

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA

ÉDER CORRÊA

**AS RESSURREIÇÕES DO PRETÉRITO: A POÉTICA DO SI MESMO EM
À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU, DE MARCEL PROUST**

PORTO ALEGRE

2019

ÉDER CORRÊA

**AS RESSURREIÇÕES DO PRETÉRITO: A POÉTICA DO SI MESMO EM
À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU, DE MARCEL PROUST**

Tese apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito final para obtenção do título de Doutor em Letras/Estudos de Literatura.

ORIENTADORA: DRA. MARIA DA GLÓRIA BORDINI

CO-ORIENTADORA: DRA. JEANNE MARIE GAGNEBIN

PORTO ALEGRE

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Corrêa, Éder

As ressurreições do pretérito: a poética do si mesmo em À la recherche du temps perdu / Éder Corrêa. -- 2019.

136 f.

Orientadora: Maria da Glória Bordini.

Coorientador: Jeanne Marie Gagnebin de Bons.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Marcel Proust. 2. Paul Ricoeur. 3. Identidade narrativa. 4. Em busca do tempo perdido. 5. À la recherche du temps perdu. I. Bordini, Maria da Glória, orient. II. Gagnebin de Bons, Jeanne Marie, coorient. III. Título.

Éder Corrêa

**AS RESSURREIÇÕES DO PRETÉRITO: A POÉTICA DO SI MESMO EM
À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU, DE MARCEL PROUST**

Tese apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito final para obtenção do título de Doutor em Letras/Estudos de Literatura.

Porto Alegre, 23 de agosto de 2019.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Instituto de Artes

Universidade de Brasília (UnB)

Profa. Dra. Maria Alice da Silva Braga

Departamento de Letras

Universidade Luterana do Brasil (ULBRA)

Prof. Dr. Antônio Barros de Brito Júnior

Instituto de Letras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Para minha mãe, que me deu meu primeiro livro de Marcel Proust.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Isabel Marques Corrêa e Sebastião Valdemir Corrêa, os quais apoiaram minha escolha desde o início pelo Curso de Letras e me deram a oportunidade de estudar, quando eles mesmos não tiveram.

Ao meu irmão, André Corrêa, pelo apoio, suporte, amizade, compreensão e pelas conversas sobre história e literatura e que, assim como eu, optou por ser professor em uma época tão difícil para a profissão.

À professora Jeanne Marie Gagnebin, pela co-orientação excelente, que me ensinou a ler textos filosóficos de modo atento, pelo modo respeitoso e carinhoso com que sempre me tratou, e que, mesmo distante, tornou-se próxima e auxiliou em todos os momentos de dúvida. Foi maravilhoso poder contar com a sua contribuição no meu estudo.

À minha amiga querida, Noili Demaman, que transformou a sua casa em um lar para mim em Porto Alegre, pelos livros emprestados, pelas conversas sobre literatura e pelos três lindos gatinhos que colocou na minha vida, Godô, Fefê e Perla.

Ao meu amigo de infância, Tiago Cidade, companheiro desde sempre, e único que me faz rir de verdade.

Ao amigo Fernando J. Z. Cologi, que todos os dias perguntou como eu estava e compreendeu a situação difícil da pesquisa neste país.

Às minhas amigas linguistas Aline Vanin e Elisa Stumpf, que me ajudaram desde que entrei no mestrado e se fizeram presentes sempre que precisei.

À minha amiga Natália Borges Polessio, escritora e pesquisadora de talento indiscutível, pelas conversas e risadas, à amiga e professora Daniela Silva Cavalcante Alves pelo auxílio com minhas dúvidas de língua francesa, e à amada amiga nerd, “gaymer”, feminista e pesquisadora, Aline Job, pelas trocas de referências e assuntos leves e engraçados quando necessários.

À Dra. Regina Zilberman, excelente professora e pesquisadora que admiro e respeito desde minha primeira aula com ela, intelectual de grande bagagem e extraordinária pessoa que acompanhou a escrita desta tese desde o início, mostrou-se disposta a auxiliar em qualquer momento e cuja leitura foi essencial para a conclusão desta pesquisa.

À professora Dra. Maria Alice da Silva Braga pela leitura atenciosa e contribuição importante para a finalização da tese.

Ao professor e escritor Dr. Biagio D'Angelo, grande intelectual que me estimulou a não desistir da pesquisa em Proust desde o mestrado.

Ao professor Dr. Antônio Barros de Brito Jr. pelo apoio, conversas e troca de referências.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Esta tese não teria sido escrita sem a excelente orientação da professora Dra. Maria da Glória Bordini, que acompanhou de perto a produção do texto, foi leitora atenciosa e dedicada. Mostrou-se sempre disponível para tirar minhas dúvidas e bastante compreensiva durante os últimos quatro anos.

Foi uma enorme honra tê-la como orientadora. Fico feliz pelo privilégio de ter trabalhado próximo a uma professora de bela trajetória intelectual e pessoal, que esteve disposta a ajudar e apoiou minha escolha pela obra de Marcel Proust como tema de doutorado, mesmo sabendo o quão exigente o texto de Proust se mostra para quem se dedica a estudá-lo.

Meu agradecimento especial e afetuoso pela orientação e amizade.

RESUMO

O romance de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*), é analisado a partir da filosofia de Paul Ricoeur, com ênfase nos conceitos de identidade narrativa e si mesmo. A identidade narrativa é constituída pela mesmidade e a ipseidade, sendo que o romance examinado tem a ipseidade como critério fundador. O estudo investiga os modos como a narrativa escrita em primeira pessoa constrói a identidade do narrador por meio da memória e do tempo. A enunciação em primeira pessoa revela o mundo subjetivo do protagonista do romance, e, por meio da percepção baseