – aquela que deseja não deixar perdida uma lembrança no fundo de uma memória sem profundidade.



Da mesma maneira, aliás, se referia ela à minha influência sobre Andrée. Sentiria uma ou outra alguma coisa por mim? E que eram, em si mesmas, Albertine e Andrée? Para sabê-lo, seria mister imobilizar-vos, não viver mais nesta perpétua espera de vós em que passais sempre outras, seria mister cessar de amar-vos para nos fixar, não ter conhecimento mais de vossa interminável e sempre desconcertante chegada, ó moças, ó raio de luz sucessivo no turbilhão em que palpitamos de tornar a ver-nos reaparecer, *mal vos reconhecendo, na velocidade vertiginosa da luz*. Essa velocidade, ignorá-la-íamos talvez e tudo nos pareceria imóvel, se uma atração sexual não nos fizesse correr para vós, gotas de ouro sempre dessemelhantes e que excedem sempre a nossa expectativa! (Proust, 2011, p.76-77, grifo nosso).

O narrador-escritor debate-se por não conseguir apreender da forma como deseja a natureza das duas personagens, pois esbarra nos limites de sua consciência. Não há nenhum elemento da sua memória que o ajude a elucidar se elas gostam dele ou que o ajude a esclarecer o que de fato elas são: criaturas “sempre outras”. Isso atende a um desejo de desvendar algo em específico, o que não quer dizer que o narrador não saiba nada sobre elas, pois ele tem algumas combinações numéricas dos seus segredos: os gestos, mas só.

Escritor que se encontra atordoado por não conseguir atingir o ponto de verdade que deseja sobre as moças, as quais se movimentam vertiginosamente diante de seus olhos, na velocidade da luz, enquanto ele mesmo aparenta estar parado, recebendo um bombardeio de estímulos: corpos, lembranças, bilhetes, sentimentos, os quais ele não é capaz de interiorizar e que não fazem vibrar as cordas do seu violino interior; ele, diferente de um dos irmãos gêmeos do exemplo da física da relatividade, de Albert Einstein, não consegue viajar na mesma velocidade que as moças, não é capaz, pois, de alcançá-las.

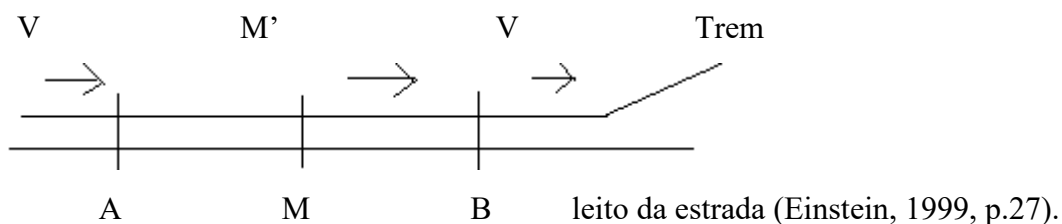
O rastro feito pelo seu lápis, fuligem de combustão, é sombra das garotas. O seu foguete em

formato de caneta é lento em demasia para acompanhar uma velocidade tão superior. A escrita, enquanto gesto material, revela-se incapaz de acompanhar a efemeridade dos afetos e das percepções. As imagens florescidas de suas amigas borbulham de um lado para o outro, forçando-o a segurar mais firmemente a mão escrevente, numa tentativa ilusória de esclarecer os contornos das ideias e dos sentimentos. Ele pensa e sente em aceleração inversa à sua coordenação motora. É como se o *timing* do narrador estivesse em descompasso com o *timing* das personagens, não havendo simultaneidade entre os instantes. As moças viajam como se estivessem na velocidade da luz, ultrapassando a capacidade de apreensão do narrador ou escapando continuamente à sua imaginação. O corpo-relógio do narrador, em descompasso. Há assim uma defasagem entre a sua percepção temporal e o fluxo dos acontecimentos. Enquanto ele sofre, elas permanecem novas e belas – impulsionadas pelo motor do amor, o qual é responsável por movimentá-las fora da luz da consciência do escritor em agonia.

Por isso, ele anseia imobilizá-las, o mesmo que ter o controle do tempo para “medir-lhes” suas durações: suas consciências. Quando nos referimos à medição, entendemos que costumeiramente o tempo ou é medido, como se faz na física, ou sentido e vivido. Nessa perspectiva, o que está em jogo não é nem uma medição nem uma sensação, mas uma *realização temporal* – um ser que se realiza no tempo – pois é na dimensão da efemeridade que os elementos se desvendam e se *desabrocham*. Buscar o tempo perdido não é retomar ou reviver, é realizar-se enquanto ser consciente dentro de um fluxo temporal perdido e fechado no passado, o qual reaparece e presentifica-se para tonar-se algo inédito, é como se fosse então o futuro do passado de uma experiência. É um *tempo novelo* que tem início e fim, mas é altamente complexo em sua trama. A narrativa é finita e descreve vidas finitas, mas a direção de suas linhas e de seus cursos são infundáveis; recusando a linearidade temporal. A frustração ou a realização nesse fluxo de vida ocorre quando o corpo do narrador-escritor está no mesmo compasso dos corpos e dos objetos que deseja reviver e extrair-lhes as essências.



Física na escrita. Conforme lançamos mão de analogias entre física e literatura a fim de produzir imagens diversas da obra de Proust, abaixo expomos um esquema feito Albert Einstein para ilustrar como seria a percepção de um observador, dentro de um trem, de dois raios que são disparados na ferrovia em direção a M simultaneamente. Em seguida, relacionamos os referentes do estudioso com as personagens de *A prisioneira* e consideramos o observador hipotético da teoria einsteiniana como o próprio narrador-observador ou narrador-personagem.



Os observadores são A e B, e o que mostra é que um observador em terra firme vê de forma concomitante os dois raios atingindo o ponto M ao mesmo tempo, no entanto, para o observador no trem a uma velocidade alta, não ocorre a mesma situação, pois, como ele está avançando para a direita, a tendência é que ele veja um raio primeiro, depois o outro. Com isso, ele observa o raio que se descola de B em direção a M primeiro que o raio que se desloca de A para M, assim, para o observador o qual está em movimento no trem, os dois raios de luz não tocam o ponto M ao mesmo tempo.

Por esse esquema, o físico indica que, a depender do ângulo e das condições de um observador, este não capta a realidade ou os acontecimentos da mesma forma que outros em condições normais em relação a um sistema de referência. Além disso, se um observador não estiver em um ponto que lhe permita uma percepção “normal” de um referente, este tende a não estar em simultaneidade com os acontecimentos, ou seja, o tempo dele não corresponderá ao tempo dos referentes, no que se refere aos dois flechas de luz.

Com isso, suponhamos que o narrador proustiano esteja, em alguns momentos, também situado num ponto de dado plano de referência em que os personagens não são para ele simultâneos, em outras palavras, não lhes oferecem condições favoráveis para que capte suas consciências, suas intenções, seus desejos: suas vidas. Albertine e Andrée são como dois flashes de luz que não alcançam ao mesmo tempo o ponto no narrador para lhe permitir entender o que elas de fato são, o que não ocorre da mesma forma, por exemplo, quando capta, em algumas oportunidades, os estímulos do dia, os quais abrem “Portas de comunicação, há muito condenadas”.



Seria a natureza humana mais difícil de ser angulada e projetada do que a natureza das plantas, das árvores, das flores e da natureza morta.



Em vários momentos, há a representação das dificuldades de escrita para atingir o objetivo de desvendar algum mistério ou de esclarecer alguma dúvida. Isso ocorre, em certas passagens, como nesse último trecho, quando o narrador está em descompasso entre o que ele tem de concreto diante de si e o que ele ainda não sabe sobre os outros. Nesses aspectos, o tempo dele não é contemporâneo ao das personagens; o seu presente encontra-se com o passado de uma ou de outra, ou de ambos,

como se elas fossem uma música tocando em um rádio, e quando ele tenta captar a mensagem e a nota que ouve, já não é mais possível, o som já passou, a mensagem se foi. É o narrador, portanto, atrasado, vendo – como ponderou Agambem (Agambem, 2009, p.64), a partir de estudos da física – o passado dos astros, a luz que chega para mostrar uma estrela que não existe mais. Encontrar-se com o passado das pessoas e das coisas é o mesmo que estar diante de um monumento intransponível, assim como as construções antigas de Veneza fechadas para o tempo presente por serem impenetráveis (Proust, 2016, p.55-56).

Em razão da dificuldade de captar a essência das personagens e do descompasso entre seu *timing* e o delas, o narrador deseja congelar o tempo, pois, a grandes velocidades da efemeridade das lembranças e dos sentimentos, é incapaz de alcançá-las. Ele gostaria de situar-se em um plano de referência em que as personagens e ele estivessem em pé de igualdade, em repouso ou em velocidades semelhantes no mesmo vagão de trem. Talvez por isso, o quinto volume da obra seja dedicado à narrativa de uma prisioneira, a qual divide o espaço da casa com ele. Aprisionar seria uma tentativa de conferir ao referente Albertine alguma estabilidade e alguma condição viável para – mantendo-a dentro do seu *campo sensível* (aqui consideramos todos os sentidos sendo estimulados por ela) – captar os diversos estímulos, a fim de forçar simultaneidade dos corpos, dividindo o mesmo espaço e marcando o mesmo tempo. Ele anseia acertar os relógios atômico de ambos: bisbilhotar-lhes a vida, as saídas de casa, a hora que chega, a hora dormir e de comer. Revela-se, com isso, um narrador sedento de controle para situar geograficamente em torno de si as condições favoráveis para captar as criaturas fugidias e dar-lhes a estabilidade que elas não têm.



Plano desajustado: o escritor que narra o seu descompensamento com a escrita. Se considerarmos três pontos de referências, as duas moças e ele, as quais seriam os raios de luz (estímulos) afetando sua percepção, podemos dizer que ele se situa no passado de uma situação da qual ele gostaria de ser contemporâneo (simultâneo); ele não consegue presentificar nem pinçar o tempo das personagens para dentro do seu próprio fluxo. Trata-se de um pretérito do pretérito, se adicionarmos mais um elemento e considerarmos ser uma lembrança: o narrador em algum tempo, no *tempo da escrita*, rememorando o episódio de angústia de um mistério intransponível. Aqui encena-se uma representação que está atrasada duas vezes, ou seja, está fora do *timing*: uma lembrança desajustada dentro da lembrança que é lembrada. Vê-se as duas personagens, lembra-se das perguntas: “E que eram, em si mesmas, Albertine e Andrée?”, elucubra respostas, mas não acerta o ponteiro no instante correto para ver passar a verdade. Resta ele com a folha em branco (sem a elaboração do passado) ou como o observador hipotético de Einstein sozinho no solo e as personagens passando no trem, não sendo viável marcar cartograficamente no papel as características desejadas nas moças.



O desarranjo, o descontrole e o descompasso da situação são situações vividas pelo narrador o que corresponde à sua experiência com a temporalidade, permitindo-nos defender uma perspectiva de tempo como um elemento não medível, e sim vivido, sobre o qual temos vagas noções. Santo Agostinho, em suas *Confissões*, diz o que é o tempo explicando o que este não é, como se bordejasse a questão. O próprio santo confessa isso proferindo a famosa máxima: “o que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; se quiser explicar a quem indaga, já não sei.” (Agostinho, Capítulo XIV).



O foco narrativo em *A prisioneira*, assim como toda a obra *Em busca do tempo perdido*, configura-se preponderantemente em narrador que testemunha os fatos, o qual está imerso no contexto ficcional do qual faz parte, participando da história, ao mesmo tempo que descreve as situações e os personagens. Nesse sentido, há a representação de um sistema de referências com pouca estabilidade, a qual só é alcançada, em alguma medida, nos pontos em que essa versão da voz narrativa descreve os acontecimentos e quando observa o interior das personagens e suas vidas íntimas. Ao mesmo tempo, essa configuração é a expressão daquilo que dura muito pouco, é a representação dos segredos que ganha luz na consciência e dura como *flashes* de luzes que se abrem e fecham-se sem tempo de se configurarem um segredo totalmente desvendado. Consequentemente, gera-se uma frustração por não conseguir elaborar uma conclusão sobre as inquietações “E que eram, em si mesmas, Albertine e Andrée?”, a pergunta mantém-se.

Nesse plano, o narrador frustrado deseja atingir onisciência sobre todos os pontos obscuros de seus amigos. Podemos chamá-lo também de “narrador-testemunha”, segundo Friedman, o qual é um personagem da ação que fala em primeira pessoa (Friedman, 2002, p.175). O estudioso, pensando em um autor que delega poderes, concede a esse ponto de vista a incumbência de narrar a partir dos seus pensamentos, sentimentos e percepções, além de poder “fazer inferências do que os outros estão sentindo e o que estão pensando” (Friedman, 2002, p.176), no entanto ele é limitado porque só pode falar daquilo que está nos contornos da sua “autoridade”, ou seja, ele especula, mas não tem sempre as respostas para dar ao leitor. Em relação ao narrador proustiano, ele almeja mormente o ponto que Friedman chama de “onisciência normal”, na qual “o autor perscruta as mentes de seus personagens e *conta-nos* o que está se passando lá (Friedman, 2002, p.177)”, mas esbarra na impossibilidade das capturas, “nesta perpétua espera de vós em que *passais sempre outras*, seria mister cessar de amar-vos para nos fixar, não ter conhecimento mais de vossa *interminável e sempre desconcertante chegada*”, diz o narrador.

O sentimento amoroso, ao mesmo tempo sendo o afeto mantenedor do vínculo entre os

amantes, é sustentado pelo sólido e tempestuoso ciúme, configurando uma relação tensa, que se desenvolve numa ambivalência sentimental marcada pela frustração de não alcançar em totalidade o coração e os segredos do outro e pela satisfação de sentir o fluxo vertiginoso dos sentimentos, os quais são captados em curtos instantes por meio da escrita enquanto a vida verdadeira (o próprio amor) flui continuamente por entre suas memórias irrepresentáveis. O outro marca, no foco narrativo proustiano, os limites dos seus próprios sentimentos, revelando-lhe a impotência diante do objeto amoroso que lhe escapa à compreensão racional indicando que se trata de um universo instável, movediço, mas surpreendentemente mais instigante do que as coisas deveras evidentes, como a rotina, o hábito ou tudo aquilo que é tocado pela luz do dia clareando a cidade no entorno do seu habitual quarto de dormir.



Matéria: o amor transforma-se em luz. Quando as personagens e o narrador estão num plano de referências descompassado, trata-se de um paradoxo porque, ao mesmo tempo que é descrito um descontentamento com o que foi atingido de certa verdade, há a manutenção do desejo de se buscar o que não foi desvendado, gerando satisfação. O pensamento, mesmo sendo veloz, só atinge o rastro da fumaça que ficou para trás do foguete condutor de Albertine. A escrita – o gesto de esfregar o lápis no papel e contornar as linhas de um código transmissor de verdades – seria a fuligem condensada de grafite – dando “estabilidade de natureza [...] puramente fictícia para a comodidade da linguagem” (2011, p.77) – a qual descansa na folha em branco, enquanto o escritor olha para o céu e não vê nada, senão a sensação de algo diferente vindo de algum lugar do passado. Duas mil páginas de um livro desconhecido desfilam-se em sua mente em milésimos de segundos, materializadas num aglutinado irrisório de palavras ocupando um parágrafo. O narrador escritor vislumbra, em imagem metal, os segredos de sua amante, vive intensamente um emaranhado de sentimentos conflitantes e tensionados, enquanto a imagem vai embora na mesma aceleração com que aparecera em sua memória e some deixando para trás sensações infundáveis, quiçá indizíveis, de ciúmes, inseguranças, dúvidas, desejos e curiosidades, textualizações materializadas e possíveis dos rastros da memória fugitiva.



“A imobilidade delas virá de nossa indiferença, que as entregará ao julgamento do espírito” (2011, p.78). O ato de julgar é feito pela consciência o qual, pelo esforço da inteligência, compreende o que antes estava obscuro. Às moças, diferentemente do movimento vertiginoso do amor, o qual não as permite descansar em seu espírito, é conferida uma estabilidade quando “sairão definidos uns caracteres de moças, estáveis sim”, mas isso ocorre quando não há mais interesse, ou seja, no momento da derrocada do amor. A verdade sobre as amigas de Marcel figura-se inexistente,

por isso ele se compraz com o expressivo encantamento e o desejo por elas. Amar é manter a vontade de não descobrir os segredos. É manter-se observando o intenso movimento de ir e vir no tempo.



O movimento na superfície do objeto de afeição configura-se uma ação de escrita. É como um ato sexual de uma fricção entre o narrador e as personagens, em que o prazer ora acontece com a contemplação da figura e do corpo de Albertine ora ocorre quando a beija e introduz nela a língua. A moça, em certo momento, torna-se uma paisagem na qual se satisfaz o narrador, como acontece no início de *A prisioneira*, ao descrevê-la dormindo no quarto, trecho reproduzido abaixo.

No meio da cena, a qual ocupa algumas páginas, o narrador diz: “seu sono[...] era para mim toda uma paisagem” (Proust, 2011, p. 83), que ele contempla não somente pela superfície do corpo e da volúpia de Albertine como também pelo sentimento de calma e de mansidão das águas da baía de Balbec – imagens pintadas no fundo da personagem. Nesse ponto, esta é atravessada por uma série de paisagens, como se fosse uma gravura vazada transbordando o espaço e tornando-o expandido. A lembrança da moça gera outras figuras; e atravessando-a, em partes Marcel atinge a verdade: *a satisfação de viver em plenitude o amor*. Ela seria a materialidade concreta que retorna fragmentariamente; ao ser penetrada pelo escritor – enquanto ele bebe a vida da personagem – abre-se, desdobrando outras variações dela mesma.

Entre os dois cenários, tão diversos um do outro, de Balbec, havia o intervalo de vários anos em Paris, no longo percurso dos quais se situavam tantas visitas de Albertine. Via-a nos diferentes anos da minha vida ocupando em relação a mim posições diferentes, que me faziam sentir a *beleza dos espaços interferidos*, aquele longo tempo passado em que eu ficara sem vê-la, e sobre a diáfana profundidade dos quais a rosada criatura que estava diante de mim se modelava com misteriosas sombras e pujante relevo. *Era ele, aliás, devido à sua superposição não somente das imagens sucessivas que Albertine havia sido para mim mas também das grandes qualidades de inteligência e de coração, dos defeitos de caráter, uns e outros não suspeitados por mim, que Albertine, numa germinação, numa multiplicação de si mesma, numa eflorescência carnuda de sombrias cores, acrescentara a uma natureza outra quase nula, agora difícil de aprofundar*. Pois as criaturas, mesmo as que, de tanto sonharmos com elas, não nos pareciam mais do que uma imagem, uma figura de Benozzo Gozzoli a se destacar sobre um fundo esverdeado e cujas únicas variações estávamos dispostos a acreditar serem devidas ao ponto em que nos colocáramos para as contemplar, à distância que dela nos afastava, à iluminação, *essas criaturas, enquanto mudam em relação a nós, mudam também si mesmas e tinha havido enriquecimento, solidificação e acréscimo de volume na figura outra tão simplesmente recortada sobre o mar*. De resto, *não era apenas o mar ao fim do dia que vivia para mim em Albertine, mas por vezes o sopor do mar nas noites de lua*. As vezes, com efeito, quando eu me levantava para ir buscar um livro ao gabinete de meu pai, minha amiga, que me pedira licença para se deitar durante a minha ausência, estava tão fatigada pela grande excursão de manhã e da tarde ao ar livre que, mesmo se eu me demorasse apenas um instante fora do quarto, ao voltar encontrava Albertine adormecida e não a despertava. Estendida a fio comprido em minha cama, numa atitude de uma naturalidade que não se teria podido inventar, dava-me a impressão de uma longa haste de flor que houvessem colocado ali, e o era efetivamente: *o poder de cismar, que eu só tinha*

na ausência dela, encontrava-o naqueles instantes ao seu lado, como se dormindo ela se tivesse convertido numa planta. Assim, o seu sono realizava, em certa medida, a possibilidade do amor; quando eu ficava só, podia pensar nela, mas ela me fazia falta, eu não a possuía. Ela presente, eu lhe falava, mas estava por demais ausente de mim mesmo para poder pensar. Quando ela dormia, eu não precisava mais falar, sabia que não era mais olhado por ela, não tinha mais necessidade de viver na superfície de mim mesmo. Fechando os olhos, perdendo a consciência, Albertine se despojara sucessivamente dos seus diferentes caracteres de humanidade que me haviam decepcionado desde o dia em que a conheci. Não estava animada senão da vida inconsciente dos vegetais, das árvores, vida mais diversa da minha, mais estranha, e que no entanto me pertencia mais (Proust, 2011, p.81-82, grifo nosso).

O trecho não mostra claramente os referentes de tempo e espaço, a não ser o fato de tratar-se de um momento de sono em um quarto na casa do personagem. Não há menção a um dia específico: trata-se de um dia qualquer em que sua amada dorme e ele a contempla. Resumidamente, o narrador sai do seu quarto para apanhar um livro no gabinete do pai, volta, vê Albertine e encanta-se ao vê-la dormir. Não consta descrição dos espaços da casa, nem das vestimentas da personagem; apenas é sugerido que se faz noite, revelando que o interesse do narrador não é situar o leitor marcando com precisão o tempo e os espaços, seu foco é em descrever a atmosfera de amor amalgamada com uma aura onírica aguçada pelo sono encantado da amada.

Temos sinteticamente a descrição de uma ação corriqueira, um hábito, correspondendo a ler e dormir. Anteriormente, a personagem estava se movimentando na velocidade da luz, aqui, diferentemente, Albertine é representada primeiramente no fluxo dos anos: modificando-se e enriquecendo-se como pessoa continuamente, mas em repouso, parada, dormindo, quando não oferece ao narrador nenhuma ansiedade ou angústia por não poder aprisioná-la: tem-na em mãos inerte na cama. É nos momentos de repouso do corpo que o narrador sente a onipresença dos seus afetos expandidos na corporalidade da amante. Inerte, congelada no tempo, a qual lhe obriga a portar-se na superfície de si quando está em vigília, o narrador sente-se momentaneamente no controle da relação, de modo que a ilusão de controlar o tempo, isto é, o fluxo da experiência de viver, é o mesmo que gerenciar em si próprio o ciúme, o qual corresponde ao medo de perder o objeto de amor e de estar apartado das alegrias que o outro porventura vive sem ele. O narrador onisciente regozija-se nesses efêmeros instantes, até se deparar novamente com a sua vestimenta de narrador que somente testemunha os fatos de fora do interior dos outros, os quais lhe evidenciam tanto o norte de suas buscas quanto os limites que contornam suas intimidades e suas liberdades.

Nesse contexto de quietude da amada, o narrador-escritor encontra-se em contemplação. Do seu privilégio como observador de um corpo em repouso, a angústia dá lugar ao contentamento de poder, com calma, captar o amor. Sem movimentações que o distraia e o aborreça, ao lado dela, percebe-a como um médico com um estetoscópio pronto para auscultar o ritmo de um coração, por isso é necessário cessar os estímulos excessivos “refugiada, murada, resumida no seu corpo” e silenciá-los para ouvir “seu hálito, que vinha expirar-lhe nos lábios a intervalos intermitentes e

regulares, como um refluxo, porém mais atenuado e suave” (2011, p.83).

O repouso da personagem permite ao narrador um encontro concomitante com a duração dela. Isso se evidenciaria na satisfação pela “beleza dos espaços interferidos” das imagens “sucessivas que Albertine havia sido para mim mas também [nas] grandes qualidades de inteligência e de coração, dos defeitos de caráter, [...] numa germinação, numa multiplicação de si mesma, numa eflorescência carnuda de sombrias cores”; nesse contexto “o seu sono realizava, em certa medida, a possibilidade do amor”. A aparente estaticidade permite-lhe ajustar o seu relógio com o dela, como se ambos marcassem 21h:00 de uma noite qualquer em que a escrita alcança o âmago do foguete condutor da moça, materializando em realidade tridimensional essas várias versões de uma mesma pessoa, cujos “defeitos de caráter, uns e outros não suspeitados por mim”, outrora, entram em sintonia com as vibrações do corpo de Marcel que escreve e se inscreve no ponto em que sempre desejou: amar o que não se amou.



Albertine é despojada “sucessivamente dos seus diferentes caracteres de humanidade”. O humano figura-se em segundo plano, quando o estetoscópio do médico-escritor, ao examinar a gravidade da narrativa, transforma-se em um nebulizador, o qual purifica a respiração do dióxido de carbono CO₂ expelido pela moça em oxigênio O₂, assim o narrador tornado paciente respira através dela o mar oxigenado de Balbec. A personagem desumanizada é um meio purificado de sentir o fluxo amoroso, método mais eficaz de aproximar-se da verdade a qual por vezes aparenta prescindir da linguagem representativa de modo que quanto mais próximo do objeto de amor (a verdade) mais fraco torna-se o ciúme. Albertine perde o seu corpo; em flor, o tempo cronológico é apagado, ficando em suspensão; é como se as horas se situassem fora do ponto no plano cartesiano do quarto onde estão, fazendo uma curva que dobra o tempo e o espaço entre eles, abrindo um portal pelo qual viaja o narrador, cujo canal é a escrita.

A partir disso, uma gama de elementos é elaborada, produzindo ideias de “espaços interferidos”, a germinação e a multiplicação das Albertines; o mar que vive nela; o mar nas noites de lua: a “longa haste em flor”; a possibilidade do amor; a vida vegetal; e a vida inconsciente. Porém, nesses encontros simultâneos, Marcel percebe ser incapaz de elaborar todo o volume de estímulos que visualiza, pois o livro chamado “Albertine” contém páginas intensas demais e impossíveis de serem transcritas em totalidade da mesma forma como são vislumbradas. Isso induz escritor a aceitar que as outras variações de Albertine fiquem guardadas atrás de portas em fechaduras, formando uma obra secreta – sinônimo de sua própria vida –, a qual, como se fosse um livro pessoal inconsciente, não é legível, mas faz parte de si como uma espécie de estrutura invisível, mas essencial para mantê-lo vivo e fazê-lo sorrir os olhos quando pensa na amada.



Em dadas coordenadas do universo da obra, Marcel encena, por alguns instantes, ser contemporâneo dos fatos, ao captar uma verdade envolvendo o outro. Trata-se de uma lembrança que retorna ou de uma presentificação do pretérito, o qual por vezes não é somente uma imagem do passado, mas uma imagem com contornos do futuro, elaborada no tempo da escrita. O narrador é concomitante a certos instantes, ocorrendo não somente a re-vivência de um tempo passado, para o qual ele é contemporâneo, mas também o atravessamento de outros tempos, em específico um futuro recobrando o passado. O *eu da escrita* é diferente do eu da lembrança (aquele de quando ocorreram os fatos), de forma que só se percebe a diferença de uma situação para outra – entre um passado, um presente e um hipotético futuro – quando há transformação do ponto de vista daquele que está em observação, no caso o narrador. Ao sofrer com as vicissitudes da vida, torna-se mais provável compreender um fato acontecido no passado, quando o eu da época não tinha os elementos de experiência necessários para entendê-lo.

Marcel acredita termos vários *eus* ao longo da vida, cada um desses encerra consigo experiências que permanecem no espírito dentro de uma espécie de vaso, correspondente ao corpo humano (Proust, 2008, p.193). Tais vivências, enquanto acontecem, não possuem tanta importância para nós, o que pode mudar quando, por efeito de um estímulo, relembramos não somente o que aconteceu como retomamos o eu que viveu a experiência. Isso seria o que ele chama de memória involuntária – a qual revela a verdade sobre um episódio preterido – e é um processo precisamente que resgata do passado um eu perdido, como se este não tivesse vivido o fato e retornasse no futuro com todos os elementos, principalmente emotivos, capazes de mobilizar o ser que escreve. Não se trata de saudade, principalmente por envolver pessoas que já morreram e lugares que não existem mais, nem de nostalgia em relação à falta de algo que foi plenamente vivido e sentido no passado. Diferentemente, reescrever o passado, para Marcel, é o mesmo que trazer à tona um eu que não é o do presente da escrita nem o que viveu o fato: é um terceiro: trata-se do produto da elaboração, a própria narrativa. Além disso, o novo ser da escrita que se ergue não é conhecido por aquele que embrenha na busca – o narrador-personagem –, de modo que viver um amor pleno com sua amada Albertine só é possível no âmbito da escrita; escrever cada palavra e senti-las, ver tremer o corpo que toca a superfície do outro imerso numa nuvem de volúpia, isso só é viável na e pela representação. É ela que torna a busca um completo êxito (aqui consideramos a satisfação de atingir em algum ponto a verdade) ou em frustração de não conseguir alcançar o tempo perdido.

Em certo sentido, trata-se de uma evolução, por ser necessário um aprimoramento (maturidade) para re-viver a verdade. São modificações que ocorrem no fluxo de vida do narrador as quais permitem o ajuste do seu relógio interno com outros instantes. O encontro com o passado ocorre em fração de segundos e é despejado nas páginas em branco como uma tromba d'água que

jorra um turbilhão de gotículas em um só lugar. Nesse âmbito, ele diz:

não se deve temer no amor, como na vida habitual, tão somente o futuro, mas também o passado, o qual não se realiza para nós muito vezes senão depois do futuro, e não falamos apenas do passado que só se nos revela mais tarde, mas daquele que conservamos há muito tempo em nós e que de repente aprendemos a ler (Proust, 2011, p.101).

É necessário um trabalho contínuo de busca – desejo, esforço, espera, angústia, frustração – para, em algum momento, captar o tempo correto, caso contrário “A imobilidade delas virá de nossa indiferença” (Proust, 2006, p.78). Quando não há esse ajustamento, os ponteiros marcam um compasso diferente dos fenômenos observados, causando-lhe insatisfação. Temos, portanto, um narrador que ora é bem-sucedido em sua busca ora é um fracassado que não sabe ao certo qual é o *timing* das verdades. Sabe apenas que, quando é tocado por um estímulo externo aleatório, este pode lhe chamar a atenção. Ao mesmo tempo tem ciência de que “a própria realidade [...] não é completamente previsível. Os que vêm a conhecer algum detalhe exato da vida alheia tira logo consequências que não o são, e veem no fato recém-descoberto a explicação de coisas que precisamente não têm nenhuma relação com ele” (Proust, 2006, p.14).



O narrador-escritor vive em tensão: quer alcançar as revelações, mas mormente o que tem em mãos é a força da escrita, a qual concretiza o resto dos fulgurantes instantes que retratam “Um ser ou a impressão que nos dá um aspecto momentâneo da natureza” (Proust, 2006, p.181). É como se tivessem elementos operantes em velocidades muito distintas. As lembranças afetivas, juntamente com as imagens que delas florescem no presente, atingem, de modo imaginário, uma velocidade comparável à da luz, enquanto o movimento do lápis — cujas mãos empenham a conformação final das palavras — não ultrapassaria cerca de 5 m/h (considerando-se, aqui, a soma dos traços contínuos das letras e dos intervalos entre uma palavra e outra). Desse descompasso resulta que escrever nas circunstâncias de Marcel – para quem a escrita é um meio de desvendar a verdade oculta no mundo dos outros, a qual se impõe de forma imprevista e violentamente intensa — configura-se como uma utopia. É, no entanto, precisamente tal impossibilidade que sustenta o desejo da continuação da busca.



Diferentemente da ideia de eternidade em Santo Agostinho, a qual aponta para um tempo divino e inacessível, poderíamos pensar que Marcel persiste em durar nesses instantes efêmeros, a ponto de ansiar por uma eternidade neles, como acontece no último excerto que trouxemos. O trecho continua, pois atém-se no *enquanto*, ou seja, na duração do momento:

quando ela dormia mais profundamente, cessava de ser planta que havia sido; seu sono, à beira do qual eu me perdia em cismas, com deliciosa volúpia, de que não me cansava nunca, de que poderia gozar indefinidamente, era para mim toda uma paisagem. Seu sono punha ao pé de mim algo tão calmo, tão sensualmente delicioso quando, na baía de Balbec luzindo mansa como um lago, aquelas noites de plenilúnio em que os galhos mal se movem, em que, estirados na areia, escutaríamos sem fim o quebrar do refluxo (Proust, 2011, p.83).

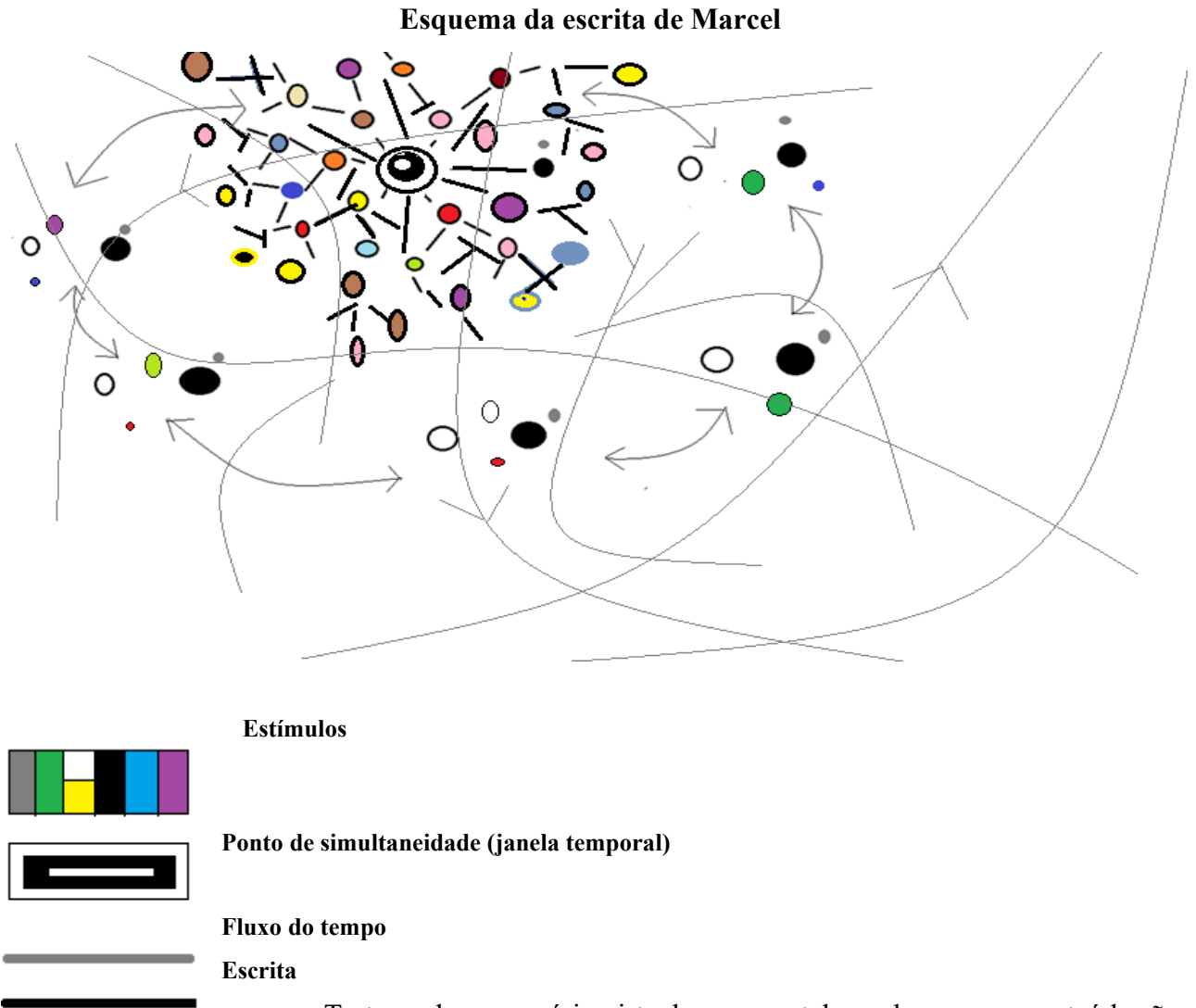
De posse momentânea da personagem e de seu instante, o narrador encontra-se com o tempo dela. A personagem transforma-se em planta, depois numa paisagem envolvendo o mar (a baía de Balbec); em seguida o narrador faz sexo com essa paisagem, no sentido de, através da Albertine, regozijar em uma lembrança produzida nela, como se fosse um meio de gozo como o próprio bolo de Madalena molhado no chá. Albertine configure-se como um meio para a obtenção do prazer, mas tal experiência não foi vivida no passado pois se manifesta pela primeira vez quando é relembrada pela memória; “com deliciosa volúpia, de que não me cansava nunca, de que poderia gozar indefinidamente”, como diz o trecho citado.



Albertine configura-se então como uma fonte de volúpia e, ao mesmo tempo, como passagem para outra dimensão. É como se ela fosse uma indutora de memória, como ocorre no filme *Blade Runner 2049*. No longa-metragem, uma personagem híbrida (meio humana, meio replicante), é responsável por criar memórias para os replicantes, que não são nascidos de forma convencional, pois foram criados para desempenhar tarefas. Marcel, contrário a um robô mecanizado, também desempenha a tarefa de narrar a sua saga rememorativa e de resgatar o seu passado. Nesse sentido, ele também, despertando para uma realidade desconhecida para além da vida cansativa do cotidiano, atém-se a qualquer elemento que possa lhe mostrar a verdade: a desconhecida realidade escondida nas lembranças.



Ilustramos a seguir o que pensamos sobre a configuração do tempo buscado pelo narrador-escritor de *Em busca do tempo perdido*.



Trata-se de um cenário virtual em que a tela em branco e o conteúdo são uma representação de como nossa pesquisa idealiza o fluxo da escrita de Marcel. As bolinhas são os estímulos percebidos por ele (que poderíamos considerar as lembranças que vêm à sua mente), mas que não são sempre elaboradas, pois nem sempre a escrita conecta os elementos de modo a produzir entendimento e satisfação com a busca. É o escrever que liga um estímulo ao outro gerando prazer, como quando Albertine torna-se paisagem, ou uma espécie de descontentamento ao notar que deixou de viver, por exemplo, aventuras luxuriosas com o seu amigo falecido Saint Loup por falta de discernimento no passado. Trata-se também da consciência do narrador, pois nada pode ser percebido, como bem pondera Bergson, fora do sujeito que observa e sente a passagem do tempo.

Consideramos, então, que as esferas são elementos percebidos por Marcel, os quais supomos ser as lembranças, que não ganham espaço nítido na sua escrita, ou seja, é quando a viagem no tempo não lhe rende entendimento sobre o passado. Seria aquilo que fica entranhado na memória do narrador-escritor sem ser representado na escrita. Já nos espaços em que esses elementos estão interligados é quando os estímulos encontraram, numa simultaneidade, um ambiente mental e sentimental propício, o qual abre uma janela no tempo transportando o escritor para dimensões desejadas.

Há uma sequência de seis aglomerados de esferas que podem ser equiparados a diferentes versões dos eus de Marcel. Ao longo de sua trajetória escritural, os eus subsistem por um determinado tempo, porque, segundo o próprio narrador, substituímo-nos continuamente: nossos eus se transformam à medida que vivemos novas experiências. Assim, versões sucessivas de uma mesma pessoa desaparecem e dão lugar a outras, como em um ciclo natural de morte e renascimento das vidas psíquicas e sentimentais (Proust, 2011, p.18). Nesse desfile de eus, há momentos que propiciam alguma iluminura, como se fossem aqueles *insights* que trazem luz a um mistério. Contudo, se nenhum desses eus atingir um determinado ponto de maturidade — entendido não como uma evolução do pior para o melhor, mas como a capacidade de reconhecer um estímulo familiar —, não se produz nenhuma elaboração capaz de contemplar, ainda que parcialmente, o desejo da busca do passado.

Assim, para que o narrador vislumbre o presente do presente de uma lembrança, ou seja, a sua duração e a sua verdade, é preciso que haja um *bioma com as condições favoráveis* em que os referentes (lembranças) correspondam com a duração interna dele. Muitas memórias ficam soltas na consciência de Marcel como se estivessem pairando em um limbo em que podem ou não ser notadas por ele, mas não chegam a ganhar luz ao ponto de se materializarem em escrita. Já no aglomerado maior, que apresenta múltiplas interligações, essas lembranças ganham forma, o que indica a ocorrência de uma simultaneidade entre o narrador-observador, os personagens, o ambiente externo (como as condições climáticas) e o seu estado mental e emocional.

Trata-se do momento exato em que o narrador acerta o compasso com o outro lado da realidade do passado, quando está pronto para ver, ouvir, sentir e tocar o paraíso que tanto busca: “poderia gozar indefinidamente, era para mim toda uma paisagem” (PROUST, 2011, p.83). A concomitância faz o objeto de lembrança ser desdobrado em muitas camadas, assim como sua amada transforma-se em várias: “parecia-me que eu possuía não uma, mas inúmeras Albertines” (Proust, 2011, p.84). É como se o lugar o qual Marcel procura fosse o canal que amplia o seu tempo, que engrandece, arvorifica e amplifica suas lembranças, concedendo-lhe momentaneamente o que nunca viveu.

A partir deste processo, explosões de revelações acontecem, o mesmo que ocorre no clássico episódio do bolo de Madalena. De dentro de um referente, saem outros que se comportam como microcosmos e microorganismos, os quais se multiplicam e passam a tramar — na consciência do narrador — associações com outras lembranças, momentos, pessoas: espaços, lugares, artistas, obras, sentimentos... O tempo descortina-se como um raio numa tormenta ramificando-se no céu por frações de segundo e apaga-se. Do evento, resta o narrador extasiado com a gama de sensações vividas, como que impressionado com o raro acontecimento. Tal movimento deixa seus vestígios na forma de uma escrita que se assemelha ao estrondo do relâmpago que nos alcança em atraso; ou a uma bússola desorientada em busca de um norte constantemente em deslocamento. Deste modo, a

escrita de Marcel se apresenta de modo ramificado, apontando para múltiplas direções, na tentativa de acompanhar o que, por natureza, lhe escapa: a luz de um instante revelador, uma iluminura no céu de suas memórias.

Daí a dificuldade que se tem de estabelecer ordens na obra de Proust, ou mesmo de fazer um resumo que concatene com precisão os acontecimentos do enredo. Se não encontramos um ordenamento reconhecível na forma de uma temporalidade sucessiva (capaz de apontar e esclarecer os entrelaçamentos entre passado, presente e futuro), tendemos a dizer que se trata de uma obra hermética ou de difícil compreensão. A questão é que nossa visão enquanto leitores e pesquisadores está influenciada pelas ideias de linearidade, que nos fazem sentir falta dessas estruturas para produzirmos conhecimento com maior facilidade. No lugar disso, somos frequentemente desestabilizados por uma escrita que nos faz sentir e pensar em um turbilhão de assuntos ao mesmo tempo. Ela exige que o leitor se desapegue da ordem habitual que lhe confere certezas, para redescobrir, junto a Marcel, o narrador-escritor, memórias perdidas.



Os raros momentos descortinados remetem ao que Deleuze e Guattari propõem com a ideia de rizoma: um modo de pensamento que se constitui em devir e que, inserido no fluxo contínuo das mudanças, estabelece conexões com múltiplos elementos e signos, ramificando-se indeterminadamente em uma cadeia de significação. Trata-se de uma concepção que não hierarquiza os elementos, mas sim permite que sejam livres dentro do ecossistema plural e heterogêneo de significantes e significados, porque, como dizem: “Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas” (Deleuze; Guattari, 1995, p.21). Além disso, “O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada” (Deleuze; Guattari, 1995, p.32), o que notamos assimilar-se ao comportamento da matéria no espaço, a qual cria os corpos celestes, como planetas, estrelas e satélites.

A esse respeito, Brian Greene afirma que, em determinado momento, a chamada “radiação cósmica de fundo” reduz o ritmo frenético de expansão do universo e, nessa aparente suspensão, permite a agregação de partículas que passam a formar corpos celestes. Trata-se, segundo o pesquisador, de uma das teorias que buscam explicar a origem do universo e o modo como ele se comporta (Greene, 2012, p.74-79). Tal radiação, a qual corresponde a um campo gravitacional, seria a expressão da eternidade das partículas que existem no espaço desde a grande explosão que originou o universo, o hipotético *Big Bang*. Embora a teoria aponte para uma seta do tempo, haja vista que houve um princípio muito massivo dando origem a tudo, quando estudiosos analisam a radiação, não há uma explicação sobre como ela cria outras matérias, a não ser quando altera a temperatura e o grau de agitação das partículas.

Mas o importante a se notar é que, em dado momento, no tempo cósmico, em um ponto, a

matéria estaciona-se para dar forma a outros compostos, os quais, com anos de evolução, formam planetas com vidas. Essas ideias mostram que, apesar da evolução – a qual, como pondera Stephen Hawking, que usa a ideia de “flecha do tempo” para ilustrar a evolução das coisas –, o universo tende a uma desordem, ou seja, “em qualquer sistema fechado, a desordem ou a entropia sempre aumentam com o tempo” (Hawking, 2015, p. 181). Desse modo, precisamos considerar que a aparente falta de ordem é, na verdade, uma ordem outra a qual não se adequa às estruturas convencionais. Consideramos, nesta tese, que tanto o tempo como o espaço na escrita proustiana inauguram a sua própria estrutura, apesar de, como vimos, esta estar submissa a certas leis da matéria, como fenômenos naturais e psicológicos.

O tempo de Proust é o *tempo das revelações*, sobre o qual ele não tem nenhum poder, porque, como matéria, as coisas comportam-se de forma imprevista; o que resta para nós é acompanharmos o que ela permite: o seu rastro, pois, como bem pontua Paul Ricoeur, o qual lê Santo Agostinho, “é quando as coisas passam que as medimos” (Ricoeur, 1995, p.27). Em razão disso, a escrita materializa-se em rizomas e como a radiação cósmica de fundo, porque tende a ilustrar as revelações em unidades de sentidos, as quais se ramificam em variadas dimensões. A analogia permite inferir ainda que, assim como a ciência ainda não tem respostas exatas para como se formam planetas com vida e estrelas, o fluxo da vida – sobre o qual se debruça o nosso narrador e preenche o nosso universo interior de percepções – também não é facilmente explicado e representado, de tal maneira que, para discorrermos sobre o tempo, temos de medi-lo, ou seja, explicamo-lo por meio de outra linguagem a qual não diz o que ele é, a das medidas em cálculos, assim como fazemos com a experiência de viver, a qual tratamos com linguagem verbal materializando resquícios de verdades, os quais revelam mais a amplitude do mistério da vida do que respostas sólidas, sendo concomitantemente o caráter errático das verdades da experiência o motivador da busca e da escrita, de modo que enquanto houver mistério haverá motivação para escrever. Por isso, o autor Marcel Proust considerava sua obra interminável, assim como o narrador é um escritor retratado constantemente em preparação para tornar-se escritor, indicando que o movimento da escrita é o de acompanhar o fluxo ininterrupto da vida sem nunca atingir o ponto final.



A escrita proustiana é como um eletrocardiograma que acompanha as batidas do coração, lendo algo que não depende do aparelho somente: a linguagem é esse sismógrafo interpretando a radiação de uma matéria pouco conhecida – os sentimentos –, os quais, para Marcel, são como as partículas no espaço, que existem desde a criação, mas sobre a qual pouco se sabe; elas viajam a velocidades desconhecidas e produzem corpos quando desaceleram, assim como o narrador que aguarda o momento certo em que a natureza ao seu redor aparentemente se aquiete e forme um arranjo de escrita reconstruindo universos perdidos. No espaço sideral dos sentimentos e dos amores,

o narrador cria – quase sem muito império – seus personagens, seus mundos e a si mesmo.

O aparente repouso de Albertine, no quarto, corresponde somente a este espaço em que o narrador se encontra diante de um corpo dormindo. Dentro do seu universo interior, as partículas cósmicas encontram-se também em plena agitação expansiva (o seu fluxo de vida), fazendo-o sentir-se vibrantemente feliz por ter disponível todo um ecossistema emocional mobilizado em prazer pela amada e pelo que ela desperta. Pois amamos não somente o indivíduo com suas características pessoais mas também o que sentimos por ele. A escrita, o grupo de palavras reunidas por Marcel, é precisamente parte da radiação cósmica dos seus sentimentos, as quais, em disposição na folha, formam complexos multiunitários de um contexto em que se circunscrevem pontos habitados por lembranças pertencentes a um sujeito, cujo corpo granulado de matéria universal, crê no poder ressurrecional dos sentimentos.



O sujeito narrador é um viajante no tempo enveredando-se por túneis e percorrendo caminhos que ele próprio não prevê. Porque a matéria da vida — na qual tanto ele quanto nós estamos inscritos — comporta-se de modo imprevisível. Ainda assim, como o próprio universo, estabelecemos momentaneamente espaços estáveis nos quais habitamos e nos reproduzimos. A escrita de Marcel configura-se de modo análogo: ela freia o fluxo da matéria ao mesmo tempo que o ramifica, tornando-se um ponto de entrelaçamento entre passado, presente e futuro. Escrever é um instrumento para a mente conhecer o mundo, tal qual o telescópio o é para os astrônomos. Por meio de ambos, pode-se enxergar a anos-luz de distância, conseguindo explorar mundos ocultos e dimensões ignoradas. Trata-se de uma visão inversa àquela que reduz a linguagem à função de expressar o que já se sabe — concepção eficaz em áreas como as ciências da natureza, a medicina ou as exatas. Aqui, no entanto, a escrita assume outro papel: o de revelar realidades ainda não manifestadas.

Quando discutimos sobre espaço e cosmos, precisamos considerar que estamos dentro dele, somos ele. Somos seres espacializados frutos de interações e aglutinações constantes de elementos. Somos, além disso, atravessados por várias dimensões. A sentimental é uma delas e, para o narrador, ela opera como um ruído constante que funciona possivelmente como um motor que move seu desejo e sua escrita, entretanto, pode ser também uma interferência, como um sinal mal captado, transmitido por fonte desconhecida. Escrever sobre essa dimensão exige contentar-se apenas com seus rastros e lutar com os restos de lembranças, mas ainda paradoxalmente se valer delas para representar o tempo e o fluxo contínuo da vida.

Ainda assim, este narrador se choca contra os limites da percepção e da representação da própria experiência de viver. Em outras palavras, há continuamente um sujeito buscando exercer controle sobre o que lhe escapa, tentando apreender, por meio da linguagem, a grandeza e a complexidade da experiência de viver com seus afetos, prazeres, sofrimentos e frustrações que se

dispersam no tempo.



Sobre o tempo da escrita. Em seu texto: "O mundo desdobrado – a paixão do fora em Blanchot", a respeito das concepções de Maurice Blanchot, Tatiana Levy afirma: “colocar-se fora de si e fora do mundo é antes de mais nada inaugurar uma experiência em que as coisas não são ainda. Tudo se passa na literatura como se nada tivesse acontecido, como se tudo estivesse por acontecer” (Levy, 2011 p.32). Na perspectiva da estudiosa, Marcel coloca-se fora do escopo literário para escrever, o que implica que ele se abdica de si mesmo para fundar uma nova forma de ver o seu passado. Escrivê-lo é inaugurar um mundo inabitado, longe do país povoado por todos os seus perdidos ao longo da vida.

Tal concepção de escrita que a estudiosa elaborou, a partir de Blanchot, permite pensar que Marcel Proust, em sua obra *Em busca do tempo perdido*, ao desejar buscar ou redescobrir o passado por meio da escrita, a qual é atravessada pelo processo de memória involuntária, também inaugura uma nova literatura, assim como um novo modo de ler o mundo, de representá-lo e de interpretá-lo. Essa nova visão da realidade é concretizada pelas concepções sobre tempo e espaço, as quais descrevem um processo sobre o qual o sujeito, nós, não temos muito controle, pois obedece sempre a um estímulo imprevisível que desperta uma lembrança também imprevista.

A principal característica da obra com os sete volumes é a não linearidade da narrativa. Por esse motivo, a escrita proustiana não obedece a uma linha narrativa em que o enredo ocorre em forma de descrições minuciosas do cenário de fundo – como já mencionamos anteriormente – nem é uma narrativa que narra os acontecimentos com introdução, clímax e desfecho definidos com tempos e espaços cronologicamente marcados. Diferentemente, há uma escrita irregular a qual obedece aos estímulos da memória involuntária e ao seu desejo de desvendar os segredos dos personagens e dos eventos todos guardados em sua memória.

Com isso, o narrador-personagem lança-se a uma descrição psicológica e física da subjetividade das personagens e de seus dramas interiores através de uma escrita que se expande de modo irregular. Ora contida em um parágrafo, ora prolongada por páginas inteiras, em períodos longos atravessados por apostos e parênteses, como se fosse impulsionada pelo desejo — ou pela impossibilidade — de não permitir escapar nenhum detalhe, mesmo sabendo ser, em última instância, impossível. Ademais, o tempo narrado não corresponde ao dos relógios, nem ao calendário gregoriano e nem à passagem convencional da noite para o dia, das semanas, dos meses e dos anos, pois se define por seguir (como desejo de escrita) o objeto desejado, antes que ele se lance para fora do alcance da memória.

Ainda debatendo sobre o tempo, o físico espanhol Carlo Rovelli, em seu livro *A ordem do tempo* (2018, p.22), diz que nossas concepções temporais estão sempre relacionadas a um referente.

Por exemplo, quando se diz que alguém está atrasado, este assim está em relação a um horário previamente estipulado, o que faz com que ele não esteja para os outros compromissos que não têm relação com ele. O aspecto relativista possibilita pensar que a narrativa de Proust exige que o leitor abandone toda sua ordem habitual, para permitir-se entregar a uma escrita que independe de referentes fixos.

Apesar de a obra ser repleta de dêiticos espaciais e históricos relativos a monumentos, obras artísticas, acontecimentos marcantes para a sociedade (como a Primeira Guerra Mundial e a perseguição aos judeus, a queda e ascensão de monarquistas ou a menção a personagens históricos), o trabalho de rememoração aparentemente não se empenha em elucidar esses elementos referenciais, mas sim transpassá-los, para lhes desvelar em sua essência mais verdadeira. Para isso, a narrativa *deixa pelo caminho* algumas precisões relativas à temporalidade, aos acontecimentos e à espacialidade. Como se, a partir deste processo, o escritor inaugurasse sua própria lógica de escrita, designando outros sentidos ao mundo exterior, pensando, sobretudo, na relação entre o que está fora dele e o seu universo interior.



A respeito do tempo subjetivo ou psicológico, Luiz Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira dizem:

É um tempo marcado por experiências individuais, diretamente relacionado com o fluxo de consciência dos sujeitos ficcionais, imune à regularidade geométrica do tempo histórico; é, ainda, um tempo da memória, porque obediente a associações mentais que escoam incessantemente e assimilam a transformação e o desgaste que sobre o sujeito provocam a passagem do tempo histórico e as experiências vividas (Santos; Oliveira, 2001, p.57).

Tempo psicológico e fluxo de consciência, a partir de tais ideias, são duas características similares contidas uma na outra. Isso pode ser observado no trecho em que Marcel só permite que Albertine saia se for na companhia da amiga de confiança dele Andrée, para a qual tentou telefonar.

Com efeito Andrée conversava no momento com alguém. Enquanto esperava que ela acabasse a conversa, eu me perguntava porque, já que tantos pintores buscam renovar os retratos femininos do século XVIII, em que a engenhosa encenação é uma pretexto para as expressões de espera, do mau humor, do interesse, do devaneio, por que nenhum dos nossos modernos Boucher ou Fragonard não pintou, em vez de “A carta” ou de “O cravo” etc., esta cena que poderia chamar-se “Ao telefone”, e em que nasceria espontaneamente nos lábios da ouvinte um sorriso tão mais verdadeiro por saber que não era vista. Enfim Andrée me ouviu: “Você vem buscar Albertine amanhã?”, e, pronunciando o nome de Albertine, lembrei da inveja que me inspirava Swann quando me disse no dia da festa em casa da princesa de Guermantes: “Venha ver Odette”, e eu me pusera a pensar no que, apesar de tudo, havia de forte no num prenome que, aos olhos de todo mundo e da própria Odette, não tinha senão na boca de Swann aquele sentido absolutamente possessivo

(Proust, 2011, p.114)

Swann e Odette comportam-se como balizas no caminho do narrador, porque tiveram um relacionamento obscuro, que o levou a refletir sobre seu comportamento diante de suas amantes. Há, no trecho, um movimento de livre associação: ao mencionar o nome de Albertine, o narrador é conduzido à lembrança de Odette, nome que – ao ser pronunciado por Swann – remete ao ciúme experimentado pelo narrador. É como se, ao falar, ele também se escutasse através da voz do outro e, inversamente, reconhecesse no discurso alheio algo de si mesmo. Forma-se, assim, um retrato da memória que funciona como espelho, no qual o nome do outro reflete o próprio estado sentimental do narrador. Esta associação mostra-se então como uma *presentificação do passado*. Ela traz para o presente um afeto que o esclarece, isto é, lança luz (como ele mesmo menciona) sobre o que ele sente e sabe de si e que ele não soube até que se lembrasse de um acontecimento vivido no passado, que entretanto não fez sentido (ou não foi percebida) na época. Todavia, o evento assume significado quando um outro nome é proferido, em contexto análogo, tempos depois.

Dentro do intervalo da espera da ligação para falar com a amiga, há uma *pausa*. Este é outro recurso usado principalmente nas narrativas a partir do século XX, quando se passa a ter menor compromisso de respeitar a linearidade do tempo cronológico, tal qual o fazia a representação realista, como explica Benedito Nunes (Nunes, 1998, p.34-35). Nessa produção literária, há intervalos, cortes, alongamentos, recuos e avanços no tempo, de modo que a representação é livre para seguir o curso de um tempo aleatório, porque obedece a uma forma de duto emocional, por onde escoia a narrativa. São essas tubulações que ditam o ritmo, a duração e a direção dos personagens, de suas histórias e seus dilemas. O fio condutor, o ponto que une, que puxa e empurra, que faz o discurso desenrolar-se – escravizando-o –, é o tempo do afeto, dos sentimentos mal resolvidos, dos recalques.



Há um fluxo contínuo de escrita em *Em busca do tempo perdido*, o qual remete a um rio, como o de Heráclito, no qual mergulhamos e a cada vez sentimos diferentes correntes se passando pelo corpo-mente; é o mesmo que dizer, como Bergson salienta, que “mudamos sem cessar e que o próprio estado já é mudança” (Bergson, 2006b, p.2).

E no entanto, eu não percebi que há muito tempo deveria ter cessado de ver Albertine, pois ela entrara para mim naquele período lamentável em que um ente disseminado no espaço e no tempo já não é para nós uma mulher, mas uma sequência de acontecimentos sobre os quais não podemos fazer luz, uma sequência de problemas insolúveis, um mar em que tentamos ridiculamente, como Xerxes, bater para castigá-los do que ele trágico. Uma vez começado esse período, estamos forçosamente vencidos. Felizes os que compreendem o tempo para não prologar por demais uma luta inútil, exaustiva, fechada de todos os lados pelos limites da imaginação e onde o ciúme se debate tão vergonhosamente que o mesmo homem

que outrora, se os olhares daquela que estava sempre ao seu lado se dirigiam por um momento a outro, imaginava uma aventura, sofria quantos tormentos, se resigna mais tarde a deixá-la sair só, às vezes com que ele sabe que é seu amante, preferindo, ao que não pode conhecer, esta tortura menos conhecida! É uma questão de ritmo que temos de adotar e em que depois continuamos por hábito. Nervosos que não poderiam faltar a um jantar, fazem tempos depois curas de repouso nunca bastante longas; mulheres ainda recentemente levianas vivem da penitência. Ciumentos que para espionar a mulher amada se privam do sono, do repouso, sentindo que os desejos dela, e o mundo tão vasto e tão secreto, e o tempo podem mais que eles, deixam-na sair sem eles, depois viajar, depois se separa. O ciúme termina assim por falta de alimentos e só durou tanto por tê-los incessantemente reclamado. Eu me achava bem longe de tal estado (Proust, 2011, p.120-121).

O narrador, ao se debater sobre permitir ou não que sua amada saia sozinha, imerge em um fluxo de consciência que o faz sentir-se perdido. Ora resiste à ideia de deixá-la sair ora considera ser preferível permitir, pois, como ele próprio afirma, é menos angustiante apoiar-se na certeza de um amante já conhecido do que enfrentar a dúvida de um novo, sobre o qual sua imaginação ainda não exerce qualquer controle. Amor e medo da perda entrelaçam-se, de modo que alimentar o ciúme equivale a alimentar o amor — isto é, a curiosidade incessante em relação à amada. Daí o receio de não conseguir extrair dela seus segredos, numa dinâmica quase vampiresca, em que o narrador busca apropriar-se de seus desvios, os quais, ao mesmo tempo que lhe causam sofrimento, conferem-lhe uma sensação provisória de poder sobre Albertine.

Assim é preciso lidar com a tensão entre manter Albertine contida no espaço da casa (como forma de impedir que ela siga seus próprios “vícios”) e deixá-la ir, o que alimenta os ciúmes, paradoxalmente funcionando como motor da paixão. Ao mesmo tempo, permitir sua circulação evita que ela permaneça “disseminada no espaço e no tempo”, reduzida a uma sucessão de acontecimentos dos quais ele não participa. De modo contraditório, o narrador-escritor aparenta necessitar de certa estabilidade do objeto descrito para apreender sua natureza. No entanto, o que a escrita revela são personagens construídos por pinceladas espaçadas, obedientes à natureza fugidia das coisas ou, ainda, ao desejo de poupar-se da verdade de determinadas circunstâncias, como as falhas de Albertine.

Esse dilema corresponde, em alguma medida, ao tempo psicológico, de que trata Benedito Nunes, dizendo respeito ao *tempo interno* do sujeito, sem corresponder ao tempo cronológico ou ao tempo físico. Este último está atrelado a uma relação sucessiva e linear de causa e efeito. Já o *tempo interno* está vinculado à rememoração do passado e a projeções do futuro de modo mais fluido. Trata-se, portanto, de uma temporalidade imprevista que pode manter essas dimensões em um mesmo plano (Nunes, 1998, p.18-19). No contexto da narrativa, figura-se uma projeção de futuro, visto que permitir que Albertine continue saindo sozinha pode evoluir para a perda de interesse e para o apagamento do amor – muito embora o narrador afirme se encontrar “bem longe de tal estado”. Neste caso, o presente é calculado com base num futuro: Marcel considera que estar perto dos acontecimentos envolvendo sua amada o faz sentir-se no controle da situação; mas ficar longe

desencadeia o ciúme e a inquietação, levando-o a viver no presente a dor de uma hipotética futura perda amorosa. Com isso, suas ações tentam definir o futuro, funcionando a partir de uma lógica de causa e efeito, na linha do *tempo interior*, como definido por Nunes.



Para o narrador-escritor, a realidade ocorre a partir daquilo que se re-conhece, de modo que o que existe só existe dentro das concepções formadas num segundo momento, quando o objeto gravado nas lembranças ressurge na consciência, pois “a realidade só se forma na memória, as flores que hoje me mostram pela primeira vez não me parecem flores verdadeiras” (Proust, 2010, p. 236)”.

As flores reais: objetos botânicos, com nomes científicos e propriedades orgânicas, pouco importam – o saber com contornos racionais. As imagens delas gravadas na memória, vindas de uma virtualidade, interessam-lhe mais, por ressurgirem com contornos sentimentais que se sobressaem em detrimento da realidade: a flor real dá lugar à flor de afeto. Roland Barthes fala a respeito disso e usa o termo “momento de verdade” (p.292), que é justamente quando reconhecemos nossas emoções. Na perspectiva de Proust, todo objeto ou acontecimento importante voltará para a memória em algum momento, e estes precisamente são afetados ou vinculados a algum sentimento. Tal verdade, ainda de acordo com Barthes (2005, p.215), não se trata de uma vertente realista, a qual se aproxima de uma descrição científica do referente, mas trata-se de uma conjunção entre uma emoção e uma evidência que imprime em quem está lendo uma sensação de verdade.

Esse processo pode ser visto em *A prisioneira*, quando narrador-autor diz:

o conhecimento é, não das coisas exteriores que queremos observar, mas das sensações involuntárias; porque antes, por mais tempo que uma mulher estivesse no mesmo carro que eu, *na realidade*, não estava a meu lado enquanto não a reciasse ali a todo instante uma necessidade dela como eu a tinha de Albertine, enquanto a carícia constante do meu olhar não lhe restituísse incessantemente aquelas cores que exigem ser perpetuamente refrescadas, enquanto os sentidos, mesmo saciados mas que se recordam, não pusessem sobre aquelas cores o saber e a consistência, enquanto, unido aos sentidos e à imaginação que os exalta, o ciúme não mantivesse essa mulher em equilíbrio ao pé de mim por uma atração compensada tão poderosa quanto a lei da gravidade (Proust, 2011, p.189, grifos do autor).

O sentimento preponderante, o ciúme, exerce tamanha força para o personagem quanto a força magnética da gravidade. É como se fossem reunidos na mesma cena narrativa elementos tanto da dimensão do sentimento e da natureza quanto dos fenômenos da física, o que imprime várias nuances em um momento corriqueiro, por tratar-se de um passeio de carro com sua amada. O instante trivial, vindo do passado, é vivido e sentido de muitas formas. É pensado por meio dos olhos que passeiam e acariciam Albertine, restituindo-lhe as cores e os movimentos; é sentido em uma dimensão pelo ciúme o qual se comporta como elo que mantém o vínculo, por consequência, o interesse na mulher; e é sentido como realidade a qual se inscreve imperativamente puxando do alto

da cabeça até as pontas dos pés o personagem, assim como a gravidade nos empurra para o centro da Terra.

O personagem afirma ser o sentimento do ciúme o estabelecedor do equilíbrio, sendo o que o mantém na superfície da existência. Para ele, é como o chão em que pisa, impedindo-o de se chocar violentamente contra o núcleo magnético do seu planeta interior – aquele que guarda o mundo externo (na forma de memória) e o recria depois, por meio da escrita. Há, portanto, uma força que o impele a manter-se ligado ao objeto amado, mobilizando o entendimento, a busca e o próprio sentimento de ciúme — cujo núcleo reside no desejo de continuidade do vínculo e da busca. Quando esse sentimento se esgota, isto é, quando o objeto desejado deixa de ser evocado por um longo período, ele perde sua centralidade e passa a pairar à deriva em algum ponto da paisagem da memória esquecida.

Para que uma memória vinda dos confins do tempo seja revivida, são necessários diversos impulsos, mas o preponderante são os afetos, sobretudo, o desejo. Este deve ser constantemente alimentado, a fim de que o objeto mantenha sua atração e não se perca no esquecimento. Ao mesmo tempo, os afetos funcionam como barreiras que impedem o narrador de se autodestruir, caindo vítima do próprio desejo desenfreado de manter-se preso a Albertine. Ao viajar no tempo com a amada, o que é vivenciado como rememoração, o narrador instaura outra temporalidade, como quando ele diz que “por mais tempo que uma mulher estivesse no mesmo carro que eu, na realidade não estava a meu lado enquanto não a recriasse ali a todo instante”. Nesse pretérito, desvela-se outra dimensão à medida que a cena é narrada: do interior da célula do passado emerge um presente vivido de forma ansiosa, porque, se a matéria das lembranças não é continuamente restituída, ela tende a escapar e a perder força, tornando-se descentrada, esvaziada de sentido e de contornos afetivos, até, por fim, desvanecer-se enquanto memória.

Há, então, a representação de um tempo múltiplo e elástico, por serem acrescidos contornos variados de sentimentos e de pensamentos; os quais precisam ser alimentados constantemente para não se esvaírem. É como se o tempo abrisse outra dimensão, que descortina uma temporalidade capaz de presentificar alguma memória mortíça, tornando-a viva na mente, no corpo e nos sentimentos. Tal configuração forma uma escrita em fragmentos, uma vez que segue o movimento de deslindamento do passado, que se releva em instantes efêmeros, os quais demandam empenho tanto para serem vividos quanto para perdurarem o suficiente, ao ponto de se manterem no espírito e na memória. Trata-se de um processo dinâmico e vital, que impulsiona o exercício da escrita poética. É, pois, preciso recorrer às lembranças, que, uma vez presentificadas pela criação literária, fazem das memórias um ponto-de-partida de imagens inéditas; cria-se um fluxo de memória da própria escrita.

É como se os acontecimentos da vida do narrador-escritor não ganhassem lugar em si até que eles voltem à memória e sejam elaborados poeticamente – por meio de labor transcorrido nos dutos

dos sentimentos, no corpo e na razão – finalmente ganhando uma realidade que extrapola a vida subjetiva, ao ser potencialmente partilhável. Com isso, essa fragmentação da escrita proustiana não é um produto de um projeto textual, mas um reflexo possível do fluxo do tempo o qual é descontínuo, ramificado, aberto e dá saltos temporais e espaciais, sem um ordenamento prévio, a não ser aquele que corresponde à livre associação de pontos de verdade contornados de afetividade. Em Proust, a linguagem é criadora, assim como postula Bachelard sobre a linguagem poética, a qual é utilizada como meio de produção de imagens construtoras de realidades inéditas. Trata-se talvez do caminho inverso que Bergson propõe ao rechaçar a linguagem para representar o que é pura intuição, o fluxo da vida, apesar de que ele mesmo utiliza a linguagem para falar do que ela não é capaz de fazer. Por outro lado, Proust investe na escrita poética como forma de construção, mesmo a partir do que já foi vivido, isto é, da memória. Esta configura-se somente como ponto de partida, como insumo, para novos desdobramentos literários. É como se a memória fosse metonímia da experiência humana sobre a qual se sustenta a consciência da vida, mas a figura de linguagem que se emparelha mais às vivências humanas é a metáfora: imagens poéticas que prescindem de qualquer lógica preestabelecida, configurando o ineditismo constituído pela força da escrita e ela própria como mecanismo de expansão do mundo.

II - A QUEDA DO PARAÍSO

Marcel: “amar carnalmente significava triunfar sobre numerosas concorrentes. Nunca será demais repetir, era mais que tudo um alívio” (2011, p.90).

Albertine metamorfoseia-se, está em constante devir. Do vislumbre do mar de Balbec às folhagens de uma rapariga em flor, ela se dissipa numa atmosfera de encanto, amor e paixão, na qual mergulha Marcel: uma nuvem de leveza. Quer morar, passar a eternidade dentro dela. Mas a fonte desse universo esgotável é humana. Despida de seus caracteres individuais — aqueles que a fazem ser Albertine —, ela exerce menor poder de encantamento sobre Marcel, o qual percebe amar mais as sensações que a amada lhe provoca do que a pessoa dela em si. A moça-paisagem-passagem para outras dimensões alicerça sentimentos no rapaz. Ao vê-la descaracterizada mais uma vez, quando a recebe no quarto com a luz apagada na penumbra, vive um amor cego, ao não enxergar os traços humanos que lhe desinteressam.

Amar também é tirá-la do mundo e privá-la do contato e da cobiça dos outros. Ou talvez seja apenas uma ideia, porque a força motriz é o universo que Albertine inaugura e faz eclodir, não é um mundo das coisas que ela oferece; ela não precisa fazer nada. É um vegetal, uma humana vegetativa, da qual o narrador extrai seu delírio de amor. A passividade da personagem é descrita pelo narrador-personagem como se ela fosse uma planta, expressando uma inatividade do objeto amoroso, o qual necessita apenas existir visualmente diante dele a fim de motivar-lhe a imaginação e a produção de fantasias que induzem a uma espécie de sonho afetivo. Tal cenário prescinde da moça vestida de suas características humanas as quais contrastam com ele, por colocá-lo em conflitos sentimentais, como dúvidas, inseguranças, ciúmes e pensamentos repetitivos e obsessivos. Como leitores, lemos um narrador encenando o desejo de depositar Albertine como uma planta em um vaso, levá-la para a varanda, trazê-la para a sacada, plantá-la no quarto para dormir e tê-la só para si.



Quando passamos de uma certa idade, a alma da criança que fomos e a alma dos mortos de que saímos vêm jogar-nos às mãos cheias as suas riquezas e os seus maus fados, pretendendo cooperar nos novos sentimentos que experimentamos e nos quais, apagando-lhes a antiga efígie, os refundimos numa criação original. Assim, todo o meu passado desde os meus mais remotos anos, e para além deles o passado de meus parentes, misturava ao meu impuro amor por Albertine a suavidade de uma ternura a um tempo filial e maternal. Temos que receber, a partir de uma certa hora, todos os nossos parentes chegados de tão longe e reunidos em torno de nós (Proust, 2011, p. 92).

Túmulo: Marcel pode ser lido como um cemitério de mortos vivos. Pode-se afirmar que sua identidade não é unitária, mas composta por versões passadas de si, as quais, conforme ele pensa, são eus abandonados na sucessão natural do desenvolvimento humano. Na composição de sua identidade, entram em cena as imagens daqueles que amou em forma de memórias ou de hábitos

herdados; é como se ele fosse uma criatura reunida de muitos outros, tanto eus perdidos quanto memórias das pessoas que amou.

Nesse sarcófago, no húmus de pessoas, forma-se um bioma, cujo oxigênio nasce das folhas de Albertine, a moça a qual, no capítulo anterior, vimos ser descrita pelo narrador como uma flor deitada na cama. Comparativamente, o túmulo seria a sua própria memória, a qual conserva as lembranças de pessoas e de seus hábitos, os quais, tardiamente, Marcel descobre fazerem parte de si, como se servissem de base para constituí-lo como sujeito. Aparentemente, o amor pelos antepassados se mistura com o amor romântico, não havendo limites para o sentimento, e todos que ama ou já amou passam a constituir seu espírito e a consciência que tem de si mesmo. Trata-se de uma noção complexa do afeto, pois não há um foco romântico e platônico na figura amada, como costumeiramente ocorre quando um indivíduo se envolve com outro, se apaixona, e mobiliza muitos esforços em torno do outro; aqui o narrador percebe-se adorando Albertine ao mesmo tempo que tem, no seu espírito, mobilizadas as pessoas que tiveram significado relevante em sua vida, como se, amando a moça, automaticamente relembresse do amor por todas as outras criaturas.

Amar seria reunir a ancestralidade, colocar a mesa de jantar, preparar a comida; entes queridos e idos sentados aos dois lados; nas cabeceiras, os dois amantes, celebrando sobre a tábua da vida o presente do amor; o passado, que, em demasiada atmosfera, traz o conforto do que se foi e o aconchego do que se espera, concomitantemente, mostra que o futuro é ser fertilizante para outros. A partir do texto proustiano, entende-se que o fluxo da vida corresponde à interação com as pessoas ao nosso redor e compreende um complexo sistema de interconexão em que um sujeito influencia o outro de forma que, no formato de memória, cada um passa a fazer parte da nossa vida em algum momento. O outro, mesmo morrendo, fica gravado nas lembranças, interferindo de forma positiva ou negativa no nosso jeito de lidar e de perceber a vida, do mesmo modo que nós interferimos e implantamos involuntariamente impressões significativas nos nossos pares, sejam eles amorosos sejam familiares ou amigos. Por isso, cada sujeito é fertilizante para a produção humana – aquilo que nos diferencia enquanto animais racionais e sociais –, ao impregnarmos de nós mesmos os outros: o fluxo da vida em mão dupla. Portanto, a subjetividade não corresponde apenas a uma visão interiorizada e fechada a respeito de si mesmo, isto é, o narrador, embora nos mostre a sua perspectiva sobre os seus convivas, não é uma mônada fechada em si mesmo, evidenciando que, ao olhar para dentro de si, nota ser um encontro múltiplo de pessoas e subjetividades, configurando uma interioridade a qual espelha as relações interpessoais, como se o seu universo interior e subjetivo fosse, na verdade, um espelho refletor de variadas conexões reelaboradas com/no mundo que o rodeia e no qual está inserido.

A vida de Marcel é um constante unir e desunir, um perene enterrar e desenterrar de mortos, um juntar de mundos e colisões de galáxias. Ao mesmo tempo em que se sente toda a doçura aguda dos amores passageiros, intui-se, em certa medida, a queda a qual tem a mesma proporção do ápice.

O amor cava um espaço na felicidade na mesma medida da sua cova.



Retomando dia a dia preguiçosamente o curso do tempo, como num barco, e vendo sempre surgir diante de mim novas recordações encantadas, que eu não escolhia, que um minuto antes me eram invisíveis e que minha memória me apresentava uma após outra, sem que eu as pudesse escolher, prosseguia preguiçosamente, naqueles espaços sem incidentes, o meu passeio ao sol (Proust, 2011, p. 97).

A memória, assim como estudada no capítulo primeiro, é um tema, ou melhor, um recurso imprescindível no texto proustiano, mas como vimos, não se trata de um elemento estático tampouco é o foco principal do narrador, o qual a descreve como dinâmica e viva, fazendo parte do seu fluxo vital; ela seria mais uma espécie de suporte para seus mergulhos reflexivos e investigativos sobre o sentido da vida – servindo de portal para outras dimensões e outras temporalidades – e menos uma espécie de baú encerrando em si mesmo verdades que não ultrapassam os limites das paredes da caixa. O narrador passa boa parte da vida deitado. Alguns volumes de *Em busca do tempo perdido* iniciam-se nessa perspectiva horizontal, com o narrador postado na cama de seu quarto; espaço privilegiado da rememoração. Ele se autodenomina-se preguiçoso e procrastinador, sempre postergando o início do trabalho: a escrita da sua obra, a qual é representada sempre como um porvir e não possui nome nem enredo definidos. Nada é dito nesse sentido, a não ser que se trata de uma obra ainda a ser iniciada.

Paradoxalmente, a não escrita encenada constitui já um gesto de escrita: ao afirmar que não escreve, escreve; ao dizer que não se lembra, lembra-se: “momentaneamente, [...] sem nada acrescentar-se” (Proust, 2011, p. 98). O narrador-escritor encena uma não escrita, como se nunca estivesse pronto para escrever. Habitualmente sua mente mostra-se desdobrada. Esse passeio ao sol sem incidentes, que o leva a se enveredar por ruas e mais ruas do desejo, acontece no plano mental. É uma caminhada pelos espaços da memória, a qual floresce de forma espontânea, em que uma lembrança leva a outra. Nesse cenário, o narrador proustiano faz o que condena Bergson, isto é, usar a língua como reflexo fidedigno do fluxo vital, a duração de Henri Bergson (Bergson, 2006, p.63). Marcel encena sua incapacidade de escrever, como se conformasse com ser incapaz de acompanhar o fluxo, contudo, mesmo em negação, escreve. O movimento pode ser lido tanto como uma representação do rastro da verdade (aquele vestígio do foguete, metáfora utilizada no capítulo primeiro, o qual é o possível sendo representado) quanto pode ser apenas uma encenação que ironiza o processo de escrita, ao mostrar indiretamente a possibilidade de escrever mesmo não alcançado o cerne da verdade, o interior mesmo da espaçonave condutora das realidades sempre viajando no fluxo interno do narrador em velocidade superior ao gesto manual e concatenador das ideias.

Em meio a isso, há um esforço para transpor barreiras de lembranças que não revelam seus desfechos: Marcel escreve enquanto diz que procrastina. Quando afirma não se recordar, está

recordando aí mesmo. Quando se diz incapaz de desvendar um segredo, está em vias de conseguir. E quando diz não ser capaz de transpor um obstáculo de memória está, na verdade, construindo o obstáculo: o advérbio *não* é uma encenação de um impedimento – aquela memória que não pode ser escrita – mas se escreve à medida que se nega, pois, manter-se no perpétuo desejo não realizado é um modo de manter a busca indefinidamente; o desejo de viver é mais forte e prazeroso do que a própria vida. O corpo estirado na cama mentindo sobre o seu desejo está desdobrado, em dimensões, em diversos tempos e espaços: seu corpo: ponteiros de uma bússola desorientada sinalizando os sentidos dos seus anseios.



A corporalidade discursiva de Marcel, ao enredar uma memória errática, constitui-se em pedaços, como se cada lembrança demandasse pausas e comentários, sugerindo acréscimos contínuos de escrita. Quando uma lembrança vem à mente, logo outras são animadas e estimuladas, mas, não havendo tempo hábil de configurá-las em discurso, volta-se a elas, acrescentando inúmeras explicações. Isso pode ser notado em parágrafos longos com vários adendos em forma de parênteses e apostos explicativos na obra toda. No trecho seguinte, o narrador capta, nos olhos de Albertine, a intenção de ela fugir de casa, como se revelassem os pontos nos quais ela quer estar ou com quem almeja estar. Assim como os olhos da Virgem de Guadalupe, que gravaram as imagens do índio Juan Diego no ato da aparição de Nossa Senhora, as pupilas de Albertine relevem a imagem de uma criatura em fuga: expressão do medo de perdê-la, porque “todo o nosso amor está no medo de não chegarmos a obtê-las ou na inquietação de as ver fugir” (Proust, 2011, p.108). O amor em Proust é o efeito de um tensionamento entre afeição e medo, ou seja, consolida-se sempre num entrelugar, ponto entre quietude/repouso e fuga, dor e alegria, dúvida e certeza, medo e segurança, prisão ou liberdade:

meu sentimento encontrava nela a força elétrica de uma vontade contrária que o repelia vivamente; força cujas faíscas eu via saltar nos olhos de Albertine. De resto, que adiantava aplicar-me ao que diziam as pupilas naquele momento? Como não notara de há muito que os olhos de Albertine pertenciam à família desses que, até num indivíduo medíocre, parece feitos de vários pedaços por causa de todos os lugares onde ele quer estar – e esconder que quer estar – naquele dia? (Proust, 2011, p.106-107).

Ciúme: lupa ampliadora dos traços do desejo de fuga. O medo da traição o faz querer controlar os movimentos da amada e trancafiá-la. Ele prefere ler as hesitações, assim como os gestos da personagem, movido pelo ciúme o qual “nos ajuda a descobrir certo pendor para a mentira na mulher que amamos” (Proust, 2011, p.104). Marcel escolhe sempre a incerteza, a dúvida que o faz manter-se no movimento, na mesma medida da velocidade de fuga da moça.

Os traços são de homem que luta em si com o que lhe é apresentado, ou seja, com o que a memória involuntária lhe mostra. Ele não quer lidar com segredos fáceis, por isso o desprezo pelo

cotidiano, o qual não revela surpresas. A mesmice do hábito assume um papel de pano de fundo, pois o seu interesse é a natureza humana, uma espécie de selva intocada pelo homem. Mas ele, como descobridor torto, quando se atraca no litoral de Albertine, não quer guerra – para que lhe serviria? De posse de seu espelho de aumento, posiciona a moça nua sobre seu colo e projeta em simetria para dentro de si a luz do universo que mora dentro dela. A riqueza: os sentimentos e os costumes humanos – o ouro buscado – nascem dos hábitos escondidos e libertinos que ele desconhece, pois “os olhos fragmentados partindo para longe e tristes permitiriam talvez medir as distâncias mas não indicavam as direções” (Proust, 2011, p.106).



Criaturas de fuga: “o amor não tem por objeto um corpo, exceto se nele se funda uma emoção, o medo de o perder, a incerteza de o encontrar [...] todo o nosso amor está no medo de não chegar a obtê-lo ou na inquietação de as ver fugir” (Proust, 2011, p.107-108).

Só tememos perder quem amamos. Marcel teme o desencontro como todas as suas criaturas amadas: suas “criaturas de fuga”. Sua mãe, sua avó, suas amadas Gilberte e Albertine. Mulheres de um lado maternas de outro também, mas no lado oposto da ambivalência que é amar sobre bases de afetos nas quais se criou. Através de uma amante, vê-se uma mãe, de um flerte, uma irmã, de um namorico, um pai. Salvo da morbidade das relações edípicas, Marcel sente o amor a partir do objeto. Este, um corpo, simples receptáculo de uma essência a qual é sentida. Apaixonado pelo movimento, em contraposição ao monótono hábito das repetições, os sentimentos que os entes carregam em si são dele, todos saindo da fonte na velocidade da luz, a qual o cega a ponto de não enxergar claramente o motivo do amor, o que se ama e onde se ama. Busca entender o que não se entende, alcançar o incognoscível, mas busca, escreve, ama e se arrepende. Marcel aparenta ser um turbilhão de emoções que canaliza as águas dos cantos dos homens e das mulheres. Fonte de luzes que às vezes se apagam. Morre o objeto portador das essências, mas passam a viver nele.

Suas tubulações costumam se romper e transbordar toda vez que chega no ponto em que sua ferida encontra uma escrita curativa. Chora de amores românticos, de amores familiares que descobre somente quando escreve com gotas de luz. Se as lágrimas de luto não descerem até a folha de papel refletindo sua alma, sua represa memorialista não gera a energia suficiente para se sentir inebriado com a vida que viveu.

Ele escreve um luto contínuo. Somente arrastando o lápis pelo papel, cavando pontos finais em forma de cova na folha branca de suas memórias rascunhadas é que ele se sente vivo. Pensa na saudade, mas não usa tal palavra, pois sua obra não caberia dentro de tão pequeno lago simples em demasia para representar um passado de ressurreição. Morto tantas vezes em vida, enterrado tantas outras com seus entes queridos, renasce no intervalo de uma palavra e outra, entre imagens preteridas ressurgentes em dilemas. Entre um espaço vazio e outro de uma lembrança, figuram-se sombras de

eus que não chegaram a nascer, pois não sobem para o alto do traço de cada letra para gritar liberdade, mas estão lá e fazem parte da obra toda que é a vida. Mesmo no escuro, mesmo em luto com as cortinas fechadas dos seus sentimentos, estão todos os seus reunidos em torno do corpo escrevente de Marcel.



“Vicissitudes do ciúme” (Proust, 2011, p.119).

O ciúme é quando se projetam imagens espalhadas no universo mental das possibilidades onde o ente que se ama goza de felicidade e de alegria sem a nossa presença. Ciúme, para o narrador, é sentir medo da felicidade alheia estando com outros que não seja ele mesmo, como se quisesse, o tempo todo ser a única pessoa importante no mundo do outro. Amor com contornos egoístas, pois quer ser o centro das atenções, o motivo das alegrias e a motivação da vida do amante. Se o ciúme não é para muitos a ligação principal entre um casal de amantes, ele faz esse papel em alguma medida, como tantos outros sentimentos não muito positivos: possessão, raiva, inveja e egoísmo. Todos estes figuram-se fora de um escopo do que se pensa sobre um amor lírico. No senso comum, nos amores de novelas e de filmes românticos, estes ou são encenados em segundo plano ou não fazem parte da trama ou ainda são uma espécie de preparação para um final feliz. Mas Marcel representa um amor reflexivo, pensa sobre o assunto, avança nos sentimentos positivos – quer casar-se com Albertine – e retrocede – quando deseja distância –, ao mesmo tempo em que é atravessado por possessões, raiva e ciúme, sentimentos os quais não fazem parte de um amor ideal.

Amar, nesse sentido, é ter consciência de todas as sujeições afetivas que um enlace conjugal pode despertar: as neuras do ciúme, que em certos momentos é o que mantém a relação; a inveja ao pensar que a amada realiza fantasias as quais só são vividas por ele num plano inconsciente – pois não tem coragem de as realizar quando pode; prazer carnal: a transa com o vegetal Albertine; até a trivialidade: a satisfação de ouvir a voz do outro ao telefone. As bases expostas de tal tipo de amor são fluidas, mudam constantemente desde que o interesse essencial permaneça, pois, à medida que perde força, avança também a borracha apagando o amor. Desse modo, qualquer sentimento que gere prazer ou sofrimento que mantenha a vontade de saber mais sobre o outro é capaz de perpetuar os laços. As duas instâncias mostram o quanto os relacionamentos humanos, como o romântico, são ambivalentes.



“Eu já não sabia dizer: estou triste” (Proust, 2011, p.128).

No platô sentimental, no planalto de montanhas que se eleva, em algum ponto mais alto de uma país, floresce o amor parental em Marcel. Sua personalidade – uma junção de pessoas que um dia estiveram em sua vida –, vê-se repetindo a tirania do pai, a doçura da mãe e a sensibilidade da

avó. Na dança de eus descoberta, como num baile em que todos dançam com todos, ele forma pares com familiares; nessa festividade, Marcel nota os limites dos afetos. Na cercadura do relacionamento com Albertine, não pode contar com o alívio do beijo de boa noite de sua mãe, pois não é sempre que sua amante lhe trata com amistosidade ou está disponível. Aprendera tal forma de carinho quando criança, depois a repetiu por toda a vida, confeccionou-se em si um modo de amar. Da fonte inesgotável do afeto materno, uma ilusão foi criada, a de que nunca lhe faltaria amor, como se não houvesse possibilidade de um dia perdê-lo, mas tanto a criança que acreditava nisso quanto a pessoa em quem projetava tal fantasia morrem. Os amores que surgem nesse baile familiar são uma continuação da relação pueril perdida, à espera que os outros lhe restitua os afetos.

As colunas do templo onde acontece tal evento ruem toda vez que os sujeitos reais comportam-se de modo diferente, quando mostram por atitudes, gestos e falas que são outra coisa diferente do esperado. A diferença nasce desses desencontros. Quem não percebe que o mesmo amor que morre é o mesmo que ressurgem algum dia em diferença tende a se frustrar indefinidamente esperando algo diferente.

O amor de Marcel é um só, nasce em pontos determinados, ganha certos contornos e curvaturas, o que o faz pensar ser único, mas tudo depende dos ângulos e das geometrias estabelecidas. O que muda e o que é sempre diferente são as condições projetadas, como as primeiras câmeras fotográficas do século XIX – as quais espelhavam a imagem refletida do sol para dentro de si por extensas horas – porém o conteúdo, o amor solar, é o mesmo. Por isso, o relacionamento com Albertine mistura-se em alguns pontos com o da mãe, mas não é o sentimento que se mistura, são as lembranças, as formas como o afeto foi vivido, o modo como a luz do primeiro amor foi gravada no fundo de sua câmera interior. A espera do alívio do beijo de boa noite marcara a lembrança do menino que aprendera que essa era a única forma de amar, mas, à medida que vive, torna-se cada vez mais distante da ideia e mais próximo da verdade.



“O diagnóstico de sarampo estava afastado e minha avó tão longe de mim que meu coração já não sofria por causa dela” (Proust, 2011, p.143).

No processo do luto, misturamo-nos com a perda. Tornamo-nos mortos desde o ponto em que, nos espaços antes habitados, notamos que quem morreu não está mais sentando no lugar de costume, no lado da cama de que gostava ou falando ao telefone nas raras ligações. Desde então, funda-se na pessoa que fica um buraco, movendo-se em velocidade tão alta quanto desconhecida. A força gravitacional do buraco negro supermassivo suga o sujeito para outro orbe, o olho entristecido não encontra forças, não resiste. Em outra dimensão, lamenta-se o vazio, a falta que o ente querido faz.

Naquele espaço sentimental, pairamos por um tempo imprevisível, sem saber por que

entramos, por que permanecemos e por quanto tempo restaremos. Aliás, a noção temporal é anulada. Ao nos misturarmos com a perda, o senso de espaço e de tempo é suspensão, pensamos que viveremos em tal ponto de morte eternamente e nunca mais seremos os mesmos nem a vida voltará a ser alegre: perde-se por total a vontade de viver.

A bolha, depois de atravessado o ponto de ausência do morto – depois do horizonte de eventos⁴ –, é onde se habita por um longo período. Trata-se de um lugar físico, geográfico, sendo possível medir as coordenadas reais. Mas é um espaço não convencional, é mutante e, à medida que se modifica, modifica-se o sujeito também, como se vivesse em simbiose com a morte. Ela o mantém na ausência de quem ama e o mantém por perto alimentando a ideia de que existe um vazio importante e que não se trata apenas da imersão irreal em um sonho em descida direta para o pesadelo do qual se pode livrar.

Movendo-se constantemente na penumbra enlutada, repentinamente, encontramos-nos em outra dimensão, longe do ponto da travessia: sem mobília e sem voz eletrônica produtora de grandes desarranjos. As lembranças tornam-se distantes e indiferentes. Assim como células que dão origem a outras, desdobrando a sua própria matéria, talvez seja o luto resolvido quando se deixa para trás as memórias preenchidas de afetos embrulhadas num papelzinho preto. Plantadas, não se sabe onde, as sementes florescerem, frutificam, germinam e nascem florestas; um bioma sentimental, com todas as covas das pessoas amadas, brota em algum lugar de nós. O luto é um processo de jardinagem e o agricultor dos antepassados são os que permanecem vivos. Não se volta a ser como antes, pois, num lugar qualquer do cemitério interior, também se enterram os eus que guardavam vivas as lembranças dos entes. No desfecho da dor, floresce outra versão consciente das presenças importantes que já se foram, as quais nos deram ferramentas que só aprendemos a usar em certa altura da vida.

Dessa forma se configura a percepção de luto na obra de Proust. O tema permeia todas as relações interpessoais do narrador, desde seus familiares a amores preteridos, os quais se configuram num escopo de perda que demanda elaboração. Neste fragmento, buscamos relacionar a concepção de sujeito que se configura na obra – o qual é tratado como mutável e em constante devir, transicionando de um modo de ser e de viver para outro – com o processo de luto. Nisso se encaixa a ideia de alternância de eus ao longo da vida – como tratamos no capítulo anterior e no esquema sobre a escrita proustiana – como se fossem uma espécie de roupa da consciência a qual é deixada para trás assim que uma nova versão é atualizada a partir de alguma experiência ou elaboração (entendimento) importante sobre os mistérios existenciais (Proust, 2011, p.18). O luto, portanto, faz parte do fluxo da vida e da própria percepção do enlutado a respeito da experiência do vazio deixado pela morte, pois perder pessoas ou situações de estima são parte da experiência individual, assim

⁴ “O conjunto de eventos do qual nenhum sinal pode emergir para nos alcançar, estando nós longe do campo forte, é chamado de região do buraco negro. [...] horizonte de eventos é simplesmente o limite da região do buraco negro e, na verdade, o limite daquilo que é sempre perceptível, pelo menos de fora” (HILDITCH, s/d).

como é natural a modificação da consciência a qual transforma constantemente a percepção do sujeito sobre si e sobre todas as coisas.

Em alguma medida, o narrador proustiano evidencia o caráter fluido do tempo, como ocorre na dimensão das sucessões das atualizações perceptivas do sujeito ao longo de momentos na vida. Isso mostra que a fluidez característica do fluxo interno reflete no nosso comportamento através dos tempos e em como lidamos com o mundo que nos cerca. A ciência disso, contudo, pode ser construída, como feito pelo narrador ao notar a mudança de sua personalidade à medida que vive, ou pode se manter no nível irrepresentável, isto é, na dimensão a qual a linguagem não alcança: o inconsciente. É a linguagem a responsável por trazer à luz os traços temporais; na perspectiva proustiana, é a escrita literária e poética que tem a incumbência, a qual serve como máquina do tempo conduzindo a consciência narrativa rumo às verdades.



Ler e escrever na perspectiva do narrador-escritor: “O sonho é divino mas pouco estável; o mais leve choque torna-o volátil” (Proust, 2011, p.144).

Caminhar por entre dimensões, ora numa recôndito passado de uma memória qualquer, a qual, em razão de um choque, volta de forma diferente, ora imerso na atmosfera de um sonho. Viver e permanecer em qualquer dimensão que permita expandir para além da força real dos dias e das horas. Buscar escrever o que não é nítido, o que tende a fugir quando se coloca em movimento, pois “procurando recordá-lo para o descrever, eu fazia-o dissipar-se mais depressa” (Proust, 2011, 144). Escrever um sonho, assim como um *flash* de memória, é lidar com uma matéria etérea, o mesmo que tentar soprar vida para dentro de um grande balão com os próprios pulmões. Ler sonhos é matéria de loucos, somente fora da realidade atendo-se a uma dimensão sem utilidade.

Antes de escrever, é preciso primordialmente ler, “eu lhe lia na voz as perfeições do rosto e a mocidade do corpo” (Proust, 2011, p.143). Uma materialidade física: as ondulações, o timbre e a força de ondas sonoras que saem dos pulmões e atravessam a garganta e fazem as cordas vocais vibrarem constatarem a jovialidade: o som da juventude; a escrita torna-se instrumento que harmoniza os sons externos. Fato, a ciência da escrita partindo das provas. Mas de qual matéria é feito os sonhos e as memórias? “imagens tão seguídas” (Proust, 2011, p.149).



Em cada fragmento desta tese, tecemos leituras a partir do que lemos e entendemos sobre o livro *A prisioneira*, volume que aborda basicamente a relação do narrador com Albertine, personagem com a qual ele tem um relacionamento. Mas *Em busca do tempo perdido* não é meramente sobre um narrador-personagem imerso em introspecção debruçado sobre suas relações sejam elas amorosas sejam familiares ou fraternais. Trata-se de uma obra que encena um narrador

em formação para tornar-se um escritor o qual aborda uma grande variação de assuntos, desde questões do cotidiano, como já analisamos aqui, até problemáticas existenciais que ultrapassam o plano físico e metafísico. Desse modo, nosso trabalho foi sendo desenvolvido como uma leitura imersiva dos elementos poéticos, mas sem perder de vista as coordenadas iniciais da pesquisa, a qual tinha por objetivo estudar a noção de tempo.

Em algumas partes do nosso texto, elaboramos relações entre teorias filosóficas, literárias, o campo da ciência e da biologia e as próprias concepções defendidas pelo narrador-escritor, como fizemos há pouco a respeito do luto e da sua elaboração. Com isso, todas os fragmentos, análises, asserções e aforismos elencados aqui são interpretações nossas a partir do que lemos na obra. Por exemplo, as concepções concernentes ao sentimento do amor são todas geradas a partir do que compreendemos no livro, de forma que nenhuma ideia é fruto somente da nossa concepção, pois temos como alicerce o conteúdo da escrita de Proust. Em outras palavras, quisemos explorar o texto proustiano como se ele fosse nosso principal embasamento teórico, justamente por ser uma literatura que abarca variações grandes de assuntos e reflexões que permitem explorar a riqueza do conteúdo da busca, a qual utiliza a literatura e a poesia como ferramenta para destrinçar os labirintos da consciência e aproximar-se o máximo possível da representação do fluxo existencial. Nossa busca como pesquisadores, então, é tanto compreender (desdobrar, destrinçar) o conteúdo quanto observar como o narrador-escritor realiza a construção dos sentidos. Dessa forma, em alguns fragmentos nossos, constarão asserções sobre tempo, memória, reflexões sobre a vida, a morte, os sentimentos humanos, etc., todos de acordo com o que captamos das elaborações proustianas, a fim de explorar a diversidade que elas contêm ao mesmo tempo dar aso à pluralidade de imagens que são suscitadas e produzidas nossa imaginação sobretudo como leitores.



Romance: “só me lembrava a pequena que me desagradara. Bastou isso para fazer começar um amor” (Proust, 2011, p. 160).

Romeu e Julieta, um romance baseado na impossibilidade de união. O impedimento, a falta de contato e de amistosidade entre famílias fazem barreira para o amor trágico, o qual termina na iminência da morte. O amor só faz sentido quando é impossível ser vivido. Marcel usa a lupa dos sentimentos e da moral como o véu que descortina a nuvem da memória ou a faz de empecilho que não dissipa a pele da verdade. Trata-se de mexer com a curiosidade ou com algum ponto que incomoda por fazer vibrar um sino interno anunciador do colapso das expectativas positivas. A pequena – personagem moça da leiteria (local no qual se faz queijo) – transita do outro lado do véu, quer e não quer se descortinar, no contexto em que surge a dúvida, ou seja, é formada uma tempestade vidente de futuro quando percebe que chegara tarde demais para o banquete do amor. O narrador sabe que é lento em demasia para os acontecimentos do presente, quer vivê-los depois

quando já não existem mais, quando o veneno já fez efeito no corpo divino e celestial da memória onde habitou o potencial objeto de desejo; nesse recipiente, despeja a sua dose letal e deleita-se na ruína da possibilidade de um amor.

Fragmento sobre o avistamento de uma moça desconhecida numa feira em um dia qualquer, a qual vendia leite, denominada de “Vênus ancilar” (Proust, 2011, p.192).



Ingredientes amorosos: “A curiosidade amorosa é semelhante à que nos suscitam os nomes de países; sempre decepcionada, renasce e permanece para sempre insaciável” (Proust, 2011, p.163).

A curiosidade é mais um alimento do amor, assim como o ciúme. Tão potente como o desejo de um geógrafo de estabelecer a cartografia de um nome ou a geologia topográfica de onde se localiza uma cidade-estado chamada paixão é a vontade de saber da vida secreta que mora além do outro, o qual é somente uma vitrine que conduz mensagens importantes que não estão nos produtos, mas sim, no estoque diversificado das experiências guardadas no fundo de cada um dos frutos de seu interesse. O amor de Marcel é nutrido por sentimentos que o motivam a permanecer na busca; talvez o movimento principal nem seja o de resgatar o tempo perdido mas reencontrar as pessoas perdidas ao longo da vida, como um solitário que no futuro só tem em torno de si, orbitando seu corpo imaginário, as memórias das pessoas mortas. Pontos de lembranças garimpados, pedaços por pedaços, fragmentos por fragmentos; à medida que, com o lápis na mão, chafurda-se na multidão de rostos e cenários preteridos, constrói cidades, países e mundos nos quais quer morar para sempre. Marcel habita na sua própria escrita. Ele não é egoísta tanto quanto pensamos, pois interessar-se pelo outro já é um modo de esquecer-se de si mesmo enquanto tem o caminho mais livre para se entrelaçar com as memórias virgens. Somente um estrangeiro de si pode conhecer outros lugares, pessoas cuja fronteira é traçada pela escrita demarcando até onde é possível explorar riquezas.



Mas amor saciado é amor esgotado.



Lembrete: na matéria da lembrança, na qual mergulha o narrador, perambulando pelo que ele chama de “virtualidade da memória” (Proust, 2001, p.167) – aquela teia de lembranças parcas dos eventos, pessoas e monumentos –, impera o desejo de recordar por completo de uma situação, a fim de revivê-la ou de vivê-la de forma mais real que antes – porque é nesse embrenhamento que se percebe a multiplicação da vida perdida, o florescimento veloz e prazeroso de um passado. Para isso, é preciso lidar com os apagões das lembranças, é necessário catar os escombros de memória, como um arqueólogo, para juntar as peças possíveis que sempre faltam e compor o quebra-cabeça.

É matéria de sonho, difícil de ser extraída, de modo que se está “sempre em atraso, precipita-se como um touro furioso para onde não está a criatura desdenhosa e brilhante” (Proust, 2011, p.168). Marcel busca o que não existe, deseja o que já foi esquecido e escreve o ponto que “não está”: o vazio, o mesmo que escrever no escuro da noite, longe da luminosidade imperadora do sol que torna visivelmente cego tudo o que não lhe interessa, pois a nitidez faz gastar a ponta do lápis, e os olhos de coruja não captam o dia do buraco onde dorme.

O mundo diurno é uma esfera em que tudo é previsível e viável demais, onde não há o que reconstruir. Marcel é morcego noturno em pesadelos com a vida iluminada de sol; ser invertido que se coloca de ponta cabeça e sente o meio pelo sonar mais poderoso que de um submarino. É cego para as coisas óbvias e sensível para a invisibilidade. Sua maior defesa é a escrita apesar de ser uma habilidade ainda em desenvolvimento. Dentro da floresta noturna em que vive, precisa se adaptar e sobreviver a memórias despedaçadas, pessoas sem vida e sem vícios. E chega ao ponto de validar o darwinismo quando sente sofrer sua escrita que não alcança o ponto da presa, a qual é sempre mais rápida que seu lápis, ao mesmo tempo em que nota ser o único animal adaptando seu corpo para manter-se um predador de memórias num ambiente em que somente a escrita gera alimento para a alma e para o corpo.



A escrita é o principal órgão de Marcel.



Corporalidade: para “reunir individualidades diversas [...] Um ser ou a impressão que nos dá um aspecto momentâneo da natureza”, é preciso “descer em mim mesmo” (Proust, 2011, p.181).

O corpo de Marcel é composto por mais de três mil páginas de profundidade. Um oceano de imagens, cuja crosta submersa é pouco conhecida. Suas regiões abissais e escuras são inóspitas para a luz da consciência, conduzida pelo submarino que não suporta a pressão profunda, passível de implosão. Mas a viagem é necessária, pois trata-se de um narrador-navegador que tem o sentido da vida concentrado na força de escrever a imensidão de si próprio. Mesmo sabendo ser impossível, permanece navegando e mergulhando, inventando máquinas que possam conduzi-lo até onde pensa não conseguir chegar. Sabe que é um navegador solitário. No seu oceano, embora embarcações de pessoas transitem entre cidades e países flutuantes, muitos permanecem na sua superfície já muito iluminada. Vez ou outra, um barco naufraga, é quando tem a oportunidade de mergulhar no interior de pessoas queridas ou de entranhar no desejo por desconhecidos, como quando “Passávamos [...] por bairros mais populares e a ereção de uma Vênus ancilar atrás de cada balcão transformava-a num como que altar suburbano ao pé do qual eu gostaria de passar a minha vida” (Proust, 2011, p.192). A *ereção da vênus sub o “altar suburbano”* é a ferramenta de ligação entre ele e a moça

desconhecida no balcão: letra por letra, sílaba por sílaba, palavra por palavra constroem o desejo de permanecer junto dela continuamente. Escrevendo, permanece.



Amorosidade: “Não possuímos uma linha, uma superfície, um volume senão quando os ocupa o nosso amor” (Proust, 2011, p.199).

As águas de Marcel, salgadas, ainda podem ser tratadas e dessalinizadas. Tal processo chama-se escrever: consta da separação do mineral da água. O reino dos minerais é essencial à sobrevivência dos personagens; sem ele, os organismos falecem de doenças dependentes de um iodo composto de moléculas sobradas de escrita. Para a água tornar-se potável, basta tirar-lhe da companhia da materialidade e da necessidade de torná-la útil. O sal é branco demais para compor estruturas *letrais*. Ao ser ingerido por pessoa desejada, em líquido viverá a sua memória para sempre nos corpos. Mesmo que seja transpirada e despejada, tocará toda parte, formando-se mapas constelados de todos os pontos circulados por letras, palavras e espaços.

O amor de Marcel traça o DNA das lembranças toda vez que se dá de beber seu corpo amoroso e aquoso, e é somente assim que a memória é alcançada. Essa é a verdadeira vida. Nada que não seja regado às águas do amor é importante, porque não ser verdadeiramente vivido. A vida hidrata-se com o amor, elementos que compõem o todo decifrável dos destilados, e ambos seguem seus destinos: hidratar os corpos, transpirar a água e formar chuvas: tempestades de memória alimentando os desejos oceânicos a repetirem-se indefinidamente em ciclos. Cada letra escrita e cada espaço percorrido no papel é o detalhe genético de lembranças lidas as quais sempre geram outras; cidades, estados, países, mundos e universos inteiros ordenados em moléculas escritas.

A analogia entre escrita e genética sinaliza que a ciência do gene, mostrando que o DNA é uma espécie de código lido pelas células que as orienta ao longo de seus ciclos vitais, é similar à escrita literária de Proust, quando a considerarmos também como um código poético. Este nasce no espírito do narrado como um modo operacional, o qual transforma sua própria realidade, por exemplo, o hábito maçante em poesia, além de ser um conjunto linguístico que orienta os leitores a como transitar no mundo produzido pelo autor, como se cada letra fosse um sinal gráfico com potencial infinito de criação de imagens as quais se incutem sob a pele de cada leitor e atacam sua imaginação ao mesmo tempo que a motivam.



Sobre morrer: “Enterraram-no, mas durante toda a noite fúnebre, nas vitrinas iluminadas, os seus livros, dispostas três a três, velavam como anjos de asas espalmadas e pareciam, para aquele que já não existia, o símbolo da sua ressurreição” (Proust, 2011, p. 213).

Bergote, escritor por quem Marcel cultiva admiração, morreu por problemas de saúde, figura

isolada no final da vida, a qual mal saía do quarto onde morava. Saúde frágil, do mesmo modo que o narrador-personagem. Livros de “asas espalmadas”, livros-pessoas, assim como os personagens, cujos olhos, expressões corporais, vestidos, nomes, passados, vícios e virtudes são lidos veementemente. Bergote e Marcel são cartomantes invertidos, tiram cartas sobre o passado que escreve o futuro em linhas as quais sobrevivem à noite dos consulentes. Nenhum escritor morre, pensando ser o mais importante o que foi escrito tirado das entranhas deles. A vida que importa é sempre a vivida na solitude com a escrita, por isso os livros são a materialização e o mapeamento da alma daquelas que se dedicam ao trabalho de escrita, pois acreditam no poder revelador do ofício e na ressurreição que ele conduz mais do que nas promessas vagas e hipotéticas das religiões. O céu dos escritores são seus livros, para onde vão depois renascer.



“O universo é verdadeiro para todos nós e diferente para cada um de nós” (Proust, 2011, p. 217).

Todos e um: opostos que se complementam. *Todos* incluem o *um*, e o *um* está em todos. Cada peça que compõe o todo é diferente deste. Universo: palavra utilizada para descrever o aglomerado de coisas num espaço; o conjunto de corpos celestes estudados pela astronomia; mas também o universo de Marcel ou o de cada um de nós, aquele em que costa tudo o que não somos e o nada que sabemos. É palavra racional, a qual cresce e muda de tamanho e forma dependendo do que se conhece e do que se sabe, mas “não é só universo, são milhões de universos que despertam todas as manhãs, quase tão numerosos quantas são as pupilas e inteligências humanas” (Proust, 2011, p.217). Eles se juntam a outros, como uma galáxia que se aglomera a outra, uma célula que se coloca dentro da outra e formam embriões; há aqueles que se subtraem, morrem estrelas, planetas e pessoas; e os que se subdividem, explodindo em imagens epiteliais: palavras formando entre si um Frankenstein. O universo de Marcel é humano tanto quanto biológico, mental, social e emocional. De um grão de memória, nascem outras, de uma palavra, declinam-se frases, de frases, um livro e de um livro, uma obra universal.



Tempo enviesado: “decorridos alguns séculos dentro de umas poucas horas” (Proust, 2011, p. 223).

Nesse mundo, em que tempo e espaço confundem-se e fundam uma lógica própria, nascem moças e rapazes de “cabelos em flor”, os quais “só muito mais tarde deveriam chegar ao meu conhecimento” (Proust, 2011, p.227). Nesse planeta, o presente é o passado de um futuro revelador, onde se plantam num jardim os amores para colhê-los mais tarde. Alguns morrem antes mesmo de serem ressuscitados pela escrita, pois, na matéria dos afetos, não se controla a seta do vício que

orienta os amores.



O microrganismo avista o observador: “avistei minúsculo, pálido, convulsivo, expirante, um olhar longínquo posto ali como nos laboratórios excessivamente subvencionados para os trabalhos neles executados se coloca um insignificante bichinho agonizante sob aparelhos os mais aperfeiçoados” (Proust, 2011, p.228).

Brichot: personagem professor universitário visto através das lentes de um cientista. Escrever usando as ferramentas “aperfeiçoadas” é o mesmo que dizer que se vê num amigo, o qual acabou de trocar as lentes dos óculos, um ser envelhecido e fragilizado. A figura do escritor em preparação dá lugar a um pesquisador biólogo estudioso da diversidade humana, mas os aparelhos são instrumentos de outra ciência. Estes são transformados nas palavras de um idioma falado somente no interior dele próprio, o qual não é conhecido por ninguém, nem por ele mesmo; a sua obra é uma tradução para sua língua-materna desse avistamento contínuo do desconhecido de si mesmo.

Marcel é narrador-metamorfose. Como cientista, é obstinado com seu universo interno, mas sofre ao transitar entre tantas linguagens; quer captar o todo milimetricamente, a ponto de apertar as letras de seu alfabeto e espremê-las com tamanha força para confeccionar um aparelho aumentador de realidades o qual capta o bichinho acuado e sofrido, talvez se sentindo vítima de um desbravador do conhecimento que não se importa com ele enquanto ser vivo merecedor de vida digna. *Afinal, quem lhe deu o direito de invadir um ente para extrair dele o suco vital, dismantelar-lhe as entranhas e mapear seus cérebros e emoções?*, ele poderia perguntar a si mesmo. Mas o vidro da lente dos vocábulos componentes do microscópio está limpo demais e num ambiente iluminado suficientemente para Marcel saber que o animalzinho indefeso e agonizante do outro lado das palavras translúcidas é ele mesmo.



A morte dos outros é como uma viagem que faríamos nós mesmos e em que nos lembramos, já a cem quilômetros de Paris, que esquecemos duas dúzias de lenços, de deixar uma chave para a cozinheira, de nos despedir de nosso tio, de perguntar o nome da cidade em que fica a fonte que desejamos ver (Proust, 2011, p.231).

Vida às avessas: a morte é uma ruptura, e a morte de outros é uma ruptura entre nós e aquele que se foi. Como se sabe, o narrador encontra-se sempre atrasado, sempre percebendo que deixou passar uma situação da qual poderia ter feito parte. Rememorando um fato, lembra, analisa, pensa e sente. No fim descobre que perdeu alguma possibilidade de satisfação. Isso não está presente em todos os fatos buscados, como naqueles em que narra uma satisfação e uma espécie de prazer que o torna feliz. Mas em relação aos relacionamentos amorosos e aos prazeres mundanos, como ele

mesmo profere, mostra-se frequentemente fora do compasso. Quando se refere à morte dos outros, mostra-se arrependido de não ter suprido todas as curiosidades sobre os falecidos, assim como acontece quando Brichot relata festas nas quais ele desfrutou dos “prazeres que eu não podia ter” (Proust, 2011, p.234). Contudo, os que morrem não são somente pessoas, são possibilidades de realização de experiências que ele gostaria de ter tido, pois “são tantas as mortes quanto as pessoas [...] correndo a toda velocidade em todas as direções” (Proust, 2011, p. 229).

Morte e vida figuram-se no mesmo patamar, apesar de que Marcel não escreva o nascimento de nenhuma pessoa. As criaturas nascentes são todas erigidas pelo traço da escrita que levanta, do chão da memória e do pó das lembranças, o barro no qual é soprada a vida por aqueles homenzinhos sofridos que não cessam de falar e de viver intensamente dentro dele. Nesse universo introspectivo, todos morrem e ninguém nasce; a não ser por meio do fórceps de seu lápis – que se modifica, cresce, expande e se multiplica no espaço indefinidamente, assumindo formas úteis, mas passageiras na tentativa de reproduzir o possível dessa povoação de mortos e vivos que ele habita.



Sr. de Charlus: “A homossexualidade sobrevivente a despeito dos obstáculos, vergonhosa, infamada, é a única verdadeira, a única a que possa corresponder numa mesma criatura um afinamento das qualidades morais” (Proust, 2011, p. 237).

Homossexualidade. Muitos personagens, assim como Albertine-vegetal, são atravessados pela homoafetividade, a qual é sempre sugerida e nunca evidente. Brichot, Morel e barão de Charlus são alguns deles. Se antes este último vivia na surdina sempre conseguindo fazer passar despercebidos os seus trejeitos afeminados e seus vícios em rapazotes, na velhice, toda a máscara moral perde força, assim como sua vitalidade e jovialidade. O gay, nesse contexto, é aquele que perambula entre os séculos XIX e XX escondendo-se dos outros e de si mesmo. Sodoma e Gomorra são cidades camufladas localizadas em regiões periféricas, em tavernas, onde a alta sociedade não costuma frequentar, embora as duas urbes estejam por toda parte, dentro de outras pólis, de lares e casas, como nômades e virtuais por isso embrenham-se em qualquer localidade ou atmosfera; talvez outros planetas, Marte e Vênus, ou seja, por onde puderem existir pessoas de verdade ou imaginadas. Eles são conhecidos de Marcel, são amigos dele e seus amantes. Todos habitam o seu universo e ganham corpos e vozes nítidos, mesmo que nunca destacados, atravessando-o num ponto ou outro de si. Caminhando pela rua, encontra um deles. Ora é aquele animalzinho acanhado visto através de lentes enviesadas ora é também – vindo em direção a ele, direto do inferno, de onde veio “sem ser guiado por nenhum Virgílio” (Proust, 2011, p.238) – o sr. de Charlus.

Este é a imagem da homossexualidade vivida em sua plenitude, talvez o único personagem que tenha conseguido transitar entre a alta sociedade e o submundo dos gays, não sem nunca despertar suspeitas, mas raramente deixando de ser o que é. Manteve o seu vício em rapazes até o

fim da vida entre paredes dos prostíbulos e da sua casa quando os recebia e fazia-lhes carinho no queixo. A resistência ao preconceito é tão grande que ganha destaque na lupa de Marcel, como sendo o micro-organismo mais estranho, mas mais fascinante que ele tenha dissecado. Algumas soluções aquosas e químicas, nesse laboratório de escrita, é necessário serem acrescentadas para escrever e enxergar melhor: uma dose de inveja, muitas de curiosidade e desejo, ao mesmo tempo, outras de fascínio e admiração.

Mas o tempo afeta a matéria e tudo o que está abaixo de Deus, como bem ponderou Santo Agostinho. O homem, quando inventou a si mesmo, ao mesmo tempo criou a sua própria morte e principalmente a tragicidade e o drama em torno disso. A decrepitude atrelou-se à ideia de morrer – principalmente quando inventaram o luto e os sentimentos em torno de uma ausência familiar. Não satisfeitos com o fato de um corpo cessar de ser feliz e de reproduzir-se (algo natural aos animais que todos somos), acrescentamos valor sobre perdas e ausências.

Ver é não ver, tatear é não mais tatear, sentir o perfume das raparigas em flor é não mais sentir o cheiro dos homens femininos, mas amar de verdade não é o mesmo que não amar mais tarde, pois sempre algo desse sentimento permanece impossível de ser apagado e esquecido. Somente essa realidade amorosa constrói mundos críveis e seguros, como a prisão escrita por Marcel para Albertine em sua própria casa. Aprisionando-a, encarcera-se a si mesmo, afinal: “mesmo quando eu ficava em casa toda a tarde, meu pensamento seguia-a em seu passeio, descrevia um horizonte longínquo, azulado, engendrava em torno do centro que eu era uma zona móvel de incerteza e de vago” (Proust, 2011, p.35). Enquanto isso, nesse espaço nascem mil outras Albertines e infinitas versões do seu próprio eu. Justamente naquele país onde gostaria de permanecer eternamente, por ser um território próprio para o cultivo de plantas e afetos. Viver, segundo Proust, é amar e sofrer os seus ônus.



Corpo decaído: é inútil e fraco o ser afeminado, pois trata-se de um terreno infértil para a sociedade e que colide com a ideia do homem criado por Deus para viver com a mulher. Disso, são gerados o sofrimento, a violência, a morte e a erosão das pessoas, num contexto em que os valores fazem cada um ser, ao se comparar um estado da matéria com o outro, um padrão sucessivo com o seu anterior, “a vida crapulosa atestada pela gradação moral” (2011, p.239). No final de sua vida, o corpo de Charlus, a sua principal barreira de entrada contra o mundo já não comporta mais a represa de desejos que segue viva em si sem nenhuma intervenção do tempo. Em outras palavras, seus desejos (consideramos como vícios reprovados pelos padrões sociais) não sofrem nenhuma modificação, a ponto de ser notável uma mudança de um ponto no passado para outro no presente. Mas o seu túmulo orgânico, “esparramado como óleo, o vício antes tão intimamente resguardado pelo sr. de Charlus no mais recôndito do seu ser [...] Transbordava já das suas próprias palavras”

(Proust, 2011, p.239).

À medida que a barragem humana se enfraquece, a moral do personagem gay torna-se visível e nítida, escancarada, e nenhuma média social é suficiente para comportar uma represa tão antiga, a qual, mesmo abrindo-lhe as comportas sazonalmente para escoar o excesso de água vindo de rapazes muitos juvenis e sensuais, transborda para quem não quiser ver sua a vergonha. O corpo homossexual é uma vitrine, a qual guarda em reserva, para somente alguns admiraram e vestirem, o manequim de uma loja cuja moda passageira revitaliza o que é tendência, o que deve ou não ser aceito como belo e o que precisa ser deixado no fundo do armário, bem no abismo de um universo sem estrela, onde não é possível viver, sobretudo uma vida de “afinamento das qualidades morais” (Proust, 2011, p.237), pois somente seres afeminados podem cogitar transitar hemisférios polares e opostos e morar num trópico hermafrodita.

No incessante fluxo de novidades, o empreendimento aristocrático último da França, que é o sr. de Charlus – uma construção de entresséculos – resiste em meio a uma metrópole mutante. Marcel nota que a humanidade não é mais a mesma de quando viviam Platão e Aristóteles – pois é possível aos afeminados casarem-se – mas a sociedade em que está inserido ainda resiste em conservar e em perpetuar as histórias de monumentos como este. A civilização evolui por milênios, porém persiste na recusa de erguer filhos, legados e culturas para aquele corpo gay “esparramado como óleo” no meio da rua.



Sr. de Charlus: “homem do mundo” (2011, p.214).



“Não há com efeito exílio no polo Sul, ou no alto de um monte branco, que nos afaste tanto dos outros quanto uma temporada prolongada no seio de um vício interior, isto é, de uma maneira de pensar da deles” (Proust, 2011, p. 244).

Charlus nunca seria considerado homossexual se vivesse para sempre retirado no seu interior, nas tavernas ou no seio de sua residência a portas fechadas entre paredes de contenções sociais. Mas, saindo da “maneira de pensar deles”, “menos senhor de seus reflexos [...] deixa escapar um segredo tão cuidadosamente escondido durante quarenta anos?” (Proust, 2011, p. 243), diz o personagem sobre o amigo Brichot.

O velho, na altura de sua idade, é uma criatura em flor às avessas, como pegar um botão de rosa é lhe virar o interior para fora. É o ponto do desgaste da moral, que espelha para a sociedade a decantação da respiração dos valores, pois “ele chegara àquele ponto em que o amor-próprio põe toda a sua perseverança em destruir os fins que atingiu” (Proust, 2011, p.252). No interior de suas pétalas rosadas e enrugadas, está a fuligem, a poluição gerada pelo excesso dos homens e de suas

leis. Respirados por tanto tempo, tornam-se parte do corpo outrora livre, antes da ciência de sua impropriedade e do seu pecado. Nessa estufa biológica onde nascem as pessoas e suas virtualidades, Barão de Charlus contém toda a formação sedimentar das experiências que viveu. Partes dos seus rochedos vulcanizaram ideias, as quais com o tempo ele notara que não lhes serviriam e das quais poderia desfazer sem deixar de ser vegetal feminino. Já outros trechos conservam os castelos e a aristocracia, pois aprendera que é preciso dar a Cesar o que é de Cesar e dar a Deus o que é de Deus. No caminho, tratou de agradar aos deuses internos, edificando para si um olimpo de deuses caídos, pois, “Depois que o Olimpo não existe mais, é na terra que vivem os seus habitantes” (Proust, 2011, p.190).

Charlus é um ser rosado de afinadas “qualidades morais”, as quais reluzem num castelo abstrato sem a materialidade construtivista dos homens naturais. Trata-se de uma construção em que habitam nela somente criaturas floradas, como Albertine,

com belas tarlatanas, charmosas echarpes de gaze, certos gorros cor-de-rosa que uma peninha cor-de-rosa não desalinha, mas que creio que sua beleza, que é real e massiva, exige mais do que gentis pedaços de pano. [...] Há poucas mulheres a quem convêm vestidos antigos, que dão um ar de terno e de teatro. Mas a beleza dessa jovem que já é mulher é uma exceção e merecia alguns vestidos antigos em veludo de Gênova [...] que não temeria sobrecarregar ainda mais incrustações ou penduricalhos de maravilhosas pedras *démodées* (Proust, 2011, p.242, grifos do autor).

O Barão descreve a figura da moça como faz um estilista ou um maquiador de celebridades antigas como que retocando o rosto de uma mulher sentada em uma penteadeira, com um vidro ornamentado de traços simétricos e um balcão com porta-joias, estojos de maquiagem, perfumes, cílios e perucas. Nenhum outro homem aristocrata teria acesso a esse saber e a essa finura de espírito, por isso, para descrever assim uma mulher em flor, tem de trancafiar em alguma parte escura de si a figura mascarada e trovejante que serve e agrada à sociedade. Trata-se do olhar feminino que poderia ser originário de uma mulher cis, mas nasce de uma criatura em transição ou em declínio de sua fase madura para sua morte. Antes de morrer, dentro de sua egrégora, tira do armário a mulher que sempre fora e coloca no lugar o homem cidadão e social, a qual dá involuntariamente “os mesmos gritinhos (tanto mais profundos quanto involuntários) que soltavam, mas voluntariamente, os invertidos” (Proust, 2011, p.245).



Inverdade: na crosta de uma relação, são erguidos bases e alicerces para o amor se sustentar. Algumas são passageiras, como o ciúme, pois este pode mudar de objeto, à medida que transforma o foco do desejo, o qual

é de ordinário parcial, com localizações intermitentes, ou porque seja o prolongamento doloroso de uma ansiedade provocada ora por uma pessoa, ora por outra que a nossa amiga poderia amar, ou por causa da exiguidade da nossa mente

que não pode apreender senão o que imagina (Proust, 2011, p.259).

Mas, em dado momento, a principal estrutura erguida é a mentira, uma espécie de domo de vidro em cristal que filtra as adversidades do que está fora do universo da relação, mantendo em seu interior uma atmosfera úmida, verde e própria para o casal viver por tempo indeterminado até ambos degradarem o seu meio ambiente explorando os recursos naturais da boa relação com ideias contrárias à sustentação das condições climáticas favoráveis à vida amorosa: a mentira, a qual “é uma das poucas coisas no mundo que nos possa abrir expectativas para o desconhecido, que possa acordar em nós sentidos adormecidos para a contemplação de universos que jamais teríamos conhecido” (Proust, 2011, p.250).

Essa condição emerge como um elemento híbrido, pois não é natural mas também não é artificial, tornando a relação, em alguns pontos, mais interessante – o que se configura como um alimento para o amor – do mesmo modo que passa a ser elemento essencial. O problema da mentira é que ela não é uma fonte de energia limpa, porque, à medida que é usada, por meio da combustão nos corações apaixonados, é gerada propulsão capaz de levá-los à Lua em lua de mel, embora Marcel viva no ponto tecnológico em que o telefone estava sendo proliferado pela Europa e os aviões começavam a ser desenvolvidos. O seu fascínio por Albertine e pelas raparigas em flor no geral está na mesma proporção da admiração que tem pelos aviões movidos a diesel.

Ao ser produzida e consumida em excesso, a mentira acarreta poluição, a qual modifica o clima no ecossistema romântico causando calamidades ciumentas e estados de emergências em razão dos mistérios intransponíveis envoltos nos vícios de homens e mulheres. Os gases de efeito ciúme, produzidos tanto pelas mentiras de Albertine quanto pelas ilusões de Marcel, causam erosão no domo que protege o bioma. Tal camada, como dito, defende o amor de interferências externas, mas impede que o narrador vislumbre para fora desse orbe outras possibilidades e “sentidos adormecidos”. É como se, ao mesmo tempo em que ela blindasse e preservasse o amor, também o poupasse de ser enriquecido pela imaginação constante sobre o que está além da própria camada sentimental genuína. Nesse âmbito, mentir corrói e aduba o amor, mostrando-lhe, depois da vidraça, os vários possíveis amantes de Albertine, homens e mulheres, as incontáveis vidas proibidas da moça, os prazeres que experiencia com tantas pessoas em contextos variados e sob as mais adversas e controversas condições, que ele imagina a partir das inverdades. Uma mentira gera a imagem de outra, formando “universos que jamais teríamos conhecido” se se detivesse somente na verdade, aquela que está sob o sol escaldante do dia e das repetições habituais.

Os personagens, assim como seus costumes ocultos, são mais pertinentes para Marcel do que a vida real. Por isso, servem como portais onde vive melhor uma realidade existente a não ser na sua imaginação, ativada pela força motriz de sua escrita; é ela a construtora e a propiciadora da ascensão e da derrocada de cada amor. Em sua ambivalência e virtualidade, em sua forma sugerida de ser, a

qual não aponta somente um caminho, faz nascer sentimentos e resíduos pouco produtivos degenerando ilusões sobre nutrir somente um amor durante a vida toda, inclusive, apaixonando-se pela mentira. Ao gerar as virtudes, são produzidos os vícios, ambos reais tanto quanto inventados, os quais, indissociáveis, marcam a presença e a passagem constante de um objeto amoroso para outro.

A escrita oxida os amores, fã-os respirarem e envelhecerem ao mesmo tempo. Qual chuva ácida no crepúsculo do amor, ela sustenta o vínculo amoroso, mas contraditoriamente atua como um agente de corrosão progressiva, promovendo um lento desgaste simbólico, por meio da repetição interpretativa:



Se fôssemos só membros, como pernas e braços, a vida seria suportável; desgraçadamente trazemos em nós essa viscerazinha a que chamamos coração, sujeito a certas doenças durante as quais se torna infinitamente sensível a tudo o que concerne à vida de determinada pessoa, e então uma mentira – essa coisa inofensiva dentro da qual vivemos tão despreocupadamente, quer seja dita por nós quer pelos outros – vinda dessa pessoa, provoca nesse coraçãozinho, que se devia poder tirar-nos cirurgicamente, crises intoleráveis. Não falemos do cérebro, pois por mais que raciocinemos no decurso dessas crises os nossos raciocínios não as modificam em nada, da mesma maneira que a nossa atenção não pode aliviar uma dor de dentes (Proust, 2011, p.258).

Intempéries do amor: no cosmos de cada um que somos nós, alguns reinos não conversam um com o outro, como se o nosso hemisfério sul desconhecesse completamente o norte, ambos vivem, expandem-se, aumentam suas zonas de influência e de império, mas obedecem, por leis desconhecidas, ao princípio de proibição do atravessamento da Linha do Equador. Assim, a tempestade que varre o chão e mata seres vivos em uma parte não tem força nem influência alguma em outra.

Marcel é composto pela dinastia cerebral, a qual regula funções vitais, enviando e recebendo informações para todos os órgãos sobre como devem funcionar; e pelo coração, o qual circula o líquido da vida, o oxigênio e o alimento. Mas esse organismo construído por engenheiros desconhecidos com suas leis obscuras – com as quais somente Charles Darwin um dia sonhou –, conta com seguimentos que não dialogam bem sob conflitos. A hierarquia decretou que o chefe maior é o cérebro e que o coração, o seu conselheiro, de modo que, nas interações humanas, as duas repartições são as mais reconhecidas entre os países. O senso comum conhece um deles como a meca do amor, reunindo fieis de boa parte do mundo caminhando em círculos em torno do epicentro.

As diplomacias pouco eficientes costumam abalar a ordem milimetricamente pensada a qual funciona para o âmbito da materialidade da vida no corpo. Porém, se houver muitos ruídos e desentendimentos na união e na interação entre dois ou mais entes, são formadas estruturas tanto na mente quanto nos sentimentos que se misturam e confundem-se. Esse mal-estar diplomático é

sentido mormente na região cardíaca, que imerge em estado de sofrimento quando alguma negociação não é concretizada da forma ideal – aquela maneira que mantém a ordem em alguma medida entre os órgãos de poder.

Sofrer por “equilíbrio instável dentro do nosso coração” (Proust, 2011, p.528), de acordo com Marcel, é o estado natural do amor, o que corresponde a uma agitação das partículas componentes de cada sistema humano, aumentando o grau de entropia. É quando se sente o fogo da paixão, movimentação vertiginosa de todos os elementos de um universo, o qual se mobiliza totalmente em direção ao corpo estendido na órbita do outro. Dois universos não podem ocupar, ao mesmo tempo, o mesmo espaço, mas, quando um se comunica com o outro, quando um envia matéria decodificável e é estabelecida uma interação feliz, uma balbúrdia é instaurada, a qual não é apreendida pelo cérebro tampouco pelo coração, enquanto ambos, mesmo que, em reinos opostos, tentam, por uma espécie de telepatia espiritual, dar estabilidade ao estado caótico.

O coração aponta para um problema na ordem natural dos fatos. Ele não pensa, somente sente, é a sua natureza. Enquanto o cérebro em oposto pensa e nada sente. Quando o primeiro irradia energia incomum, o segundo é silenciado, aumentando o grau de indefinição da diplomacia sentimental. O cérebro seria aquele que entra em cena para ordenar o caos à medida que espacializa, ou seja, quando constrói uma conexão inédita sobre a experiência: ligando uma lembrança a um ponto de dor, uma questão dolorosa ao prazer de uma companhia e uma estrela de várias pontas a uma alegria que se ramifica pelo espaço conectando-se à luz da infância, aos conflitos de família, aos desentendimentos entre amigos e a momentos sublimados do passado. Mas o órgão cerebral só consegue cumprir sua função biológica de produção do conhecimento tempos depois, quando o coração reduz a vibração e baixa o sinal de alerta para possíveis calamidades sentimentais oriundas da perturbação dialógica: o amor. Em outras palavras, o coração silenciando a razão.

A experiência que mais importa é a que atravessa o órgão vascular, o qual mobiliza o desconhecido resto em torno de uma questão sobre a qual não tem ciência, visto que a incumbência cardíaca é, ao desdobrar-se sentimentalmente, cegar de imediato os outros sentidos. O cérebro só reassume seu poder de tornar real a experiência – no que concerne a torná-la consciente e parte do espírito –, no momento em que já não houver mais relevantes mobilizações emocionais. Depois de tempos, retomam-se os alicerces traumáticos deixados pelos sentimentos, a partir deles, constroem-se as paredes e as demais estruturas necessárias para a ciência de que, em algum momento do passado, uma aproximação patológica ocorreu, materializando mudanças e transformações, como a devastação deixada por um furacão depois da tempestade, as quais passam a constar no leque de experiências contabilizadas e catalogadas pela sucessão contínua das memórias.

Ao coração, é como se nada tivesse ocorrido, por não tem ciência de coisa alguma para além de si próprio. Seu instinto orgânico e afetivo é sentir a aproximação familiar e movimentar céus e terra em torno disso, enquanto o cérebro limpa os destroços deixados pela “tempestade interior”

(Proust, 2011, p.259) que a força magnética dos amantes provocou, pois “há em nosso organismo um certo instinto do que nos é salutar, assim como no coração o do dever moral” (Proust, 2011, p.211). Futuramente, poderão ocorrer inéditas interações. O coração reagirá novamente como se nada soubesse, como uma criança sem memória e inexperiente, a qual se joga nos braços de um vulcão para ingenuamente sentir menos frio – justamente naquela estação da vida sem amores quando a carência afetiva emana vibrações solitárias, os telescópios sentimentais não detectam nenhum corpo amoroso se aproximando e não há nenhum motivo para alardes sobre colisões de campos. Entrementes o reino mental tentará produzir ferramentas amortecedoras, erguendo prédios e arranha-céus que suportem com alguma margem de segurança as forças catastróficas das intempéries do amor.



as paixões políticas são como as outras, não duram. Novas gerações vêm que já não as compreendem. A própria geração que passou por elas muda é presa de paixões políticas que, não sendo exatamente decalcadas das precedentes, lhe fazem reabilitar uma parte dos excluídos, por haver mudado a causa do exclusivismo (Proust, 2011, p.272).

O social: movimento é uma tônica natural. Mesmo quando os gregos atomistas pensavam poder dividir um átomo imaginando ser ele a menor parte da matéria, o todo universal mantinha-se em movimentação vertiginosa, inclusive a medidas infinitamente menores que os átomos conhecidos no século XXI. Se tudo se movimenta, necessariamente isso provoca modificação, a qual é o reagrupamento dos compostos da matéria. Quando uma planta ou uma pessoa morre, suas moléculas decompõem-se e unem-se a outras, que formarão outros corpos sejam vivos sejam minerais da terra. Antoine Laurent Lavoisier, por volta de 1775, já sabia disso quando elaborou a máxima do “nada se cria e nada se perde”, porque a matéria da qual é feita todas as coisas mantém-se agrupando e desagrupando constantemente. A morte de um corpo é somente a desunião de células e átomos antes de serem reunidos novamente; com isso, morrer nunca será garantia de repouso absoluto, nunca a mansidão dos céus.

A sociedade é também um corpo, o qual nasce, cresce e morre, mas, em sua complexidade, não se reencarna, pois o ciclo de morte e renascimento dos parâmetros sociais é perene. Do mesmo modo, os seus componentes são assim, como os processos políticos, as modas passageiras, as paixões e os amores, aqueles que detêm o poder e os que são subordinados, excluídos e maltratados pelo *status quo*.

Charlus é um representante dos últimos que restam da preterida monarquia francesa, o qual busca, a seu modo, manter o poder e a influência aristocrata na sociedade francesa do entresséculos. No movimento incessante de um organismo vivo e virtual, as questões desse tempo, como o antissemitismo – o qual mais tarde desencadeia a Segunda Guerra Mundial – e as mudanças políticas

da monarquia para república assim como as transformações econômicas estrangulam o corpo social, o que, em uma representação mimética, é encarnado na figura do Barão. Este, além da questão sexual – a qual é sempre passível de mutação à medida que a moral de uma época é modificada –, encarna a derrocada de uma sociedade em plena transformação e modernização.

A cena cultural é uma das mais relevantes. Fora dos bailes aristocráticos do Faubourg Saint-Germain, figuram artistas burgueses que passam a ganhar destaque no seio da cultura ocidental francesa, principalmente nos salões da família Verdurin. Transitando ainda entre esses dois mundos, Charlus, ao mesmo tempo em que resiste à entrega absoluta do bastão de poder da aristocracia para a burguesia, encarna em si as mudanças as quais lhe beneficiam em alguma medida, como quando não se importa com o que os outros pensarão de si ao elogiar a beleza de um laçao ocupado de guardar os casacos de inverno antes de um baile burguês: “É um bonito rapaz [...] Proíbo-lhe de piscar-me o olho dessa maneira [...] Tem uma cara divertida esse pequeno, um nariz engraçado [...] Pif” (Proust, 2011, p.261-262), diz o senhor de meia idade sentindo o desabrochar de sua flor interna tocando o rosto do jovem, como um sinal de interesse afetivo. Tal gesto público em tempos antecessores não seria possível ou não lhe renderia espontaneidade suficiente, haja vista que os padrões sociais, em movimento, transformam-se, não sem resistência, na proporção que se remodelam para acolher – em um ponto ou outro – um formato diferente de afeição e de amores socialmente aceitos.



Sociedade dourada: “fatigado da sonata, que era um universo esgotado para mim, eu tentava imaginar outros tão belos mas diferentes, não fazia senão proceder como aqueles poetas que enchem o seu pretenso paraíso de prados, flores, ribeiros, que são meras repetições dos que se veem na Terra” (Proust, 2011, p.288). Marcel é novamente transportado para outro mundo ao ouvir uma sonata do músico Vinteuil, sobre a qual, no fim do trecho descrito do seu próprio paraíso, afirma não ser tão bonita quanto o universo que ela lhe suscitou. Diferentemente do que analisamos no primeiro capítulo, quando o narrador compõe música a partir de hábitos mecânicos e repetitivos advindos da rua, aqui ele parte de uma materialidade musical artística, ainda assim a considera menos sublime comparada ao mundo desdobrado alcançado por sua inspiração.

Postulamos que um artista age do mesmo modo, pois não é sempre que cria a partir de uma motivação esteticamente bela, a não ser os pintores impressionistas que pintam a luz embelezadora das paisagens naturais. Parte dos artistas, incluindo escritores, escreve a natureza humana assim como a matéria sobre a qual ela tem poder de formular e moldar: a sociedade. Nesse domínio, cremos que quem se coloca a observar o que o homem faz sobre a Terra, assim como sua própria natureza subjetiva, é bem menos feliz do que quem desenha a fauna ou a flora terrestre, pois precisa ler livros escritos à mão numa caligrafia difícil de se decifrar, feita sobre os mais variados tipos de papel – às

vezes pedras e areias – as linhas tortuosas que compõem cada pessoa. Enquanto Deus escreve certo por linhas tortas, nós traçamos a vivência pensando estar em perfeita retidão ou com as leis divinas ou com as nossas próprias ilusões, enquanto as linhas da existência perambulam sobre a superfície da vida como um eletrocardiograma denotando desde corações com problemas cardíacos de arritmia a órgãos com sopros que normalmente não inspiram vida no barro inacabado dos sentidos das nossas ações. Quem se coloca no ponto fora da natureza para ler e compreender tal desafio já sabe que é necessário criar uma realidade, a partir e além daquela que se observa, ou terá que se contentar com um panorama limitado e mormente feio como podem ser as vísceras humanas.

No mundo induzido pela sonata desprovida de beleza, “a atmosfera fria, lavada pela chuva, a atmosfera elétrica – de qualidade tão diversa, sujeita a pressões tão diferentes, num mundo tão apartado do outro, virginal e guarnecido de vegetais, da sonata – mudava a todo instante, apagando a promessa purpúrea da Aurora” (Proust, 2011, p.288).

A cena descrita pelo narrador nos incita a imaginar que, se uma música produzisse no ar, ao invés de perturbações sonoras (as quais conduzem as notas de uma canção até nossos tímpanos), ondulações luminosas e coloridas que pudessem ser vistas além de ouvidas, o escritor teria dois sentidos ou mais estimulados a comporem uma atmosfera diferente da que é composta por gases de oxigênio e hidrogênio, sob cuja pressão gravitacional é $9,81 \text{ m/s}^2$ na qual vivemos. Um mundo em que os sistemas de percepção não se alinhariam sobre um corpo com limitações ergonômicas – incapaz de olhar para o seu sul ou seu norte –, em que os olhos poderiam ver em 360 graus a leste e a oeste fazendo girar a rosa dos ventos de um campo cultivado por uma ecologia extraterrestre; sentiria o perfume das árvores e dos frutos através da visão cutânea; e saborearia uma intuição que conduz a consciência observadora a outros orbes, com cuja semelhança com esta realidade só guardam algumas tonalidades de cores primárias, as quais são irreconhecíveis vestindo um corpo limitado de amores humanos.

Cada mundo vislumbrando, além do que é revelado pelo sol ou pelas luzes que se fabricam nas indústrias, inaugura um novo corpo, o qual, virgem, por dentro, é passível de ser preenchido por órgãos cintilantes conduzidos por outra matéria: uma plasma de bactérias luminosas, onde elas são seres sobrenaturais, reis e rainhas de uma sociedade evoluída a ponto de o caminho até a sua civilização demandar roupagem corporal feita sob medida por letras, palavras e frases que se descortinam formando degraus estelares conduzindo-nos até a galáxia mais distante sob os nossos pés dourados.



De todas as pessoas que conhecemos, possuímos um duplo, mas situado habitualmente no horizonte de nossa imaginação, de nossa memória, que permanece relativamente exterior a nós, e o que tenha feito ou podido fazer não comporta para nós mais elementos dolorosos do que um objeto colocado a alguma distância e que só nos suscita as sensações indolores da vista (Proust, 2011, p.291).

Artesão das palavras: afirmamos que há quem diga que não vemos uma realidade existente fora de nós, a qual não existe senão na percepção da luz que ela reflete, além de, conforme Henri Bergson, percebermos a existência somente daquilo que está gravado na memória (Bergson, 2006b, p.90). Há os que dizem também que não falamos a respeito de uma realidade concreta, pois apenas usamos signos linguísticos arbitrários para dissertá-la, os quais criam uma matriz de combinações informacionais que demarcam as coordenadas sensoriais. Ou seja, não se vê nada além de nós mesmos e, se não tocamos a verdade, se não falamos senão de inexistências vazias, vivemos sobretudo mergulhados numa interioridade solitária e irreal, em que a percepção do mundo não é a mesma para todos. Ao mesmo tempo que isso possibilita notar realidades agregadas as quais podem ser multiplicadas e desdobradas indefinidamente – criando um leque de possibilidades prazerosas de inesgotável fonte imaginária –, torna nítido o vazio que nos compõe, pela necessidade de se consumir sempre mais e mais estruturas valorativas sob a justificativa da insaciabilidade das percepções rotineiras as quais não são o bastante para nutrir o buraco negro que reside em cada um e que se alimenta da luz externa sem nenhum remorso que façam ser repostos os fótons ingeridos.

O nosso interior atravessa todas as coisas que entram na nossa zona de percepção, de modo que a atenção dos sentidos é como um radar potente colocado no topo de uma das montanhas mais altas da Terra, numa região pouco ou nada habitada, equipamento que capta sinais diversificados no entorno até onde for possível notar pontos de atenção variados sejam humanos, sejam geológicos sejam extraterrestres; a isso poderíamos chamar de *nosso próprio universo*, sendo tudo aquilo que compõe dado espaço. O universo comumente conhecido corresponde ao conjunto de planetas, estrelas e demais corpos estelares, contudo, se subdividimos tal palavra nos seus sentidos miúdos, temos muitos outros espaços sobre os quais traçamos limites significativos, podendo ser denominados de universo de cada um, por conter a abóbada de tudo sobre o que conhecemos, vivemos, sentimos e percebemos; e essa demarcação individual é flexível e elástica, pois, não tendo forma definida, por tratar-se de matéria mental e sensorial, pode ser estendida, ampliada, encurtada e morta a depender da forma como se dispõe a experiência de viver.

Mas tudo o que é visto, sentido, analisado e vivido parte do que cada um contém em si, o seu conhecimento de mundo, de modo que, se notamos um objeto no espaço sobre o qual nada sabemos, ou não damos atenção – ficando o artefato fora do nosso campo perceptível, ou seja, do nosso universo pessoal – ou empenhamos esforço em descobrir do que se trata, seja por meio de pesquisas a partir do que a humanidade já produziu de conhecimento seja por intermédio da nossa própria memória e sobre o que já sabemos do mundo.

O narrador proustiano nos ensina que tudo o que existe só passa a ter de fato relevância quando atribuímos valores, medidas e qualidades às coisas. Marcel talvez seja daqueles insaciáveis quanto à expansão do seu espaço de percepção, da mesma forma que é um inconformado com a redução do campo de conhecimento que os sentidos lhe servem. Tato, olfato, visão, audição e paladar

não são suficientes para expressar a “pátria perdida” (Proust, 2011, p.296), local ao qual tem acesso somente pessoas de natureza artística, musical, paisagista e literária. É um espaço em que os cinco sentidos humanos não comportam a experiência que exige outros desconhecidos; talvez o mais próximo disso seria a sinestesia, uma vivência de mais de um sentido desperto, mas é mais do que isso. Ele, como escritor que pinta e compõe palavras, adentra o país perdido onde moram os anjos e sente-se inebriado, concomitantemente empenha em traduzir, por meio de uma língua humana limitada, uma linguagem angelical intraduzível.

A realidade em que ele acredita religiosamente é aquela que alcança os artistas toda vez que produzem suas obras, de forma que todo trabalho de arte é uma expressão em fragmentos da pátria perdida, é lá que ele quer morar sendo a mesma que ele deseja mostrar aos outros. Ao expandir seu próprio universo anexando outro de uma natureza desconhecida – a não ser por artistas – ele contribui aumentando o campo de percepção dos que o leem. É esse o tipo de escritor que Marcel Proust representa em sua obra (Marcel), uma subdivisão do seu próprio nome, como a queda de uma parte do seu próprio céu no colo de leitores, enquanto finge não estar pronto e a ensaiar o começo da obra, a qual começara muito antes da escrita da primeira palavra do livro quando dera o primogênito suspiro de percepção do mundo e respirara as sabedorias humanas, inalando primariamente o ar da Terra e espirando de volta a atmosfera do paraíso, onde vivem por tempo determinado os artesãos das palavras.



As asas, outro aparelho respiratório, que nos permitissem atravessar a imensidade, de nada nos serviriam, pois, se fôssemos a Marte e a Vênus conservando os mesmos sentidos, eles revestiriam do mesmo aspecto que têm as coisas da Terra tudo o que pudéssemos ver. A única viagem verdadeira, o único banho de Juventa seria não partir em demanda de novas paisagens, mas ter outros olhos, ver o universo com os olhos de outra pessoa, de cem pessoas, ver os cem universos que cada uma delas vê, que cada uma delas é; e isso, podemos-lo fazer com um Elstir, com um Vinteuil. Com os da sua espécie, voamos, em verdade, de estrela em estrela (Proust, 2011, p.297).

Mundo multiplicado: Marcel encontra realidades e perspectivas distintas através dos outros. Cem mais cem, ou seja, duzentos universos, se pensamos que cada pessoa inaugura para si ao menos um duplo seu (Proust, 2011, p.291), mas sabemos que se trata de um número muito maior, pois, com o seu poder elástico de se modificar e de se ramificar indefinidamente, uma bolha universal cria outra, a qual se liga a outras constantemente, similar ao que Deleuze e Guattari pensaram sobre a ideia do rizoma (Deleuze; Guattari, 1995, p.15), mas análogo também aos próprios neurônios que constituem a massa cinzenta cerebral, os quais se ligam a outros por meio de bainhas elétricas responsáveis por novas ligações entre si toda vez que pensamos em algo novo ou aprendemos uma cor diferente, por exemplo, assim como podem desligar-se de outras e formar novas combinações. O nosso conhecimento, do mesmo modo que toda a nossa experiência como humanos, é sempre

associativo; é preciso constantemente conectar pontos do cosmos pessoal a fim de construir significações a partir de outras dimensões. Isso acontece com Marcel, quando escreve sobre a memória involuntária, a qual é uma associação de mais de um sentido, como se uma lembrança fosse a molécula-mãe, a qual agrega uma lembrança sensitiva de um saber, de um cheiro, de um som ou da visão de uma paisagem bonita. Se essa junção sinestésica não ocorrer, as memórias tendem a ser perdidas para sempre, o que mostra que nossos órgãos sensoriais são janelas de lembranças que formam o que somos, como interagimos com o mundo e como criamos experiência.

Mas a verdadeira “comunicação das almas” (Proust, 2011, p.297), à qual têm acesso somente os seres de espíritos sensíveis, é a que revela a dimensão da alegria legítima onde prospera uma realidade a qual poderia ser associada à fantasia, no que se refere à encenação de uma abstração do real. Contudo, Marcel afigura-se sentir, em seu corpo limitado, os efeitos dessa graça artística que a música lhe oferece, em que não há aparentemente uma suspensão do corpo, numa espécie de catarse arrebatando para os céus somente a alma a salvo dos pecados da carne; ao invés disso, sente como um ente querido e conhecido passar uma nota musical diante de suas percepções aguçadas.

hesitante, aproximou-se, desapareceu como que assustada, tornou a voltar, enlaçou-se com outras, vindas, como soube mais tarde, de outras, chamou por outras, que por sua vez se tornaram atraentes e persuasivas logo depois de domesticadas, e entravam para a roda, para a farândola divina mas invisível aos olhos da maioria dos ouvintes, os quais, não tendo diante de si senão um véu espesso através do qual nada viam, pontuavam arbitrariamente de exclamações admirativas um tédio ininterrupto, a que pensavam sucumbir (Proust, 2011, p.299).

A frasezinha, como o narrador denomina as combinações musicais, dança diante dele, a qual é hesitante, como uma partícula luminosa que aparece em um ponto, liga-se a outro e mais outro, mas logo desaparece e retorna. Tal ritmo é, mesmo este sendo um desdobramento do real, similar a um duplo ativado pelas vibrações sonoras, tendo tornado agitado e vibrante pelas moléculas dançantes produzidas pelas vibrações das cordas dos instrumentos musicais, o violino e o piano. A conjunção de sons ganha contornos de sentido como se fosse uma frase escrita por um escritor tão competente de escrita quanto o compositor Vinteuil, a qual poderia conter toda uma odisseia, análoga a um grão de semente guardião de estruturas e de energia necessária para nascer e crescer mundos habitáveis cujas aventuras ocorrem numa terra detentora de uma atmosfera de “alegria supraterrrestre” (2011, p.300). Homens e mulheres artistas mergulham em suas próprias obras: um escritor, no nevoeiro de suas palavras; um cantor, no meio das águas de suas emoções; e um pintor embrenhado no arco-íris das cores secundárias, das quais nascem mil paletas de paisagens e tons reluzentes distintos, cuja composição química demanda um líquido similar ao H₂O, se não fosse O₂H, o qual, invertido, reflete águas do paraíso perdido.

O narrador deposita expectativas nos caminhos de um compositor musical e de um pintor com o objetivo de ver neles outros mundos. São artistas de espécie distinta, como se fossem outro tipo de animal, diferente do humano possuidor do equipamento corporal adaptado para uma

atmosfera inabitável. Marte e Vênus, como qualquer outro mundo que não seja a Terra, têm compostas suas atmosferas por distintos elementos químicos irrespiráveis aos humanos; mas numa realidade edificada pela espécie dos artistas, é possível mergulhar nos dois planetas ao mesmo tempo com asas pulmonares respiratórias de gases tóxicos como se fossem oxigênio expelido da Amazônia.



Ascensão ao paraíso: transitar entre camadas de um local atípico, ora uma esfera aquática, onde mergulham e nadam o narrador-escritor, uma fonte imensa de luz líquida capaz de revigorar e rejuvenescer o corpo em projeção (como se se tornasse um membro do povo Bajaus⁵, cujo corpo adaptado para mantê-lo por mais tempo debaixo d'água); ora um passarinho de asas desenhadas a lápis infantil que persegue a música – pessoinha brincalhona – fazendo zigue-zague no céu faiscante de conjunções musicais em que a pele ouve os acordes dos instrumentos como se alimentasse peixes com pequenas frutas caídas das árvores balançadas pelo vento provocado pelas cordas do violino de Morel, as quais movimentam o ar como hélices potentes de um avião. O artista toca um planeta oco, onde, por dentro, vive uma civilização de músicos desejantes por habitar a superfície do mundo – como se morassem em casas intraterrenas como as moradias dugouts⁶ –, por isso, quando são estimuladas as coordenadas cordais, lançam ao alto os gritos de liberdade para que todos ouçam claramente que há música onde há vida e que seu planeta tem vida porque há musicalidade.

Marcel sente a energia musical como ouve aos anjos celestes entoarem hinos de louvor a Deus, ao mesmo tempo que deseja ser Ele para sentir o que cada uma de suas criaturas faz do seu próprio mundo. É um desejo divino surgente quando não há mais maneiras de expressar o que não encontra referente na realidade, é também quando se tem a ânsia de voar por entre pessoas, pois ainda não foi construída nave quântica de viagem através das subpartículas que revelem a essência de cada pedaço habitado e tocado pela unção divina, a que ele chama de arte.

O narrador poderia, com suas penas metamórficas, pousar no mais alto pico de uma montanha que apontasse para o céu e que ao mesmo tempo sinalizasse para baixo e para os lados a interioridade vital, depois sair voando de topos em topos por canais interperceptivos, construídos com a energia de suas ferramentas, as quais são aprimoradas constantemente a fim de afiná-las para estarem em perfeita sintonia com a busca, o seu próprio paraíso movediço.

O instrumento eficiente é o traço das palavras, que encarnam e desabrocham cada círculo de experiência e cada vírgula contendo trechos animados dos mundos habitados; a escrita é uma linha

⁵ Povos nômades os quais sobrevivem do mar e de seus frutos, que, com a adaptação de seus corpos, são capazes de manterem-se submersos por vários minutos, dando-lhes habilidades incríveis de pesca marinha. Vivem na Malásia, Filipinas e Indonésia (Maziero, s/d, 1966).

⁶ Tipo de moradia feita por povos originários a qual tinha por finalidade protegê-los do calor extremo e das intempéries do clima (Shearer, s/d, 1960)

continua a traçar o tempo e o espaço sublinhando-os na mesma dimensão mais próxima do extravagante reduto de suas iluminuras, é ela que une cada ponto formando curvas, retilíneas, duplos, côncavos e convexos; pois não há forma definida para uma conexão entre uma situaçãozinha corriqueira e uma festa angelical nos jardins dos céus.

Para captar o possível das revelações, a escrita precisa ser flexível produzindo sulcos no papel. Ao mesmo tempo que se marca a letra A, subscrevem-se inúmeras outras derivações, de modo que, quando se inscreva o A de Albertine, leem-se outros nomes travestidos, como um duplo Alfred Agostinelli, o motorista particular do autor Marcel Proust, o qual pode ter sido uma inspiração para a personagem feminina⁷ na obra *Em busca do tempo perdido*.



Paraíso decadente: “Morrerá assassinado um dia deste, como todos os da sua espécie” (Proust, 2011, p. 323), diz a sra. Verdurin sobre o sr. Charlus, a qual se referia à sexualidade do barão, apesar de que, segundo a voz narrativa, “Não lhe desagradava a homossexualidade, contanto que não tocasse na ortodoxia, mas preferia, como a Igreja, todos os sacrifícios a uma concessão em matéria de ortodoxia” (Proust, 2011, p.324).

Duas figuras de poder, uma em ascensão (a senhora burguesa) e a outra em queda (o senhor monárquico). Um, como dissemos, representa os resquícios de uma monarquia a qual ainda conservava certo prestígio social, enquanto a outra marca o princípio de uma nova cena cultural e artística de Paris. E a sra. Verdurin já manipulava estratégias para destituir o aristocrata do seu prestígio, a fim de ganhar maior relevância na sociedade.

Barão de Charlus, continuava, portanto, sendo a figura ambivalente que intentava, mesmos em suas últimas forças, resistir a sua história familiar e a sua luta individual como gay, diante de uma oponente que encarnava o espírito imparável que se estabelecia. Contrasta no personagem o seu rico e poderoso interior – marcado com resiliências – com a necessidade de manter a fachada moral e continuar transitando no meio social. O visível aos outros é essa estrutura que suporta a continuação da tradição, mas por dentro impera uma movimentação que, à medida que o tempo escoia, são deterioradas as aparências ortodoxas as quais se tornam cada vez mais insustentáveis. O castelo medieval sr. de Charlus deixa aos poucos de ser um local habitado pela monarquia e pelas pessoas importantes do meio para tornar-se um mausoléu, voltando tardiamente a ser frequentado e lembrado, mas com uma nova roupagem que o terá descaracterizado; de um exuberante símbolo monárquico, se tornará uma galeria de arte contemporânea, em que os vitrais coloridos e ornamentados do século XIX darão lugar aos vidros chapados e transparentes, sem nenhum resquícios de que por ali habitou um ser desencaixado sobrevivente dos tiros que lhe desferiu uma sociedade a qual alvejará talvez para sempre os que fogem do simulacro violento, reflexo torto do

⁷ Estudo produzido por Robert Vigneron em “Désintégration de Marcel Proust” (Vigneron, 1960, p.145-146).

paraíso dos gays.



A queda do paraíso: “uma cor que só existia para o meu velho interlocutor, que ele não podia fazer-me ver [...] só por nós vista, somos incapazes de mostrar” (Proust, 2011, p.327-328).

Marcel lê, no semblante do amigo professor Brichot, o mesmo encantamento que vislumbra quando está imerso em um objeto artístico. Na cena, o amigo está admirando o mobiliário da casa dos Verdurin, o qual também tem seu “duplo espiritual” (2011, p.359), ou seja, o espírito não habita somente o cerne das coisas vivas, pois podem assumir a sua essencialidade, a qual é uma extensão daquele que observa, pois

os móveis e os tapetes e perseguindo-a de uma almofada a um vaso, de um tamborete ao resíduo de um perfume, de um modo de iluminação a uma predominância de cores, esculpam, evocavam, espiritualizam, faziam viver uma forma que era como a figura ideal imanente a seus domicílios sucessivos, do salão dos Verdurin (Proust, 2011, p.329).

A figura ideal, contudo, nasce do interior de um indivíduo homoafetivo, o qual, como sabemos, é rejeitado pela sociedade, sendo por vezes taxado como inadequado e condenado ao fogo do inferno cristão. A leitura dos traços refletidos da alma de Brichot eclode de suas bordas, porque, como dito por Marcel, o que ele percebe dos sentimentos fraternos está inacessível, a ponto de ser como uma experiência religiosa daquele crente que sonha com os anjos mostrando-lhe os compartimentos do céu se fizer o que lhe for designado, se seguir os caminhos estreitos da fé – mecanismos aos quais apenas os valentes guardiões da palavra têm acesso – ou como quando Moisés, íntimo de Deus, quis conhecer-lhe a face, mas só lhe foi concedido ver as Suas costas para que fosse mantida a vida⁸. Para isso, é necessário privar-se da vida mundana cravejada de viciados da carne, para, em morte, atingir a salvação e estabelecer-se aos pés dos jardins celestiais.

Brichot aparentemente atinge a salvação mesmo antes de morrer. Entregue à contemplação do espírito atravessando e animando com a vida os objetos, alcança um estado de plenitude tão feliz e promissor quanto o paraíso proposto por religiosos. O gay, mesmo mergulhado na lama de suas tendências contrárias à naturalidade – segundo estes, e sem as suas ciências limitadas a um curto campo perceptivo que lhes forçarão a continuar à espera do reino prometido, sobre o qual não têm nenhuma garantia, por que está nas mãos de Deus –, os afeminados enlameados de corpos desviados, envoltos pelo que constitui a vida depois do sopro, cientes de que são também filhos do Criador (o qual desejou mostrar à humanidade o caminho indizível da verdade onde reina, pensando um dia que ela se tornasse luz), são os que se capacitam e têm o corpo transformado nos moldes que lhes encaixam nos céus. Portanto, pelos cantos, nos becos escuros onde estão os esquecidos –

⁸ Excerto extraído do livro do Êxodo: capítulo 33 (BÍBLIA Trad. CNBB, p.105-106).

marginalizados e oprimidos – estão os fragmentos do paraíso, janelas invisíveis para a moral ortodoxa, mas visualmente entregues a quem estiver disposto a descer do alto das escadarias tanto douradas e cheias de riquezas humanas quanto vazias da luminosidade artística e divina.



Intermitências de caráter: “‘Mas se Cottard der com a língua nos dentes?’, objetou a sra. Verdurin. ‘Não dará.’ Deu, pelo menos comigo, pois foi por ele que eu soube do fato alguns anos mais tarde no enterro mesmo de Saniette” (Proust, 2011, p. 375).

Do episódio, da fofoca conhecida tardiamente, como uma célula pronta para eclodir em outras e formar um ser pluricelular, Marcel reflete sobre o caráter do sr. Verdurin, o qual, juntamente à esposa, trama a decadência do sr. de Charlus depois de colocar seu amado e protegido Morel contra ele, contando-lhe intrigas, que mixam verdades e muitas mentiras sobre traições e depravações do barão, as quais se referem à sua sexualidade. O senhor e a senhora Verdurin, como sabemos, são personagens em ascensão social, marcando uma ruptura política e social. Para conseguir consolidar tal posto, fazem uso dessas artimanhas, as quais culminam na retirada definitiva da cena social e cultural da figura do barão, arquitetando, para isso, abalos afetivos entre o garoto e ele, os quais rompem relações.

O narrador descobre, que, apesar de tão perversa manobra, o senhor Verdurin manteve, por ter falido, Saniette custeando-lhe as despesas pessoais até a morte. A despeito de poder ser “Uma bondade parcial”, ideia concluída depois de reflexões sobre a tendência humana de reduzir as pessoas a uma de suas características – como um indivíduo que nasce sem uma das mãos, a que chamamos erroneamente de deficiente, como se este fosse o único detalhe que a definisse individualmente –, pensar sobre tais maleabilidades impediu-o de montar uma imagem totalmente negativa do senhor, tendo somente por base um deslize ou outro, pois o caráter, embora conserve a mesma forma ao longo do tempo, apresenta aspectos diferentes, “implicando que ele não sabe ficar imóvel e se mexe” (Proust, 2011, p. 376) constantemente. Com isso, constata que cada pessoa pode agir de diversas maneiras, contendo ações reprováveis para muitos, mas que não anulam outras qualidades, as quais podem ser delegadas ao esquecimento, se focarmos apenas em uma falha de caráter.



Escudos aparentes: “geralmente a mulher de um veado é um homem, o que lhe torna tão fácil fazer-lhe filhos”, diz o sr. de Charlus e acrescenta: “Os vícios são de todos os tempos” (Proust, 2011, p.351-352).

Antes de definir de uma doença, a qual é sugerida como “metástase física [...] nevrose que até então o fazia descomeder-se em orgias de cólera” (Proust, 2011, p.371), tendo como origem o

complô armado pelo casal Verdurin e a partida definitiva de sua vida do jovem Morel, o barão recapitula, a partir de questionamentos tanto do narrador quanto de Brichot, sobre as virtudes e os desvios morais dos homens da alta sociedade, o que recai inclusive sobre o sr. Verdurin, o qual, mesmo sendo fiel em parcerias com a esposa, teve os seus momentos de “fraqueza” com outros rapazes.

Contando a respeito dos diversos casos, os quais envolvem de motoristas particulares, príncipes e reis, a oficiais do exército, ele mostra que tal costume sempre existiu na história humana e que sobrevive e persistirá a custas da manutenção das aparências e das obrigações civis e morais, ou seja, a história revela que, desde que se mantenha a ordem social (a que muitos chamam de ordem natural das coisas), é tolerável que a sociedade conviva com esses desvios de moralidade. É sabido que tais costumes entre homens e mulheres existem, mas muitos fingem normalidade desde que tanto um quanto outro gênero mantenham seus casamentos com filhos, suas casas e aparências zelando pela continuação de tal configuração. Assim, conforme Charlus, o corpo social lida com essas questões de modo sorrateiro, como se pessoas de poder discutissem em uma assembleia no porão de uma mansão, de onde delegam ao ostracismo um ou outro desvirtuado sob a justificativa de uma heresia ou de uma inadimplência com um banco qualquer, enquanto acima de suas cabeças, esposas, filhos e todos familiares vivem, divertem-se e seguem suas vidas como se nada pudesse perturbar tal organização.

Os mesmos senhores que julgam quem vive e quem morre social ou naturalmente, depois de deixarem seus familiares a salvo das intempéries mundanas em seus lares, encontram com rapazes em flor nos guetos escuros das cidades. Trata-se do modo tradicional e conservador de manter o funcionamento dos bons costumes, isto é, desde que não haja tentativa rebelde de romper ou de subverter os valores tradicionais – o que é repellido sempre com violência –, a normalidade tente a encobrir o que é humano e a forçar uma estabilidade fingida ao que é móvel e se mexe, como a sexualidade a qual não corresponde a nenhum padrão a não ser o que lhe impomos.



não tenho mais de vinte e cinco anos e já vi mudar muita coisa ao redor de mim, não reconheço mais nem a sociedade, onde as barreiras foram rompidas, onde uma turba sem elegância e sem decência dança o tango até na minha família, nem as modas, nem a política, nem as artes, nem a religião, nem nada. Confesso, porém, que o que mais mudou foi o que os alemães chamam homossexualidade. Meu Deus, no meu tempo, deixando de parte os homens que detestavam as mulheres, e os que, gostando só delas, não faziam a outra coisa senão por interesse, os homossexuais eram bons pais de família e só tinham amantes para disfarçar (Proust, 2011, p.353).

Incompreensão das dualidades: mesmo o sr. de Charlus sendo um expoente no que diz respeito à liberdade sexual, ele encarna a rigidez de valores no próprio seio da subsociedade – aquela em que transitam os seres invertidos –, pois não entende o fato de uma pessoa ter afeições afetivas

e sexuais tanto por um gênero quanto por outro, a bissexualidade. Isso reflete a complexidade da interioridade humana, a qual é composta de ambivalências e contradições que, ao mesmo tempo que refletem as nossas inconsistências na forma de pensar e nas atitudes, projetam o corpo social, o qual diz aceitar certas desvirtudes enquanto oprime e delega à periferia social os desvirtuados. É como se, mesmo passando o tempo, nós enquanto sociedade esbarrássemos nos limites que nós mesmos criamos; se na Antiguidade, por exemplo, dois homens e duas mulheres não poderiam casar-se e constituir família homoafetiva, no século XXI isso é permitido em alguns pontos da civilização, mas desde que sejam respeitados alguns limites, a exemplo da própria naturalidade que isso constitui como uma reunião ora de laços sanguíneos ora afetivos, pois há quem considere que novas formas de convívio podem até existir, mas devem se limitar a alguns espaços sociais, permanecendo inclusive fora das cercanias prerrogativas das leis.



Aos pés da morte: convalescido, talvez até de doença psicossomática, Charlus encontra-se no leito de morte, experimentando uma docilidade quase infantil em meio a uma nuvem de fé religiosa, como nunca exercera em plena saúde. “Vaidade, maledicência, frenesi de maldade e de orgulho, tudo isso desaparecera. Moralmente o sr. de Charlus se tinha elevado muito acima do nível em que vivia até ultimamente” (Proust, 2011, p.373). É como se, no ápice de uma montanha em colapso, no cume da elite social sobre bases sólidas até então de prestígio vivido no meio aristocrata alcançado e mantido com esforço em detrimento da religiosidade delegada a segundo plano, tendo em vista que focara nos vícios – o oposto da moral religiosa –, vendo seus pés não se sustentarem sobre o que construía e sabendo que violara inúmeras vezes todas as normas prescritas, ocorresse-lhe certo arrependimento, diante da iminência do perigo infernal recalcado no fundo de cada um dos invertidos de sua espécie, chamadas inscritas por meio de variadas fontes: livros, escrituras, discursos, jornais, revistas, pois “a natureza que recalamos [não] deixa de existir em nós” (Proust, 2011, p.335). Ou seja, tornara sedimentada em si a planta da morada flamejante a qual espera pela chegada dos seus, enquanto tem estrangulada a sua verdadeira essência, que, nesse altura, frágil, em sofrimento e sozinha, porque nem mesmo quem causou a derrocada se lembra mais dele – “a atitude dos Verdurin para com ele já não era senão uma lembrança um pouco remota que outras cóleras mais imediatas impediram de se reavivar” (Proust, 2011, p.373) –, prostra-se aos pés da morte suplicando-a por um lugar aos céus e que prescreva ou suplante, se necessário for, a sua verdadeira identidade em nome de um pouco de paz e de menos dor.



As imagens poéticas, até aqui alcançadas, revelam-nos que Marcel Proust, em sua obra, para além das contribuições sobre tempo e memória, sobre as quais nos propusemos analisar, revelam

um universo repleto de temas sensíveis à sociedade, como a homoafetividade, condição humana sempre atual que atravessa séculos. Talvez isso indique que, por mais que tracemos uma linha de pesquisa, quando nos entregamos ao texto, de corpo e imagem, ele nos conduz a outros caminhos, mesmo não perdendo as bases lançadas. As veredas que nos mostram a textualidade proustiana são imprevisíveis, como as linhas de Deus, sem garantias a não ser de uma experiência autêntica canalizada sob a pele e elevada aos poros numa transpiração vocabular de superfície como equilíbrio genuíno entre o mundo interno de agitação – induzida por uma leitura desconcertante – e o externo – opressão e luz demasiadamente mecânica para cegar os corpos leitores. Como pesquisadores e leitores de Proust, tornamo-nos mais leves e receptivos à medida que assimilamos atmosféricamente as partículas livres e soltas das amarras racionais e morais.

III - O UNIVERSO INDUZIDO DAS PALAVRAS

O outro, um espelho: “eu não conhecia senão imperfeitamente a verdade subjetiva” (2011, p. 402).

Marcel afirma não conhecer a si mesmo o suficiente para saber claramente o que o levou a romper com Albertine logo após chegar em casa — depois da reunião na casa dos Verdurin —, numa noite em que assistira ao princípio do dismantelamento do animal poderoso como um leão aristocrático: o barão de Charlus. O narrador é um sujeito que, aparentemente, costuma lidar com rompimentos e quedas, como se o mundo em volta dele estivesse constantemente em uma espécie de guerra civil, enquanto, como narrador e observador, se esforça para entender os fatos para contá-los da forma mais precisa e científica possível aos anais da humanidade, em meio aos escombros das verdades alvejadas por homens e mulheres vivendo suas vidas comuns. Contudo, o próprio historiador não compreende, com absoluta certeza, o que testemunha; não entende o motivo da guerrilha, quem é o vilão e quem são os oprimidos: ora ele se veste com a narrativa do que oprime e força os outros a agirem sob seus comandos — aprisionando os seus —, ora está no campo de batalha, matando e desfigurando pessoas que nunca viu antes, sob ordens de alguém de cuja presença ele não nota sequer a justificativa das ações de sobrevivência.

Marcel é persistente na busca daquilo que é humano, como se desejasse traçar um mapa detalhado da interioridade das pessoas. Pelas palavras, “lhe exponho os meus sentimentos ao mesmo tempo que lhe repito as minhas palavras” (Proust, 2011, p. 402) — diz, referindo-se diretamente ao leitor. Amparado pela fé na escrita, embrenha-se no caminho da verdade sobre si mesmo, montando, construindo e reconstruindo janelas na mente, as quais são virgens até serem penetradas pela palavra. Forma-se o vínculo entre uma atitude, um pensamento e um sentimento — antes desarticulados e obscuros — para, talvez com isso, encontrar mais clareza sobre a verdadeira natureza humana e sobre a própria essência da vida, que reside somente na verdade; ou seja, na clareza subjacente a uma paisagem humana, numa aparente fisionomia familiar. Para entender o outro, busca compreender primeiro a si próprio.



Lutar o luto: voltar as energias ao passado, ao ponto exato do que já passou, é o mesmo que dar atenção à ausência, a uma presença não mais presente a não ser na memória; isto é, prestar reverências à morte e dar boas-vindas ao luto. A primeira é uma personagem feminina, assim como grande parte das personagens às quais o narrador dedica maior atenção: mãe, avó e amantes; o último é a companhia da primeira, a qual nem sempre se instala imediatamente junto ao enlutado quando sua companheira se retira com as almas que veio buscar. Em algumas circunstâncias, ele retorna mais tarde, quando o ente do morto está na iminência de um choro inconsciente a brotar da ausência,

percebida tardiamente.

A vida narrada por Marcel é uma constante elaboração de lutos: a principiar pela retomada de um tempo preterido; depois, pelas ausências das pessoas que amou. O narrador deposita crença na continuidade dos seus antepassados incutida em si, os quais permanecem com ele nos hábitos, no temperamento, no emocional ou no modo de lidar com situações adversas, quando nota estar, por exemplo, repetindo um gesto do avô ou da avó: “Toda vez que eu ouvia abrir uma porta, tinha um estremeção como o que dava em minha avó agonizante toda vez que eu tocava a campainha [...] era meu inconsciente que pensava isso, como era o inconsciente de minha avó” (Proust, 2011, p. 422). Isso só se torna claro para ele próprio quando se põe a escrever, quando coloca o mundo em torno de si em repouso e aciona as engrenagens internas de seus motores, fazendo ferver as águas de suas emoções, revirando terra sobre os caixões enterrados há muito debaixo da sua carne e lançando fogo aos ares quando encontra um fragmento ou outro de ideias clarividentes: restos caídos do céu.

O corpo de Marcel é uma continuidade no mundo; é um espelho do universo contendo estrelas e planetas, mas que conserva também a imensa escuridão que preenche os espaços desconhecidos, negros como o luto. Nessa mesa, nesse tabuleiro onde se encontra estendida a sua consciência, reside todo tipo de natureza, pois seu corpo, tão limitado geograficamente, é pequeno em demasia diante da dimensão elástica da imaginação. Assim como qualquer outro humano, descobre-se muito maior e mais pesado do que prevê, por conter em si a faísca universal capaz de uni-lo ao todo.

No seu invólucro, escolhe pontuar, para dar destaque e relevo, as pessoas mais importantes, sabendo — ou intuindo — que (em algum ponto da sua crosta imaginária, do seu corpo em expansão) pode se reencontrar com todas elas e fazer-lhes as pazes, não para esgotar as mágoas, os imprevistos ou os ruídos na comunicação, mas para estabelecer pontes de vínculo que ou foram destruídas abruptamente pela morte, ou pelos rompimentos afetivos, ou não tiveram tempo hábil de se aprofundar — aquele tipo de laço que só mais tarde se nota que poderia ter sido mais intenso (tomado mais chá, conversado mais, brigado mais, divertido-se mais, gozado mais, mais, sempre mais) se não tivessem ido embora tão cedo. Com a força do luto, erguem-se novas versões, como o que ele próprio chama de “duplo”, mais agradáveis, convivendo em si as várias faces da mesma pessoa, localizadas em pontos clarificados.

O luto só é finalizado quando a perda ganha um lugar exato dentro dele, como um órgão cintilante esculpido palavra por palavra: escolhe-se uma, elimina-se outra, refaz-se um trecho obscuro ou acrescentam-se mais iluminuras até nascer um novo órgão dedicado a cada um dos mortos, pelos quais corre a vitalidade sanguínea de um rio de lembranças amáveis, que reluzem mais do que todas. Como um animal inteligente entregue aos seus instintos de sobrevivência mais sofisticados — o que lhe permite inclusive adaptar-se ao meio a fim de escapar da eliminação sentimental —, o corpo, a certa altura da experiência, ganha a habilidade de filtrar as impurezas afetivas e tende a dar

vivacidade àquilo que o nutre e o ajuda a manter-se vivo em vida; do gás irrespirável da decomposição das memórias, dejetos de uma ausência dolorida, gera-se um oxigênio limpo: junção de um átomo de memória e dois de amor: molécula M2A.



Fiquei um momento sozinho na calçada. Certo aquelas riscas luminosas que eu avistava de baixo e que a outro haviam de parecer de todo superficiais, dava-lhes eu uma consistência, uma plenitude, uma solidez extremas, por causa de toda a significação que eu punha atrás delas, num tesouro insuspeitado pelos outros, escondido ali por mim, e de onde emanavam aqueles raios horizontais, tesouro se quisessem, mas tesouro em troca do qual eu alienara a liberdade, a solidão, o pensamento (Proust, 2011, p.383-384).

O prazer da dúvida: antes ainda do rompimento expelido abruptamente da boca, encontra-se, num último vislumbamento dourado, o narrador contemplando a janela da prisão onde habita Albertine. Ela seria como um animal de zoológico, encarcerado longe do seu habitat natural, distante de sua comunidade e do ambiente em que se sente encaixado e realizado, sendo trancafiado somente para atender a uma sede de apreciação vaidosa — nutrindo curiosidades e, ao mesmo tempo, vazios existenciais — vinculada a um prazer notório, mas discreto, de pertencimento a uma raça superior, a qual se alimenta da outra. Longe do seu animal cativo, Marcel também se sente preso, como se seu poder de influência e sua sensação de prazer fossem diminuindo à medida que se distancia do objeto enclausurado, ao mesmo tempo em que este lhe priva de outras possibilidades, porque “a presença de Albertine privava-me de ir a elas [outras moças] e talvez assim de cessar de beijá-las” (Proust, 2011, p. 193).

A distância não necessariamente é espacial; sobretudo, é emotiva e mental, ressaltada sempre que sente algum desajustamento sobre a natureza do amor, o qual, como sabemos, é nutrido pelo ciúme e pelo desconforto entre o que ele prevê sobre a moça e o que ela lhe apresenta, pois “o que tinha subitamente aproximado dela e, muito mais do que isso, dissolvido nela, não era a expectativa de um prazer [...] mas a pressão de uma dor” (2011, p. 391). É principalmente o desencontro que o motiva a continuar insistindo na relação prisional, em que ora ele é livre e está em paz dentro das paredes do presídio, enquanto seu animalzinho perambula pelo mundo alimentando de inquietação suas suspeitas; ora está entediado com a relação quando Albertine encontra-se quieta demais — enfraquecendo os seus sentimentos —, “convertida na desbotada prisioneira, reduzida ao seu eu sem brilho, lhe eram necessários, para lhe serem restituídas as cores, aqueles relâmpagos em que eu me recordava do passado” (Proust, 2011, p. 197). Ou seja, o serzinho preso ganha volume afetivo na mesma proporção em que é capaz de provocar-lhe fúria, desconfiança, desconforto e dúvida.



Enquanto ela falava, prosseguia em mim, no sono extraordinariamente vivo e

criador do inconsciente (sono em que acabam de se gravar as coisas que mal nos roçam, em que as mãos adormecidas se apoderam da chave que abre, inutilmente procurada até então), a rebusca do que ela tinha querido dizer com a frase interrompida cujo fim eu gostaria de saber qual fosse (Proust, 2011, p. 393).

Ruídos nas cordas do violino: a frase interrompida é tanto uma informação incompleta, quando Albertine “levou a mão à boca como se quisesse recolher a frase que acabava de dizer” (2011, p. 391), quanto uma lembrança em pedaços, a qual revela um trecho pequeno avistado enquanto esconde a imensa verdade submersa, como um barquinho à deriva no mar — desatracado por uma tempestade — com um só tripulante, adormecido depois de lutar sozinho contra a tormenta, o qual se vê, ainda inebriado pelo sono, diante de um *iceberg* imenso que esconde a sua verdadeira dimensão debaixo de águas escuras, geladas e inóspitas para narradores desprovidos de vestimentas apropriadas para suportarem tamanha adversidade.

O mergulhador desprevenido, ainda em superfície mais ou menos firme, irrompe em luta interna, pois não encontra motivo plausível para o abrupto término com a amada. Nota que “Depois de certa idade, por amor-próprio e por sagacidade, as coisas que mais cobiçamos são aquelas que fingimos desdenhar” (Proust, 2011, p. 398), quando percebe que o reino mental e o reino sentimental não dialogam entre si, porque este aponta para uma direção — aquela que ainda detém afetos e amores, onde, em algum lugar, está escrito *um para sempre* na fachada artificial do amor, pois “o que exprimimos então é o contrário do nosso desejo (que é viver sempre com aquela a quem amamos” (Proust, 2011, p. 414); enquanto a mentalidade diz coisa distinta: *se isto está lhe causando sofrimento e desordem, precisa então pôr um fim*.

Em meio a essa natureza conflitante, em que as dimensões sinalizam para caminhos opostos, serpenteia uma nebulosa que toma nota de tudo o que acontece, como se fosse um papel em branco sob essa luta, sobre o qual repousam as partículas de poeira agitadas — talvez construindo a resenha crítica da situação realmente importante. Mas a serpente tem uma caligrafia difícil de ler: é nebulosa, inconstante e rala em excesso para estabelecer qualquer traço de legibilidade que permita compreender e esclarecer a natureza da expressão das palavras que se dizem a quem se ama, a despeito do consenso dos sentimentos, de modo que há sempre resíduos de comunicação interna revelando mais sobre a essência das relações e, talvez, sobre nós mesmos, em detrimento do visível, do dito e do expresso em vocábulos. Enquanto há, no centro de cada um, verdades sólidas, mas inatingíveis, nossas ações correspondem às contradições e às perturbações que guardamos trancafiadas numa espécie de prisão sem chaves.



Teatro da tragédia: ele dissimula quando diz “peço-lhe que me abrevie o grande desgosto que vou ter, que me diga adeus esta noite e parta amanhã de manhã [...] parta quando eu estiver dormindo” (Proust, 2011, p.395). Por trás das palavras, figura-se uma legião de eus confusos

intentando compreender o que seria aquela tormenta em torno de uma ilha tropical paradisíaca, um círculo de areia com coqueirais, clima agradável, poucas ou nenhuma preocupação na mente, ao lado do ser amado, olhando para o mar de águas cristalinas, onde golfinhos felizes, como “pets”, nadam livremente; ao mesmo tempo, a outra face desse duplo amoroso visualiza a ilha através de uma cortina de tempestade, na qual cada nuvem que se contorce por volume de bacias hidrográficas representa um ponto obscuro cuja tensão poderia ser medida em *joule* de energia conflitante entre pensamento, atitude e desejo: “eu estava em brasas” (2011, p.406). O quadro captado por uma entre mil versões desse sujeito, desse modo, a conjuntura de sua perspectiva, é o ponto de paz e tranquilidade bem do outro lado das nuvens tempestuosas; ora sente os pés na areia – o doce beijo da água de coco descendo pelo corpo apaixonado e iluminado pelo amor – ora é uma mente contornada e ornada por relâmpagos e trovões perturbando a atmosfera sentimental com palavras de rompimento, queda de anjos, morte, luto, lá onde a mão dormente e invisível do ser agonizante não tateia.

Nesse turbilhão, a imagem do seu falecido pai entra em cena por meio de atitudes que se vê repetindo com Albertine quando a ameaça de rompimento, somente para causar-lhe medo, como se, amedrontando a criatura com o monstro da finalização, o amor fosse atizado e reacendido. Seria ao mesmo tempo que uma espécie de controle sobre o ser encarcerado para mantê-lo sob suas cercanias mas também um modo de sentir prazer no drama amoroso, como o mito de Tristão e Isolda, em que o sofrimento e a impossibilidade de viver de forma paradisíaca o amor pleno é menos excitante que a sibilação afetiva usufruída do desconforto – como a ira do ciúme num “momento em que senti por ela uma espécie de raiva que só fez avivar minha necessidade de retê-la” (Proust, 2011, p. 411). Aprisionar para manter o vínculo sentimental e para dissipar os aguilhões do ciúme ao imaginar o par vivendo uma vida feliz sem ele. Mesmo sendo um fingimento o empenho de romper, a “vontade de separação, que eu simulava com perseverança, infundia-me pouco a pouco alguma coisa de tristeza que eu experimentaria se tivesse verdadeiramente querido abandonar Albertine” (Proust, 2011, p.407).



não se tem mais o ponto de apoio do hábito, em que repousamos, mesmo no sofrimento. Voluntariamente nos privamos dele, demos ao dia presente uma importância excepcional, destacamo-lo dos dias contíguos e ele flutua sem raízes como um dia de partida: a nossa imaginação, não se sentindo mais paralisada pelo hábito, despertou, acrescentamos de repente ao nosso amor cotidiano devaneios sentimentais que o engrandecem enormemente, nos tornam indispensável uma presença com a qual, no entanto, não estamos mais absolutamente certos de poder contar (Proust, 2011, p. 410-411).

Devaneio sentimental: no jogo irreal e maquinado por Marcel, encontram-se em cena os alicerces do que ele denomina rompimento definitivo, o qual ainda se aponta para um futuro, mas

que pode ser pressentido. No tabuleiro — embora totalmente encenado —, em que os dois atores distribuem frases típicas do rompimento de um casal que vive junto há algum tempo, para cada afirmativa ou pergunta lançada aos ares é gerado um sentimento equivalente; conjuntamente, formam uma paisagem sentimental atribulada repleta de acertos e desacertos, os quais provocam alegrias e tristezas a ponto de fazê-lo chorar, pois “queremos chorar as lágrimas que ele [o rompimento] fará derramar muito antes de chegado o momento” (Proust, 2011, p. 407). Encenar uma ruptura é uma atitude comum numa relação em que dois indivíduos se consomem mutuamente no que se refere a, em certos momentos, haver satisfação, como quando um deles nota que uma frase solta desperta no outro abalos ciumentos. O vislumbre de sofrimento alheio produz certa sensação de conforto, pois faz pensar que, se há dor quando se diz certas palavras, é porque o parceiro ama e o amor é recíproco. Uma espécie de sossego, da mesma forma que um “repouso” proporcionado pelo hábito, pois, se o outro se desalinha e nós somos a motivação, é indício de que há sentimentos essenciais suficientes — ainda que momentâneos — para manter o vínculo ilusório.

O hábito já foi descrito pelo narrador como um elemento enfadonho, inversamente proporcional à vida, como se fosse mortífero para a natureza sensível que esconde “um rapaz mais antigo que o hábito escondera por muito tempo” (Proust, 2011, p. 16); por isso, precisa ser transformado em outra coisa, para além de sua brutal e fosca condição. Nessa altura, as ações habituais assumem a forma de porto seguro para o barquinho ainda à deriva em pleno oceano sentimental, incapaz de atingir o miradouro. A repetição de presenças — o excesso de figuração do outro ao longo dos dias — e as trocas cotidianas que nos sustentam deixam de ser um fator de desgaste do amor (por marcarem, sobretudo, na geografia emocional, a âncora que firma o barco para que ele não ganhe asas e flutue em demasia pelo espaço como um passarinho logo depois de libertado acidentalmente da gaiola) e passam a ser o que mantém a esperança de que, depois de encerrada a peça teatral sobre a derrocada de um amor outrora onírico, os atores dispam os seus papéis, desçam do palco e sigam para suas casas, onde darão seguimento à rotina de sempre: vencendo as erupções de cólera enciumada com bombas de dióxido de carbono extraído da fotossíntese das suspeitas sem fundamento, ou “das vagas confirmações que [...] deixava habilmente escapar” (Proust, 2011, p. 422), mas também bordejando graças (em momentos fulgurantes) nos lagos celestiais do amor.



Outras pessoas pensavam tratar-se de um simples *bluff* e que, se a França tivesse resistido, a Alemanha não teria desembainhado a espada. Sem dúvida o caso era não só diferente, mas quase inverso, pois que ameaça de romper comigo não fora proferida por Albertine; mas um conjunto de impressões suscitara em mim o receio de que ela pensasse nisso, assim como o governo francês tivera igual receio em relação à Alemanha (Proust, 2011, p.417-418).

Antídoto para a dor: quando se trata de amor romântico, é-nos descrito, neste ponto de *A prisioneira*, um campo de guerra. Os seus duplos ficcionais – ou os seus desdobramentos, aqueles “eus” fantásticos como um polvo quântico de tentáculos elásticos, flexíveis e adaptativos às necessidades coloridas do seu meio adverso – são seres de outra espécie (a qual, alienígena, obedece a leis das dimensões artísticas), mas o habitante da horda humana – o animalzinho que todos somos, espelhos das legislações sociais: registros obedecidos para a sobrevivência imersiva na interação – é ciente de sua condição sociológica. Talvez, como mencionamos, no primeiro capítulo, o hábito – o conjunto de ações que realizamos ao longo dos dias para manter em funcionamento as engrenagens do mundo exterior e do nosso próprio micromundo (partícula de outros) – divide ao menos com o sujeito social-ocidental algumas similaridades, como costumes e crenças.

Um comportamento no universo de Marcel, mas que faz parte de muitos relacionamentos, é o fato de que, exceto pelos momentos felizes – “como se eu estivesse em plena natureza diante de folhagens douradas onde não faltava nem mesmo a presença de um pássaro” (Proust, 2011, p.16) – aproximação entre parceiros amorosos ocorre como se estivessem num ringue de luta ou num campo de batalha, sempre que são lançadas as chamadas de um desentendimento ou de uma questão envolvendo ciúme: “amor [...] temo-lo por uma pessoa que nos desperta o ciúme sobretudo pelos seus atos; sentimos que se ela no-los contasse todos facilmente nos curaríamos talvez de amar” (Proust, 2011, p.73).

Esse aspecto guerrilheiro, extremista de lutas armadas, pode encenar-se tanto no ambiente externo – precisamente no espaço livre entre o casal (ou seja, em que são lançadas ao ar, tanto palavras ofensivas no formato de calibre 38, torpedos intercontinentais e nucleares ou flechas e espadas em frases recém-amoladas) – quanto no ambiente interno em que somente a virtualidade mental dos objetos concretos é movimentada de um lado para o outro nas ideias que se atropelam e fervilham em vísceras nervosas sem sangrar corpos a não ser o equilíbrio manicomial.

Marcel, para evitar o rompimento de Albertine, este partindo da vontade dela, lança a ordem de ruptura antecipadamente, como talvez do mesmo modo que os russos tornaram adversas as condições estruturais em Stalingrado para receber o exército alemão e vencer a batalha contra a Alemanha nazista da Segunda Guerra Mundial. É como se o sujeito representado fosse de natureza espelhada o qual reflete ora concavamente ora convexamente todas as estruturas históricas, sociais, culturais e políticas, as quais, por serem construções nossas como sociedade – por isso refletem o que somos internamente –, refratam as ideias externalizadas tornando-se macroestruturas que influenciam todo o resto. Ou seja, o sujeito proustiano é aquele que introjeta valores externos do mesmo modo que os relança aos outros, sendo essa uma espécie de metonímia do corpo social assim como o que elencamos no primeiro capítulo: um pedacinho da casca de noz contendo em si as informações sobre o todo que, nesse âmbito, refere-se aos valores sociais, ideia elaborada por Stephen Hawking, a partir da frase de Hamlet “eu poderia viver recluso numa casca de noz e me

achar o rei do espaço infinito se não tivesse maus sonhos” (Shakespeare, ato 2, cena 2).

Usar táticas de guerra nas relações certamente não se limita somente ao campo afetivo-amoroso, tendo em vista que somos levados a travar um jogo em que um precisa perder e o outro ganhar. A ideia está engendrada em diversos contextos sociais, nos relacionamentos, na diplomacia entre os países, na concorrência do mercado capitalista, no próprio capitalismo, nas relações entre amigos e familiares, isto é, atravessa diversos contextos em que a ideia de ganhos e perdas, vida ou morte, felicidade ou tristeza, poder e opressão pode ser importante para a manutenção da fórmula comportamental criada para mover o que chamamos de mundo.

No universo pessoal de Marcel, a tática, pinçada no céu demasiado humano da arte diplomática, é usada como uma estratégia para impedir ou amenizar uma dor sentimental, a qual se liga ao medo de Albertine deixá-lo para ir ter com outras moças a sua “vida secreta” (Proust, 2011, p. 418) recheada de lesbianismos e prazeres os quais sua imaginação não alcança. A possibilidade lhe provocaria danos sentimentais catastróficos similares a devastações de guerras. Se a moça rompe primeiro, sentir-se-á derrotado pelo inimigo que terá passado por cima dele com sua tropa de desejos lésbicos e tirânicos mais relevantes que ele próprio.

Nessa espécie de estrutura reflexiva da sociedade, figura o poder, pois, ao anunciar primeiramente o rompimento, ele mantém certa superioridade sobre a encarcerada, porque acredita que “aparentar não temer o rompimento é a melhor maneira de evitá-lo” (Proust, 2011, p.419). Trata-se de um estratagema para uma sobrevivência afetiva: não morrer de desgostos, não ter que atravessar o pântano do luto do rompimento amoroso, não ser obrigado a lidar com o vazio deixado pelo outro que outrora amou, ou seja, é um esforço para lidar com a dor inevitável.

Contudo, o poder e a opressão não são de um ditador sobre um povo sofrido. A energia emana da fonte da ingenuidade cega – tendo em vista que, como analisamos no capítulo segundo, o reino do coração tende a apagar o bom senso – o qual diz respeito a acreditar ser possível lutar contra o que não se pode vencer; morar num jardim ornado de romantismos, ser expulso de lá, como Eva e Adão, mas não se responsabilizar pelo ônus de uma exclusão totalmente precavida pela intuição divina.



“a sociedade [...] sem que ela saiba da existência dessa mulher” (Proust, 2011, p. 428).

A rapariga translúcida: a amante de Marcel, ao longo de *A prisioneira*, é descrita como uma mulher encarcerada, “muito mais prisioneira do que eu” (2011, p. 429), mas não é claro o fato de a prisão ser um segredo. Nestas coordenadas do livro, atrai a nossa atenção — armada com lupa, bisturi e lanterna nas mãos e na testa — a questão de ela, além de estar privada de seus prazeres, ser desconhecida pelo meio social frequentado por Marcel; ou seja, ela se encontra encarcerada, como o *Conde de Monte Cristo*, e ninguém sabe nem mesmo que tal instituição existe: Guantánamo ilhada

na imaginação do narrador. A prisão, como construção simbólica e imaginária na obra, configura-se como um local de bastante eficiência, como se escondesse bem os segredos entre os dois países desvirtuados (Albertine e Marcel), os quais traçam estratégias de segurança para que seus domínios possam subsistir em meio hostil preservando comportamentos sexuais considerados inapropriados, os costumes homossexuais. É preciso esconder das nações dominantes inimigas, que ditam os valores elevados, os costumes degenerativos; ninguém deve saber que, debaixo do mesmo teto, vivem pessoas sob costumes de aves em leque, pavões de “*peignoirs*, pedi alguns emprestados, às vezes mesmo só as fazendas, e experimentava-os em Albertine, envolvia-a neles; ela passeava no meu quarto como a majestade de uma dogaresa e a graça de um manequim” (Proust, 2011, p. 429).

De corpo emprestado, a moça traveste o que Marcel anseia; ela seria o seu duplo, aquela extensão imaginária do corpo real, a qual atinge realidades inabitáveis para a corporalidade circulante dos salões aristocráticos e burgueses. Quando dizemos que Albertine é um modo de realização do narrador — no sentido de que, mantendo-a em cárcere, mantém-se a fonte do amor —, também afirmamos que ela é a própria vida dele, ao encarnar as possibilidades de existência nas quais ele acredita e deseja penetrar sempre que sente as necessidades mais urgentes e viscerais de deslumbramento, típico de seres aviários. Ele olha para sua amada e enxerga um espelho multidimensional e multissensorial, como se se comportasse como o passarinho dourado que gostaria de ser; mas, tratando-se da naturalidade como a descreve, preponderantemente como uma moça de personalidade aguda, como se fizesse parte de si — o órgão mais vital que o coração e o cérebro —, ele se veste das penas de veludo. A sua caneta dá vida a essa simbiose: o líquido que corre pelo tubo do objeto é o mesmo que nutre os corpos interdependentes, fio de ouro entre dois mundos.



“feliz de poder, no decurso daquelas audições sucessivas, unir uma às outras, graças à luz crescente mas, ai!, desnaturadora e estrangeira da minha inteligência, as linhas fragmentárias e interrompidas da construção, a princípio quase oculta na bruma” (2011, p. 430).

Construção do paraíso: a edificação da dimensão alçada pelos artistas — aqueles que, como apontamos no capítulo dois, têm permissão de tocar a bruma onde vivem os anjos responsáveis por trazer aos homens um pedacinho do céu, quase como Prometeu tirando o fogo e dando aos homens a centelha para tornar melhor a sua realidade — a estrutura é feita sob incitação da própria arte, como se esta, sendo uma ferramenta de abertura das dimensões superiores, emprestasse seu fogo para acender outras tochas; e somente essa labareda — a do trabalho artístico e do empenho da inteligência sensível — é capaz de unir os fragmentos da verdade perdidos pelo mundo, “os fragmentos desconjuntados” (Proust, 2011, p. 433).

Os condutores das tochas são os animaizinhos humanos cintilantes, cujo corpo transmuta-se

em outras formas a fim de embrenhar as realidades consoantes aos seus desejos: o músico Vinteuil; o escritor Bergotte; o pintor Elstir — todos desdobramentos de Marcel, o qual objetiva captar a paisagem humana sob as mais variadas perspectivas possíveis. O primeiro é o ser que pulveriza seu corpo em partículas sonoras; o segundo, em pontos de letras atômicas e quânticas, as quais, sensitivas, ouvem e correm pelas praias de Balbec revestidas de lesbianismos; enquanto o terceiro torna-se líquido nas tintas que espelham o paraíso perdido diretamente nas telas — em vidro — das pupilas encantadas dos animaizinhos leitores, os quais têm o poder de ler as linhas curvas desse ninho celeste ao mesmo tempo que apontam a mão para o alto, “o mistério de uma obra” (Proust, 2011, p. 430), como futuros eleitos a tradutores dos céus.



Obra única: “esse vago não pode senão ser aprofundado” (2011, p. 433): diferentemente de um vagão de trem, o qual é passível de ser preenchido por variados conteúdos, a vaguidão com a qual lida Marcel é impreenchível; não há nada sobre a superfície da sua crosta vocabular que faça a junção precisa entre uma lembrança e o seu motivo, como se uma memória perdida fosse uma flor latente sem vaso e sem água compatível para a sua duração. No entorno de qualquer vazio intransponível — o qual quase sempre se trata de uma ameaça à vida, pois tememos sempre o desconhecido impenetrável, mesmo sem nunca ninguém ter sido engolido por sua garganta — erguem-se-lhe cercas: muitos Ts, Is, Hs e alguns Ss servem para armar e amarrar cada palavra sob uma força demasiadamente ineficiente; pois, subtraído de vogal, o cerco escrito em volta do círculo inexistencial é frágil, não suportando um grunhido sentimental, um ai! de deslumbramento — “um inebriamento mais real, fecundo” (Proust, 2011, p. 433) —, de forma a esmorecer e tornar o “mistério da obra” sempre aberto.

Desfeitas as barreiras, a fonte inesgotável da arte continua, ininterruptamente, a expelir fragmentos desconjuntados da sua verdade, os quais são organizados de infinitas maneiras: musicados, escritos, cantados, esculpidos, dançados, pintados — criados para se moverem enquanto o meio é resistente à mecânica desta vida. A arte constantemente é resistência, por tratar da tentativa de mobilização dos trechos, “num plano uniforme” (Proust, 2011, p. 430), do que não é padronizável; mas, se assim não for, a nossa inteligência racional e linguística limitada não reconheceria nem as franjas erguidas do passado. Não temos outra ferramenta mais eficaz para conhecer a realidade a não ser as que nós mesmos confeccionamos, as línguas são apenas um exemplo. O narrador proustiano, assim com os poetas, lança mão do recurso criando imagens que se aproximam do ideal. O trabalho artístico seria a expressão que mais se aproxima de tal inteligência suprema, totalmente distinta da consciência; trata-se daquela que, além de pensar, sente o perfume de uma fruta, por exemplo, por extensão do seu corpo e contempla uma tela paisagística impressionista com o olfato de mil serafins, mil peixes-estrela e lua nadando nas pinceladas escritas

por música interdimensional no núcleo de um pôr do sol. Isto é: “Os grandes literatos jamais escreveram senão uma obra única, ou, por outra, nunca fizeram senão refratar, através de meios diversos, uma mesma beleza que trazem ao mundo” (Proust, 2011, p. 434).



Impressão: a obra possível, perpetuada na arte, é uma leitura do vago — justamente a impressão que ela causa na percepção do artista. A grande obra revela-se aos poucos, “não o sendo sob a forma de ideias, [pois] a sua tradição literária, isto é, intelectual, ao expô-la, explica-o, analisa-o” (Proust, 2011, p. 432), porque, desse modo, talvez pensando juntamente com Henri Bergson, tendemos a espacializá-la; isto é, dar-lhe dimensões mensuráveis, calculá-la — tudo aquilo que ela não é —, por tratar-se de uma esfera (eis, mais uma vez, nossa contradição lançando mão de uma ideia espacial) à qual nossa inteligência racional não alcança. Por isso, Marcel acredita somente na possibilidade da leitura das impressões da verdade que se afiguram na consciência, mas passam na velocidade de um relâmpago, deixando a marca de vazio, o rastro. A passagem vertiginosa produz sensações que são sempre de natureza distinta das nossas representações; talvez a que mais sintoniza suas ondas vibratórias e magnéticas, conforme crê, seja a música, porque “parece facilmente a imagem ou pelo menos a parente de uma impressão intelectual que tivemos, mas simplesmente porque é inintelectual” (Proust, 2011, p. 442).



Visões que é impossível exprimir e quase proibido constatar, porquanto, quando, no momento de adormecer, recebemos a carícia do seu irreal encantamento, no momento mesmo em que a razão já nos abandonou, os olhos se fecham e, antes mesmo de termos tido tempo de conhecer não só o inefável, mas o invisível, adormecemos (Proust, 2011, p. 432).

Antes de dormir: a obra é sinônimo da verdade; trata-se da matéria sobre a qual se debruça o narrador dorminhoco, que deposita, no entrelugar — a terra dos sonhos e da vigília —, a possibilidade de alcançar a glória e de estar cravejado de diamantes de plasma cristalizados pela sedimentação do mais puro amor divino. Marcel talvez seja mais religioso do que os mais altos poderes de qualquer igreja, por depositar sua vida e sua fé em alcançar uma transcendência almejada por muitos fiéis cegos de conquistas materiais. Toda noite, vai dormir com a leitura e a releitura do que escreve na ponta da memória, passando os olhos sobre as escrituras, indo e vindo, como movimento de reza na língua invertida das criaturas como ele. À medida que sua oração sobe, desce a “realidade da Arte” (2011, p. 432), para fundir o seu espírito à “realidade da Eternidade da alma” (2011, p. 32).

Ao longo da noite, seu corpo segundo — aquele duplo que já conhecemos — toma liberdade de nadar em realidades profundas, de sobrevoar águas suspensas em gotículas de terras sustentadas

por mundos interconectados; lá, sua corporalidade ganha afinidade e amizade com o chão em que pisa e semeia seus pés, fazendo-o sentir-se pertencente aos planetas e aos vazios entre eles, quando compreende que o vago em si não existe, porque seu coração na ponta dos dedos pode tocar qualquer espaço e sentir-se parte do todo. Sua alma e seu regozijo de experiência multiplicada em alegria e graça conversam, pensam, analisam, mas com outra naturalidade: seu cérebro sente com o coração, que reflete nenhum reino em luta, nenhuma guerra sem razão. Pela manhã, quando desperta do sono revigorante, sabe que foi livre numa eternidade que durou séculos em horas — prazo do amanhecer na Terra e do anoitecer em inúmeros mundos de muitos sóis e dezenas de luas —, e sabe que viveu dentro de sua obra, que sentiu emoções desconhecidas, mas graciosas; quer descrevê-las, e elas nada lhe mostram a não ser impressões emocionais que continuam reverberando em seu corpo, cego, ao longo de todo o dia daquele capítulo, gerando prazer inigualável, livros, como se tivessem acabado de sair de um aquário de ternura. Mesmo as palavras certas não existindo em nenhuma língua, mesmo a ciência da impossibilidade de espelhar para os seus a verdade, ele se coloca religiosamente de joelhos a transcrever as bordas da realidade verdadeira, onde o conflito dá lugar ao desejo de continuar.



“Em Dostoiévski não há somente criação de seres humanos, mas de moradias” (Proust, 2011, p. 438).

Casa de muitas moradas: as pessoas viventes nas linhas de Marcel são modos de existir; como já descobrimos, são meios de experimentar o mesmo mundo de forma diferente. Cada um deles nota a luz do trem de Einstein em tempos distintos; cada um percebe a ferrovia traçando curvas entre cidades diferentes e povos inimigos. Cada tempo marca a possibilidade de sincronia com outras temporalidades. Quando avistamos um indivíduo, encontramos um universo — o das impressões à primeira vista: fisionomia, vestimentas, modo de caminhar e de conversar, posturas; tudo é passível de leitura quando assumimos a posição de observador da obra-prima maior da vida. Se permanecemos, por alguns minutos, no mesmo compartimento do transporte com tal ente, tecemos outro universo, escrevemos um livro sobre as impressões primárias; e, se conversamos, damos à luz um terceiro: “eu a escutava como se lesse um livro em linguagem de antigamente” (Proust, 2011, p. 41), porque, além das superfícies, somos aptos a decodificar um fragmento ou outro destacado do livro interior de cada um — aqueles aspectos profundos e íntimos, a parte oculta do *iceberg* desprendido da geleira.

Trata-se da ficha catalográfica da personagem que consistirá nos anais da literatura e da “nossa memória comum” (Proust, 2011, p. 442), mas etérea e imaterial, a qual nunca é lida; por vezes, é sentida, como um carimbo na alma, invisível aos olhos, mas tornado consanguíneo ao inconsciente coletivo que, a partir dos dados, tem o poder de produzir realidades alternativas, sob

variadas formas de expressão, pois o conteúdo é disponibilizado pela constante mineração do artista. Todos nós, de algum modo, tocamos o paraíso-em-comum — “aquela felicidade, aquele sentimento de certeza da felicidade quando eu bebia a xícara de chá, quando eu respirava nos Campos Elísios um cheiro de madeira velha” (Proust, 2011, p. 442) —, seja nos sonhos, na contemplação do pensamento ou na fruição das artes, de modo que, sempre que alguém sublima o mundo, buscando transpor o comum no intento de descobrir o outro lado dos oceanos desconhecidos, cavamos mais profundamente as terras raras de onde extraímos, sem perceber, a matéria-prima — luz sublime e amiga de todas as coisas — “onde o mar parece estar no céu” (Proust, 2011, p. 439).

Em cada um, habitam inúmeros livros inscritos pertencentes ao domínio público; o acesso obedece apenas a um critério: debruçar-se acima do muro de cercas farpadas construído em torno de nós — inacessibilidade erguida pela sobrevivência animal, pela hierarquia das classes e pela exclusão das riquezas econômicas e culturais. Despidas as vestes de aço, como os cavaleiros medievais depois das Cruzadas, nossos corpos tornam-se abertos, ganhando asas que alcançam, sem esforço, o coração da alma coletiva: o ponto entre todos que guarda a humanidade segunda, reflexão das boas ações, legítima e segura, onde nascem as benesses divinas, corporalidades de luz. Nesse orbe, o deus somos nós: a reunião de seminus, como antes do nascer, o grau anterior à derrocada; os degraus semicondutores da volta, os caminhos estreitamente lapidados e devocionais da arte.



Marcel escreve certo por impressões antecipadas: acredita, conforme extrai da obra de Dostoievski, na ideia de assinalar a realidade verdadeira em ordem inversa à lógica de causa e consequência, sendo esse o método de escrita mais sofisticado, pois, por se tratar de uma dimensão incapturável, a melhor estratégia seria ressaltar primeiramente o efeito — aquele rastro do relâmpago sobre o qual mencionamos —: “no súbito afogamento das suas faces, eu sentia como um relâmpago de calor passar furtivamente em regiões mais inacessíveis para mim do que o céu, onde evoluíam as recordações, desconhecidas para mim, de Albertine” (Proust, 2011, p. 447). O choque pós-descarga elétrica durante uma tempestade, o susto do estrondo inesperado, seria a analogia mais próxima de refletir o efeito da verdade sobre as percepções.

Se as frases de Vinteuil pareciam a expressão de certos estados da alma análogos àquele que eu experimentara ao saborear a madalena molhada na xícara de chá, nada me assegurava que o vago de tais estados fosse uma marca de sua profundidade, mas tão somente do fato de ainda não termos sabido analisá-los; que não haveria, portanto, neles, nada de mais real do que em outros (Proust, 2011, p. 442).

Talvez seja assim que a matéria da memória é desenvolvida: como uma impressão primeira, explosão de sensações, como se a madalena fosse o epicentro de uma descarga eletrostática, a qual

abala as estruturas cerebrais e neurais do corpo que armazena lembranças em ponto de eclosão. Um campo minado: pisa-se em falso, arma-se uma grande agitação de cenas no passado, que se apresentam todas ao mesmo tempo, sem chances de serem captadas de modo diferente da forma desorganizada que surgem.

Primeiro escreve-se a impressão, a madalena no chá; depois, sua erupção. A cratera deixada pelo bolinho é a forma primitiva do seu sentido, o qual terá dimensões aproximadas de sua profundidade, comprimento e largura originais: “sob o seu rosto ruborizado eu sentia cavar-se, como um abismo, o inexaurível espaço entre as noites em que eu não conhecia ainda Albertine” (Proust, 2011, p. 447). Todo o espaço atingido pelo vulcanismo é passível de preenchimento, a depender da força de vontade do escritor em crise de nervos, Parkinson avançado. Até onde alcançar a vista do derribamento, até onde o poder de percepção tocar e até quando a linguagem imaginar, ele poderá escrever. Se o seu sistema de pensamento incluir um apêndice científico — aquele material expansivo do conhecimento — e se suas ideias fantásticas fizerem amizade com as larvas racionais, nascerão animaizinhos espirituais iluminados na quarta e quinta dimensão em diante, onde o passado, o presente e o futuro são um só.



O incessante retorno da personagem: “O amor é o espaço e o tempo tornados sensíveis ao coração” (Proust, 2011, p. 446): Albertine é o nome do campo magnético que curva o tempo e o espaço em torno do epicentro do corpo de Marcel. Ela é o órgão central, produtor e indutor da realidade outra — aquele paraíso redescoberto —, o qual é construído pelo processo árduo de cavar as terras primitivas dos afetos, extrair os minerais mnemônicos, processar os metais dos pensamentos e transformá-los em letras engarrafadas — “como aquela personagem que mantinha encerrada, numa garrafa, a princesa da China” (Proust, 2011, p. 448) —, estendidas em lâminas de travessões e parênteses a perderem de vista. Formam-se, em sequência, na linha de produção da linguagem, mulheres terríveis e encantadoras, livres e presas, fechadas e abertas como uma obra de arte: “Mas não continha o meu quarto uma obra de arte mais preciosa do que todas aquelas? Era a própria Albertine” (Proust, 2011, p. 443).

A obsessão de Marcel por Albertine revela uma necessidade vitalícia. Sendo um órgão vital, sem o qual a sua realidade amante não existiria, ela é a produtora dos insumos. Dela, como o campo de um ímã, o qual puxa e repele para si o entorno metálico, formam-se nuvens magnéticas cujos tempos e espaços são do orbe das preciosidades dimensionais desconhecidas, não havendo nenhum referente concreto no mundo comum capaz de descrevê-los com precisão: “a beleza dos espaços interferidos, aquele longo tempo passado em que eu ficara sem vê-la, e sobre a diáfana profundidade dos quais a rosada criatura que estava diante de mim se modelava com misteriosas sombras e pujante relevo” (Proust, 2011, p. 81-82). Um diamante lapidado refletindo uma estrela de quinta grandeza

em raios coloridos em todas as direções: cada *flash*, uma personagemzinha diferente, cujo encanto se liga a uma lembrança esquecida no fundo da baía de suas memórias: “Como se eu estivesse a manusear uma pedra que encerrasse a salina dos oceanos imemoriais, ou o raio de luz de uma estrela, eu sentia que tocava apenas o invólucro fechado de um ser que, pelo interior, comunicava com o infinito” (Proust, 2011, p. 447).

A natureza da qual ela é feita atrai toda a matéria amorosa conhecida e desconhecida sobre a face da Terra e das outras T+ imaginativas. Os personagens de Marcel Proust perambulam por seu mundo imaginado com cestas de maçãs e frutos diversos, de todas as grandezas, que, por onde passam, não há fome nem sede, e todo aquele que é humilde de coração recebe a umidade nutritiva das almas podres e desidratadas das moléculas do amor. Nas dimensões superiores da escrita, o líquido vital mais precioso à vida é nascente do verbo amar — “uma fruta, espremer o sumo que escorre e que nos mata a sede” (Proust, 2011, p. 449) —, verbo em ação produzido no corpo alheio, que dá de beber aos outros toda a sua produção. Mas nenhum produz sua própria água, forçando os habitantes leais a tornarem os outros sua fonte de existência amiga, sem exploração consumidora, predadora ou colono, a não ser a interação obrigatória e benevolente, mantenedora da teia luminosa dos seres aquáticos que tendem a ser as pessoas representadas na obra proustiana.



“A realidade é a mais hábil das inimigas. Desfecha os seus ataques nos pontos de nosso coração onde não os esperávamos, e onde não tínhamos preparado a defesa” (Proust, 2011, p.450).

O inimigo ataca: os dois reinos que nos compõem, aqueles que dirigem nossas ações, o mental e o sentimental, como descobrimos anteriormente no capítulo dois, tendem a se figurar numa zona de guerra em que a frieza de um não compreende a pureza emocional do outro. Ambos são puros em suas intenções, de modo que o que produz neuroses infinitas – aquele desacerto labiríntico – são os terceiros, os produtos dos dois. Nas relações amorosas românticas, ápice das interações, o segundo se entrega e imagina uma vida cujos frutos do amor sejam eternos; enquanto o primeiro, sem elementos e em dormência, repousa até o primeiro ataque da realidade trazendo uma evidência de incoerência entre as expectativas do coração e as ações do amante. Nesse momento, o cérebro arma em torno do órgão emocionado estruturas de defesa, cercas e muros e forma exércitos de estratégias antidores, “pois há de tudo em nossa memória; ela é uma espécie de farmácia de laboratório de química, onde ao acaso se põe a mão ora sobre um calmante, ora sobre um veneno perigoso” (Proust, 2011, p.451).

As experiências vividas, nas lembranças, as boas são de momentos felizes em que promessas são cumpridas em partes, mas há também a ausência de dados, quando se trata, por exemplo, do primeiro amor, império novato ainda com estruturas bélicas em pontos de projeto, nação amiga de todos os povos até ser invadida e civilizada por indivíduos do norte em ponto de evolução e consumo

das riquezas alheias, pois as suas já não existem mais. Alcançaram a altura do desenvolvimento em que não há mais novidade em suas cercanias, com isso é preciso lançar-se aos mares em busca de novidades. As memórias negativas são vastas, não sabemos por qual motivo damos mais atenção a elas, talvez por serem em maior número ou porque damos mais atenção ao que nos padece, estratégia de sobrevivência; estas têm uma estrutura mais requintada, cujos alicerces vão fundo na terra sentimental, feitos por engenheiros formados na universidade da maledicência humana, os quais introjetam, por meio de métodos modernos, as variadas mazelas humanas, estrangulando os indivíduos utópicos que acreditavam numa vida feliz e equilibrada até a morte da adolescência.

Nesse campo, são elencadas as estruturas de defesa, em que a mente não conhece outra forma de lidar com as interações que não seja ganhar ou perder, positivo ou negativo, benevolência ou maldade. Nessa dualidade simplória, elencam-se experiências decepcionantes, violências sem motivos, ciúmes sem fundamento, traição sem justa causa. Para tais condições, cada substantivo é submetido a um processo de reflexão complexo e sofrido a fim de agrupar os seus adjetivos e suas locuções compatíveis, até o ponto dos encontros em que se insere o modo de agir, os verbos de ações e seus objetos. Para a experiência da traição, a estrutura armada é não mais confiar; para a violência, não mais se abrir; para os ciúmes, não mais imaginar sobre complementos individuais que não merecem dedicação nem devoção, seres inferiores julgados muito abaixo dos reinos dos céus, onde somente os seres angelicais, como todas as vítimas amorosas, orbitam

Esse manual afetivo inconsciente é treinado como um exército constantemente de forma que está sempre pronto para agir quando necessário. Trata-se do nosso leque de experiências que ganham lugar na estrutura mental e na memória sendo usados como formas de agir e nos auxiliando a antecipar certas situações já vivenciadas a fim de obter novos resultados, geralmente menos traumáticos que os primeiros. É o que acontece com Marcel, quando se vê diante de uma mentira da amada, a qual costumeiramente cai em contradição sobre onde diz ter feito um passeio e onde de fato esteve e com qual companhia. No contexto, o soldado armado com o escudo antiimaginação entra em ação, tentando impedir que mais narrativas mentais sobre inverdades sejam construídas gerando ainda mais sofrimento. É quando o meio social reflete em seu interior estratégias belicosas, ou seja, o fim em cenas sensoriais que o fazem sentir-se perdendo a guerra amorosa contra inimigos ardilosos cuja objetivo nunca é outro senão avançar território por intermédio da devastação, da destruição e do sofrimento inimigo. Porém, o oponente é somente imagem da ausência do amigo, o temor de uma fuga iminente do amor.



“eu imaginava que a recordação que guardaria dela seria como uma espécie de vibração prolongada por um pedal do último minuto de nossa separação. Por isso fazia questão de escolher um minuto agradável, a fim de que fosse ele que continuasse a vibrar em mim” (Proust, 2011, p.455).

Ilusão: o terceiro produto sobre o qual falamos no fragmento anterior, o qual é resultado da interação entre coração e cérebro, é uma estrela de mil pontas, sinalizando variados caminhos, alguns mais satisfatórios no sentido de gerarem menos dor possível, outros meramente paliativos, uma doença terminal, uma ilusão, como imaginar que se pode, dentro de uma relação entre dois, escolher o ponto de ruptura, o que seria o mesmo que interferir no livre-arbítrio do outro, matéria impossível. Tentar elencar um momento de término a fim de sentir maior controle sobre o pós-fim é o mesmo que desejar dar à luz uma criança sem um parto.

Somos levados obsessivamente a buscar livramentos de situações geradores de sofrimento, como rompimentos, envelhecimento e decadência dos amores, não queremos vê-los numa cadeira de rodas, sem memória, flácidos, nem os enterrar para restarmos sozinhos esperando o mesmo destino. Lutar contra o fim de um relacionamento é o mesmo que brigar com o que nos deteriora, aquilo que nos encaminha para o túmulo antes mesmo de morrer.

O fármaco de Marcel é elaborar a menos dolorosa forma de dizer adeus, como se fosse possível despedir-se sem sentir saudades e sem se culpabilizar por encerrar uma interação no meio das férias de verão, em que ainda há tanta coisa a ser feita. Um mergulho a mais no mar, uma noite ainda de prazeres carnavais, um tempo a mais para uma crise de ciúmes e talvez um ano acrescido de luta contra a derrocada da pátria erguida do frágil, instável e efêmero terreno do amor, pois, todos passamos a saber, algum dia, depois de criados e treinados os exércitos efetivos, que se “se houvesse felicidade, esta não poderia durar” (Proust, 2011, p.455).



Iniciamos este último capítulo – o nosso passeio pela poesia, pelos universos de Marcel – na cena em que ele rompe com sua amada Albertine, rompimento que ele percebe tratar-se de um blefe, o qual ganha contornos de tragédia sentimental, provocando medo na amada, a fim de que esta permanecesse junto dele por mais tempo e sentisse ter mais a perder com o fim do relacionamento, haja vista ser mimada com muitos presentes: joias, vestidos, utensílios de casa, carros. No volume *A prisioneira*, os dois não realizam de fato a separação final, o desfecho da relação ocorre no sexto volume *A fugitiva*.

Abrimos este parêntese em forma de ilha estável no meio do oceano poético de Proust para ressaltar que, entre a encenação desse desentendimento – o qual motivou recrutamentos emocionais, anticorpos em ofensivas aniquilando inimigos imaginários, luta entre países amigos dividindo fronteiras e explosões de cólera temerosas da não reconciliação com a amada antes da sua desistência –, até este ponto da leitura, o narrador constrói um hiato, uma pausa de algumas páginas, as quais são preenchidas com tentativas de compreensão do momento de crise. No ínterim, caminha nas dimensões de suas memórias realizando saltos e recuos no tempo, com o único compromisso de seguir a linha associativa das lembranças referentes à sua amante e às suas mentiras e meias verdades

ora concretizadas em falas contraditórias ora reveladas pelas “dúvidas que eu via cristalizadas nas pupilas de Albertine” (Proust, 2011, p.459).

Dito de outro modo, é ele seguindo a própria filosofia, aquela desenvolvida e clarificada na proporção que se escreve. É como se fosse um narrador metamorfo: cientista, biólogo, médico, botânico, músico ou pintor, escritor em germinação... que escreve junto de uma legião de profissionais especializados em variadas áreas do conhecimento os quais formam equipes de estudiosos que desvendam a vida submersa em cada pessoa, a começar por ele mesmo, o universo primordial, do qual, como uma banheira de sabão, borbulha outras realidades reluzentes no seu entorno esférico. Ele encena a pausa do acontecimento para extrair-lhe a verdade, porque “parece que os acontecimentos são mais vastos do que o momento em que ocorrem e não podem caber neles por inteiro” (Proust, 2011, p. 462). Além disso, a encenação da pausa retoma as circunstâncias já discutidas por nós de que o narrador tende a necessitar de contextos relativamente estáveis, como se precisa de menos agitação do fluxo perceptivo para alinhar a sua escrita à tradução da verdade.

No contexto de suas ideias, todo e qualquer trauma faz-se doer mais tarde. Um braço quebrado causará dor aguda quando estiver sendo engessado, a morte de um ente querido só será sentida meses ou anos depois, e o rompimento de um relacionamento, talvez mais tarde. No calor dos acontecimentos, aquele frenesi de partículas perceptivas (ideias, sentimentos, sensações, lembranças), a qual marca febre do momento, pressão arterial alterada e uma mente embaralhada em pensamentos, tudo, nada é sentido em sua real gravidade no momento impactante; é como se o corpo detivesse um mecanismo de adormecimento das dores insuportáveis para torná-las toleráveis e não morrermos no momento errado. Suspeitamos que, nessa simulação do fim, alguma coisa inevitavelmente morre ou se transforma, porque nada permanece o mesmo depois de um evento traumático; alguma engrenagem biológica é elaborada para amparar tais instantes e continuarmos vivos. Uma espécie de coma induzido, em que o corpo, notando instintivamente o colapso iminente, desliga-se, perde a consciência e todos os reinos unem-se na tentativa de manter ereto o que está em vias de sucumbir.

De fato, não sentimos em sua completude o acontecimento, de forma que não somos contemporâneos de quase nada, pois, como disse Santo Agostinho e Henri Bergson, só medimos o depois; acreditamos que isso seria uma estratégia desenvolvida ao longo de milênios do *homo sapiens*, o qual percebera ser frágil demais para ser simultâneo à vida. Esta passa e nós observamos alguma coisa da sua natureza: anotamos, fazemos rascunhos e desenhamos fórmulas. Uma conversa entre amigos pode ser contornada de viagens mentais – enxames das abelhas radioativas –; enquanto lemos um livro, escrevemos outras lembranças que sentimos mais urgentes; enquanto nos relacionamos, transferimo-nos para outros espaços junto de outras pessoas, as quais desejamos concomitantemente ao parceiro ou gostaríamos de estar cada uma em planetas diferentes, isto é, situamo-nos em uma situação desejando outra, o mesmo que afirmar que “vivendo em minha

casa, estivesse perdendo os prazeres da estação: ‘a primavera deve ter começado, pois o pombos voltaram’” (Proust, 2011, p.461).

O braço quebrado, a morte e o rompimento são traumáticos, e se não fossem os amortecedores sentimentais e sensitivos, morreríamos mais vezes que o necessário. Além disso, o fim de um amor em alguns casos gera enormes efusões de alegria, como se fosse um presente dos deuses, um momento num parquinho de diversões, em que se diz “estou livre finalmente”, mas só paulatinamente é sentido cada pedacinho do castelo romântico construído ao menos a quatro mãos desprendendo das memórias dolorosas, o veneno a conta gotas em doses calculadas para matar lentamente o animal atópico.



Beije-a então pela segunda vez, estreitando de encontro ao meu coração o azul coriscante e dourado do Grande Canal e os pássaros acasalados, símbolos de morte e ressurreição. Mas pela segunda vez ela virou o rosto e, em vez de retribuir o meu beijo, afastou-se com a espécie de teimosia instintiva e fatídica dos animais que sentem a aproximação da morte (Proust, 2011, p.460).

A conformação do beijo: selo de afirmação para Marcel, gesto que guarda a assinatura de um contrato ora duradouro até o fim da vida ora até o alívio ser substituído pelo conflito de cenários anunciando o fim do amor. O narrador busca, na figura de sua amante, os mesmos traços dos seus familiares, como se desejasse um relacionamento familiar. O beijo da amada, como já descobrimos, tem contornos semelhantes ao beijo que sua mãe lhe dava antes de dormir. Também, na noite da discussão anunciadora do apocalipse conjugal, a qual o fez borbulhar-se de medo, vê-se temendo a partida de Albertine do mesmo modo como sua avó no leito de morte,

apertando levemente o botão da campainha, fazia-me estremecer, corria-me da cabeça aos pés, deixava-me com o coração batendo, muito embora o ouvisse num torpor profundo, do mesmo modo que minha avó, nos últimos dias que lhe precederam a morte e durante os quais quedava numa imobilidade que nada perturbava e que os médicos chamavam o coma (Proust, 2011, p.464).

O temor da morte de um ente querido tem a mesma amplitude da finitude dolorosa de um amor. Misturam-se os sentimentos, os afetos e as memórias que o construíram ou que lhe ditaram os caminhos afetivos, lançando os alicerces de sua graduação sentimental. Para Marcel, entendemos que a família é a principal instituição formadora do reino emotivo; com isso ele herda, em espécie de monarquia genética, as fórmulas do sentir: do pai e da mãe, ferramentas de manuseio dos casamentos, gestão das amizades e administração dos sexos. A nascente afetiva é uma efusão provida primitivamente pelo ente materno que lhe traz o conforto e o carinho todas as noites antes de dormir, como se lhe oferecesse medicamentosamente as doses diárias do amor nutritivo para que cresça com vigor e ciente das medidas certas e nunca se perca nas desmedidas coléricas e

desvirtuadas das atitudes adultas. O leite sentimental nasce do corpo etéreo da mãe – pairando em duplicidade na escrita que o desdobra –, o qual por vezes é mais importante que o físico quando se trata do “universo novo, folhudo, onde eu havia acordado como um jovem Adão a quem se apresenta pela primeira vez o problema da existência, da felicidade” (Proust, 2011, p.465), ou seja, quando diz respeito à sua formação e às primeiras sementes do adolescente inexperiente lançadas ao chão. Sob a presença da avó – “que na arte humana, na natureza, gostava do sublime, e se deleitava em ver elevar-se nesse mesmo azul o campanário de Saint-Hilaire” (Proust, 2011, p.467) –, fora iniciado na matéria da contemplação da vida, notando que o gene apreciador das artes é o mesmo despertado na admiração da natureza, enxergando o mundo através das pupilas dos artistas.

Ao invés de sublinhar a educação formadora de cidadãos seja ela no seio educacional seja familiar, por vezes, na primeira sociedade, origem das outras, a família, formam-se sujeitos de todas os tipos. Marcel é aquele que pegou de empréstimo alguns órgãos de familiares e amigos: a amorosidade da mãe, a sensibilidade da avó, o temperamento explosivo do pai e a gestão dos relacionamentos amorosos de Charles Swann, amigo ao qual dedicou um livro inteiro. Tratam-se de vísceras tão necessárias quanto o coração, o cérebro e o estômago, pois, conforme apregoa Friedrich Nietzsche, “herdamos apenas sentimentos e não pensamentos” (Nietzsche, 2007, p.38); a sensibilidade, a amorosidade, o temperamento de explosão e o galanteador mantenedor das raparigas em flor constituem um organismo subjacente ao corpo de carne e osso, tratando-se daquele outro, o duplo, o qual não foi criado pela terra nem pela natureza animal genitora de todos nós, pois fora forjado na interação constante entre seres sofredores, cuja carne abstrata guarda as marcas das violências praticadas pelas exigências da vida, o ditador mais intransigente.

É exatamente essa segunda corporalidade que conduz e orienta os inexperientes, universos novatos com suas anãs brancas no centro dos seus sistemas “folhudos” e promissores de perpétuos bolinhos mergulhados em vias lácteas. Ela é experiência de corpo humano em amor e em bom grado entregue à sucessão dos tempos, como de Cristo, o qual mostra o caminho, a verdade e a vida e nutre de afeto as feridas vindouras ao confortar, nos meandros da vivência que sulcam a pele como espinhos de fogo cauterizadores, as fraquezas habituais.



Albertine em fuga: no final de *A prisioneira*, a personagem principal, com vestes humanas, dá sinais claros de que está deixando o seu cativeiro natural, onde reside com seu ao mesmo tempo carcereiro e cativo, como uma introdução do que será o desfecho e o tema de *A fugitiva*, sexto volume da obra *Em busca do tempo perdido*. “Não sei dizer quanto a vida de Albertine era cheia de desejos alternados, fugitivos, frequentemente contraditórios” (2011, p.741). Como uma corrente alternada – inventada por Nikola Tesla entre os séculos XIX e XX –, a rapariga é uma fonte energética propiciadora da iluminação das ruas, avenidas e ruelas das memórias do narrador. Antes de sua

aparição, este vivia na penumbra dos lampiões e dos postes públicos iluminados por óleo de baleias, um ponto ou outro de si com luz suficiente para atrair insetos noturnos em busca da saída para o dia. Mesmo trafegando em vias duplas e contraditórias, fugitivas e alternadas, a energia possibilita ao sangue luminoso de Marcel circular pelas vias escritas conduzindo lembranças, sentimentos e pensamentos que se encontram com outros formando uniões perceptivas que guardam micromundos de significados, pontos de características humanas, animais ou vegetais de universos distintos, cadeias de signos ora originados da fauna humana ora da flora divina. Em outras palavras, Albertine, como fonte de energia, propicia a escrita e o alcance da verdade buscada lançando luz sobre as trevas internas do narrador, ao mesmo tempo que ela é o antídoto e o veneno, o remédio e o sofrimento, a dor e a alegria.



Chegamos a casa. O bom tempo nessa noite deu um salto para a frente como sobe um termômetro com o calor. Nas manhãs, cedo raiadas, de primavera que se seguiram, eu ouvia os bondes correr, através dos perfumes no ar a que o calor se misturava cada vez mais até atingir a solidificação e a densidade do meio-dia. Quando o ar untuoso havia acabado de nele envernizar e nele isolar o cheiro do lavatório, o cheiro do armário, o cheiro do canapé, à simples nitidez com que, verticais e perfilados, todos esses odores se mantinham em faixas justapostas e distintas, num claro-escuro nacarado que acrescentava um lustro mais delicado aos reflexos das cortinas e das poltronas de cetim azul, eu me via, não por mero capricho de minha imaginação, mas por que era efetivamente possível, seguindo em um bairro novo do subúrbio, igual àquela onde em Balbec residia Bloch, as ruas batidas de sol e deparando nelas não os açougues insípidos e a branca pedra de cantaria, mas a sala de jantar campesina aonde eu poderia chegar dentro em pouco, e os odores que iria encontrar ali, o cheio da compoteira de cerejas e de damascos, da cidra, do queijo *gruyère*, mantidos em suspensão na luminosa congelação da sobra que eles betam delicadamente como o interior de uma ágata, ao passo que os descanso de talheres de vidro prismático irisam nela arcos celestes ou põem aqui e ali no oleado da mesa ocluras de pavão (Proust, 2011, p.473-474).

Equinócio: o preguiçoso Marcel inicia sua narrativa no quinto volume percebendo o mundo ao seu redor estendido em sua cama, como apontamos no capítulo primeiro no fragmento sobre o movimento. Nele, ouve a movimentação das máquinas, as quais revelam por seus ruídos o tempo fora de seu quarto, as ruas transitadas de cidades em pessoas: do “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 [...] difundisse nele uma tristeza anunciadora da neve” (Proust, 2011, p.14).

A prisioneira é obra cuja duração é de 478 páginas num período iniciado no inverno de um ano qualquer até o início da primavera do rapazote em flor. Cada página corresponde à organização de um período de mudanças, o inverno sentimental, impróprio para as emoções fervilhantes. Por isso, recluso, longe do gelo invernal, escreve tortuosamente afetos, imagina cidades através do que ela própria incita em seu corpo possível: cheiros, tato vibratório, ruídos ordenados, sincronizados e

musicados, pornografias luminosas dos dias pintados em caldas de pavões impressionistas; a corporalidade do narrador é desdobrada e multidimensional. Sua percepção narrativa se abre como olhos reflexivos abrem-se em leques de oportunidades que abanam e oxigenam a alma de mil pessoas que lhe atravessam dos pés às pontas dos seus neurônios crespos, formando cabelos floridos de rapazes e raparigas apaixonados.



“Aroma que era acompanhado a todo momento pelo som das buzinas de automóveis que passavam, ao qual eu adaptava palavras como um toque militar” (Proust, 2011, p.474-475). Odor de combustível: no capítulo segundo, no fragmento “Sociedade dourada”, descobrimos que Marcel inspira-se não somente na beleza que extrai das coisas belas mas das feias também. Aqui isso retorna. O cheiro da gasolina vindo dos veículos que adentra seu quarto, ao invés de contrastar com a beleza dos olhos de pavões refletidos através das cortinas, “fazia florescer agora à minha direita e à minha esquerda [...] os *bleuets*, as papoulas e os trevos encarnados, inebriava-me como um cheiro de campo, cheiro não circunscrito e fixo” (Proust, 2011, p.474). A madalena, nesse contexto, ganha outra virtude (virtualidade), é um produto químico transformado pelo homem, do petróleo negro ao líquido amarelado condutor de veículos. Nas suas folhas de papel, “na penumbra do meu quarto” (Proust, 2011, p.474), tal maquinaria assume a motivação do desejo de tornar-se livre de Albertine, conformando-se ser melhor romper com ela e ficar habilitado para “desfrutar os prazeres do amor em lugares novos com uma mulher desconhecida” (Proust, 2011, p.474). Suas folhagens assumem as características do arquétipo da carta do Carro no tarot, indicando uma necessidade imperial de movimentar-se em direção ao que lhe está predestinando, como um merecimento espiritual e carnal, intervenção dos céus escrita nas abóbadas de seu palácio interior, “onde uma ‘majestade’ terrível aos meus súditos faz que eu me torne invisível” (Proust, 2011, p.475).

O chamado para o rompimento com Albertine seria um despertar para a desconstrução da prisão ambígua do relacionamento conjugal, que na verdade é mantida, pois é como se fosse aberta a gaiola dos dois passarinhos ou fosse construído um novo compartimento de escadarias crescentes no castelo amoroso com acesso “à pureza azul do mar no dia de minha chegada a Balbec” (Proust, 2011, p.474), com degraus que começam no subsolo das lembranças de Marcel, depois atravessam o âmago dos cômodos subdivididos em gradação sentimental de cada pessoa que ama, até chegar ao topo do corpo consciente em que a coroa real, símbolo do seu feudo emotivo, dá boas-vindas aos personagens cujas asas sempre estão prontas para fazê-los nadar nos céus azulados, fundo de toda a sua vida refletida para dentro do seu quarto pelo “descanso de talheres de vidro prismático [que] irisam nela arcos celestes” (Proust, 2011, p.474) e que vêm das ruas barulhentas e cheirando a combustível.



Marcel não ama mulheres: o narrador-escritor escreve: “Agora que a vida com Albertine se tornara de novo possível, eu sentia que dali não me poderia vir senão contrariedades” ou “embora soframos mil mortes por ter que disputar-lhas; suprimida a concorrência, desaparece o encanto da mulher” (Proust, 2011, p.476). No nível quântico da matéria, a ciência explica que o toque entre duas mãos é impossível, pois, como os átomos são compostos de elétrons, prótons e neutros, aqueles primeiros (com carga negativa) obrigam as estruturas atômicas a se repelirem entre si, com isso o que sentimos, quando damos um aperto de mão, por exemplo, é a força de repulsão do campo eletromagnético desses compostos que transmitem a sensação de toque físico, ou seja, sentimos os impulsos eletromagnéticos da nuvem negativa de elétrons ao invés do corpo do outro.

Albertine, átomo primordial, partícula primitiva do universo de *A prisioneira*, interage com o campo magnético de Marcel. Este, intuindo um conhecimento futuro sobre a impossibilidade de misturar-se quanticamente com sua amada, a fim de fundir literalmente os mundos, fusão atômica de bombas nucleares – experiência exploratória das almas –, vive e ama em intensidade a superfície da verdade, aquela permitida no entorno do ente, como se conformasse em transitar pela estratosfera, como um satélite a receber e a transmitir sinais vindos da Terra. Não sendo possível penetrar espiritualmente o objeto de amor, entende que o possível é amar o campo magnético, isto é, a rede de possibilidades indutivas, aquela dá a ilusão do amor; experiência possível entre corpos fechados emissores de radiação fértil.

A cada aproximação, a cada interação, os amantes – aqueles que colocam para conversar energeticamente os seus orbes – têm sua corporalidade modificada, de modo que, uma vez avistado um objeto de amor recíproco, os dois animais sentimentais multiplicam-se em versões alternativas de si próprios, provocando um no outro pensamentos, sentimentos e fantasias que alimentam ideias inéditas para ambos. Essas novidades tendem a fazer parte momentaneamente dos espíritos – sendo, de modo efêmero, a realidade imediata principal e concreta – de forma que os mundos gerados por multiplicação, as lembranças retomadas da juventude, as manias e os hábitos familiares repetitivos e herdados, tornam-se vitais e demandam, para sua breve existência, uma nutrição constante. Isso obriga de repente duas pessoas que nunca se viram antes a dependerem afetivamente uma da outra, pelo fato de que, quando um magnetismo interage com outro gerando conformidades imaginárias, estas demandam alimento. Mas a fonte nutritiva (sendo sempre cultivada nas terras agricultáveis da crosta do outro) origina interdependência, o que chamamos de paixão e mais tarde pode se tornar amor, uma vivência mais prolongada e estendida das primeiras interações mobilizadoras e maturadas, aquela movimentação extasiante que nos induz a sentir os pés fora da terra e os órgãos internos em suspensão. Em outras palavras, é a experiência do borbulhar das realidades, a novidade das sensações novas, o “universo novo folhudo” (Proust, 2011, p.465).

Com isso, imaginamos que Marcel não ama Albertine por justamente ser impossível. Ele ama o seu entorno, suas bordas, seus vestidos magnéticos – “O *peignoir* de Fortuny que Albertine trajava nessa noite me parecia como que a sombra tentadora dessa invisível Veneza. Era cheio de ornamentação árabe, como palácios de Veneza dissimulados” (Proust, 2011, p.456) – contornos femininos que lhe induzem a viver o desconhecido, a pensar o impensável, a imaginar o inimaginável, a vislumbrar o outro lado da criação, talvez onde resida o sustento das almas para além da necessidade alimentar das interações mútuas: “a significação que eu punha atrás delas, num tesouro insuspeitado pelos outros, escondido ali por mim” (Proust, 2011, p.384). Seria o mesmo que dizer que ele se apaixona pelo que ela desperta nele. Do atrito repelidor, a carga elétrica de origem sexual, por exemplo, produz força e formação de estruturas emocionais e imaginativas, como ver, por meio do vestido, a cidade de Veneza, a qual afirma não conhecer senão pelo que dela percebe através das incitações imagéticas.



“realização de um desejo tão violento quanto o que me possuía neste momento” (Proust, 2011, p.477). Desejo infantil: a ânsia violenta de atender a um ímpeto de fuga remete-o à lembrança do menino ansioso preparando viagem a Veneza. No final da narrativa, decide romper com Albertine na mesma manhã em que o odor de combustível o conduziu como um trem rumo ao seu destino.

Cessadas as tormentas amorosas, contexto em que a aflição e a ansiedade “estavam agora acalmadas” (Proust, 2011, p.476), sinal forte do fim da trajetória relacional, floresce a vontade de partir em direção à continuação da busca de si mesmo, mas nessa altura longe de sua preterida amada. Cessadas as descobertas, as energias vibratórias do povoado chamado Albertine – emancipado à civilização tantas vezes consciente da natureza efêmera dos amores terrestres – as correntes de ar dão lugar a um renascimento. Os duplos imaginários fecundam, num milagre artístico da escrita, um bebê hermafrodita, fruto de concepções variadas entre homens e homens, mulheres e mulheres, homens e mundo, todos no universo desconhecido. Purificadas as experiências e decantadas em variados órgãos novatos infantis, anseia fortemente atingir o cume da fantasia do rapaz solteiro pronto para deflorar outras raparigas a ponto de diminuir a escala do seu mundo ao tamanho da curiosidade pueril sem experiência, a qual não conhece o seu entorno e precisa desbravá-lo para crescer como ser humano natural das terras imaginárias. O alimento de tal ente é produzido pelas perspectivas diversificadas, e sua sede é das águas sentimentais emanadas dos jovens em flor. A vida de Marcel inspira e respira, infla e murcha, cresce e diminui constantemente, marcando o ritmo de respiração da vida diversa que é ser híbrido: vivo e imaginário.

A ingenuidade renascida, porém, depara-se que a imprevisibilidade das interações humanas, uma vez que, no âmbito das relações universais, a lei do movimento afetivo dita a necessidade de seguir com a disseminação das sementes humanas, semear flores e colher frutos maduros de árvores

experientes, por isso, Albertine foge primeiro, a fim de perpetuar a floração da sua espécie, “Albertine me pediu as malas, não tive coragem de recusar, fiquei com medo que o senhor se zangasse se eu viesse acordá-lo” (Proust, 2011, p.478) diz a governanta adentrando o seu quarto conduzindo a notícia que contém o duplo da vida liberta das amarras energéticas do campo de influência dos afetos e a morte da ilusão do não sentir dor, pois “faltou-me a respiração, apertei o coração com as duas mãos subitamente umedecidas por um certo suor que jamais conhecera” (Proust, 2011, p.477).

POSFÁCIO (CONSIDERAÇÕES FINAIS)

Atribuímos o subtítulo de posfácio, ao invés de uma conclusão desta tese, e de prefácio, no lugar de introdução, a fim de encenarmos um desejo de escrita indutiva, por notarmos que, mesmo considerando os objetivos de ler o fluxo imagético de Marcel Proust por meio de imagens poéticas, ou seja, explorar a prosa memorialista a partir da estrutura dela mesma, sentimos que Marcel – o narrador-personagem de *A prisioneira* – comportou-se como um personagem que se apossou do nosso texto. Notamos um sujeito em busca de si mesmo, o qual mergulha em um relacionamento amoroso a fim de descobrir o que há no universo relacional dos amantes aprisionados.

Concluímos nosso texto com a sensação de que escrevemos não o Marcel do autor mas um Marcel possível que nos motivou incessantemente a redescobrir o passado junto a ele – como um duplo involuntário reencarnado em nós – o qual se apresentou como um ser vivente nas entrelinhas por onde ora o encontramos num encontro feliz, fazendo-nos reverberar imagens diversificadas do subsolo da escrita memorialista, ora nos desencontramos e acomodamos preguiçosamente a escrita numa superfície racional, como ocorreu preponderantemente no primeiro e em alguns trechos do segundo e terceiros capítulos. É como se tivéssemos sido induzidos pelas palavras de Marcel a compor imagens que mesclam universos racionais e reflexivos com outros sentimentais, amorosos e familiares despertando um desejo de produzir também um livro, cujo personagem principal é um outro Marcel, vítima de empréstimo, o qual nos des-conduziu a inúmeras tentativas poéticas que borbulharam em reminiscências e fizeram-nos sentir íntimos demais do texto.

Se nosso esforço de leitura se misturou intensamente ao campo imaginativo do narrador, esse entrelaçamento não se deu por acaso, mas decorreu da proposta de adotar o devaneio poético como prática investigativa, assumindo a reverberação do texto em nossa leitura como parte do processo de uma investigação literária. Esperamos que esse esforço possa ser pensado como uma singularidade metodológica que acrescenta uma contribuição original à respeitável fortuna crítica proustiana. Esperamos também que possa ser recebido como um caminho para aproximar estudo literário e criação poética, instaurando uma experiência crítica única, em que não cabe ao crítico julgar ou validar o escritor, mas sim explorar as reverberações que sua escrita permitiu aflorar. Como afirmou Bachelard: “A flor nascida no devaneio poético é então o próprio ser do sonhador, seu ser floresce” (1998, p. 149).

Porventura, em razão de tamanha intimidade, nosso esforço de leitura se confundiu em demasia com o campo imaginativo do narrador. Escolhemos chamá-lo, em boa parte do nosso trabalho, de Marcel, mesmo cientes dos questionamentos que isso pode suscitar, haja vista que é o mesmo primeiro nome do autor. Temos consciência, sobretudo, de que ao nos referirmos ao narrador-personagem pelo referido nome, não se trata dele mesmo, principalmente porque já passamos pelo advento da morte da figura autoral decretada por Roland Barthes e temos por base

que a voz narrativa se intitula dessa forma, “Meu querido Marcel” (2011, p.87) em *A prisioneira*. Mesmo sendo mencionado apenas nesta passagem da obra, não consideramos um impedimento alternar o nome do foco narrativo entre nomenclaturas da teoria literária. Para nossa pesquisa, o narrador do livro é diferente do autor, assim como o Marcel narrador não é o Marcel escritor.

No contexto da obra estudada, o Marcel textual descobre erguer impedimentos para a liberdade do parceiro enquanto se vê na mesma condição, como se a cada grade construída da cela fossem acrescentadas mais duas na sua própria. A bolha universal sentimental dá origem a outras esferas reais por onde transita pelos salões aristocratas e burgueses, paisagens urbanas e rurais, interiores humanos e elementos artificiais. O universo primitivo encenado no quinto volume, sendo o contexto conjugal, desencadeia outros com contornos racionais, que o leva a refletir sobre questões existenciais, humanas, sociais e culturais.

Podemos considerar, então, que *A prisioneira* seria a narrativa de um herói em busca da verdade que sempre está depois de um ente seja humano seja material ou natural. É embrenhando em cada um que ele descobre outras possibilidades de existência, outros modos de agir e pensar em consonância com uma dimensão que é comum a todos: o hábito maquinal sustentado pela leveza dos céus alcançados por pessoas sensíveis passíveis da arte. Esta é instrumento de mineração do solo das lembranças em busca de minerais raros, iluminuras sedimentadas por eras na memória de um rapaz cujo corpo é estendido no tempo dos afetos.

Como apontado na nossa introdução – a qual chamamos de prefácio –, projetamos vários caminhos, e mesmo nos fixando no projeto de escrever as poesias do autor, vimo-nos produzindo reflexões espalhadas. Isso provavelmente mostre que, quando depositamos prioridade no texto literário, ou seja, quando partimos dele para descobrir o seu segredo, lidamos com matéria imprevisível do mesmo modo que Marcel Proust representa a realidade, sempre instável e movediça. cremos que, com isso, o autor tende a ampliar a sua escrita escrevendo sobre uma gama variada de assuntos, o que nos causou dificuldades de separar em três partes este nosso texto. Por isso, sentimos necessidade de ensaiar uma ficcionalidade da nossa escrita, nomeando as partes como um livro literário (um duplo nosso), do mesmo modo que o autor imerge em variadas realidades ao mesmo tempo, o qual aparenta ter coberto com uma capa livresca toda a imensidão do seu rico interior. Lendo essa espécie de saga de um sujeito em autodescoberta, o leitor também é conduzido e induzido a fazer o mesmo, a partir de um empoderamento instantâneo, como se a corrente elétrica escritural mudasse a polaridade dos dedos leitores e escreventes tornando-os, por breves momentos, capacitados para imaginar livremente e felizmente, de estrela em estrela, de mãos dadas com o autor, associando ideias a imaginações.

A questão do tempo, a qual era o nosso norte nas primeiras versões da pesquisa, foi ganhando contornos claros que possibilitaram construir a seguinte afirmação: tempo, em si, não existe. O que existe é apenas a percepção das coisas – sua passagem e finitude –, por isso ele pode ser construído,

como foi feito pelo ser humano e suas ferramentas de linguagem e será sempre atualizado na proporção que forem atualizadas as formas como se percebe o mundo e a nós mesmos. A escrita é um modo de organização que estabelece uma forma de passagem do tempo a qual subsiste em si mesma. Mas, como ferramenta interdependente do meio social, ela sofre influência de outras invenções humanas. No âmbito de Proust, por exemplo, as invenções da luz elétrica, o telefone e o avião interferiram na forma como ele notou a passagem do tempo, pois estender a luminosidade do dia (substituindo as lamparinas a gás por luz elétrica), viajar geograficamente de forma mais rápida (por meio dos trens) e conversar com alguém do outro lado do mundo (usando o telefone) – feitos do século XIX – fizeram-no pensar que o tempo mudara e que as distâncias foram encurtadas, mas o que foi modificado foi apenas a forma de manejar o mundo e de interagir com ele.

Portanto, para nós, enquanto pesquisadores, o tempo como essência métrica existente e independente inexistente, pois ser um fator relacional dependente de referentes mais ou menos estáveis e de consciências humanas que atestem as comparações e as simultaneidades. Em Proust, o tempo é o tempo da revelação dos afetos, é quando eles vêm à tona que o sujeito os vivencia de forma verdadeira, ou seja, a vivência mais importante é sempre a que renasce mais tarde. Por isso a importância do aspecto involuntário, porque é o ritmo deles que encadeia as vivências mais reais para o narrador. A dificuldade de ler a obra talvez perpassa o fato de muitos leitores desejarem encaixá-la nos moldes temporais convencionais, mas se abrimos mão disso, seguimos o fluxo da leitura sem grandes necessidades de referentes situados fora do texto, pois os elementos intratextuais são suficientes para sustentar o universo narrativo, em outras palavras, a textualidade proustiana inaugura o seu próprio tempo.

REFERÊNCIAS

Livro:

BOJUNGA, Lygia. **Fazendo Ana Paz**. Fazendo Ana Paz. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007.

HARVEY, Vera de Azambuja. **Marcel Proust: a realidade e criação**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MELO, Evaldo Antonio de. Por uma filosofia do “fragmento”: A metáfora do “des-astre” em Lévinas e Blanchot. **Teoliterária**. n.22, 2020, p.275-307. <https://doi.org/10.23925/2236-9937.2020v22p275-307>

WILLEMART, Philippe. **Educação Sentimental em Proust**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

Livro com tradutor:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outro ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesto. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Confissões. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Editora Nova Cultural (Coleção Os Pensadores), 2004.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Balthazar Barbosa Filho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BERGSON, Henri. **Essai sur les données immédiates de la conscience**. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1927.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I: da obra à vida**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. S/D. Editora Brasiliense.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de CNBB. São Paulo: Loyola, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Tradução de Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3**: a ausência de livro, o neutro o fragmentário. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. <https://doi.org/10.5749/9780816683925>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol.1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuto, 2002.

EINSTEIN, Albert. **A Teoria da Relatividade Especial e Geral**. Trad. Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

GREENE, Brian. **A realidade oculta**: universos paralelos e as leis profundas do como. Tradução de José Viegas Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**. Tradução de Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

HESÍODO. **Teogonia**: A Origem dos Deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SHAKESPEARE, Wiliam. **Hamlet**. Tradução de Milôr Fernandes. S/D.

HILDITCH, David. O Horizonte de Eventos. CENTRA, Departamento de Física, Instituto Superior Técnico – IST, Universidade de Lisboa – UL, Lisboa, n.44.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. Tradução de Myrian Capello. São Paulo: McGraw-Hill, 1976

NETTO, Geraldino Alves Ferreira. **Doze lições sobre Freud & Lacan**. Campinas: Pontes Editora, 2011.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

PROUST, Marcel. **O Caminho de Guermantes**. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2003.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

PROUST, Marcel. **Sodoma e Gomorra**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2008.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Abril, 2010.

PROUST, Marcel. **A prisioneira**. Tradução de. Manuel Bandeira e Lourdes Souza de Alencar. São Paulo: Globo, 2011.

PROUST, Marcel. **A fugitiva**. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2012.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2013.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**: seguido do depoimento de Céleste Albaret a Sonia Nolasco-Ferreira. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas. In: _____. **Obras incompletas. Coleção Os Pensadores**: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

ROVELLI, Carlo. **A ordem do tempo**. Tradução de Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1995.

Dissertação e tese:

SILVA, Edson Maria da. **“lembrando dos caminhos”**: a escrita da memória em Fazendo Ana Paz, de Lygia Bojunga. Uberlândia: UFU, 2017, 167 f (Dissertação de mestrado).

Artigo de periódico:

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.166-182, 2002. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>

Publicação On-line – INTERNET:

MAZIERO, Dalton Delfini. **A profundidade do mar azul**: os primeiros caçadores de tesouros e suas incríveis máquinas de mergulho. São Paulo: Editora independente, 2020. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=f5r7DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT7&dq=povo+Bajaus&ots=nuE86RTp4F&sig=L3KOF0mnNU73O2zl33N5zU2-90I&redir_esc=y#v=onepage&q=povo%20Bajaus&f=false
Acessado em 03/06/2026.

BARTHES, Roland. “Durante muito tempo, fui dormir cedo”. In. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora brasiliense, S/D. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/52763/mod_resource/content/1/Durante_muito_tempo_D_eliberacao_em_portugues_.pdf.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. S/D. Disponível em: <https://grad.letras.ufmg.br/arquivos/monitoria/Capitulo%202%20-%20Entrando%20no%20bosque%20ECO%20U.pdf>.

SHEARER, LeRoy A. Use of Dugouts by Breeding Ducks. **The Journal of Wildlife Management**. Vol. 24, No. 2, 1960, p. 213-215. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3796748> . Acessado em 04/03/2026.

VIGNERON, Robert. Désintégration de Marcel Proust. **Littératures**: 1960, vol 8, p. 113-145. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/litts.1960.970> .Acessado em 04/06/2026.

Filmes:

BLADE Runner 2049. Direção Denis Villeneuve. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2017 (2h 44min)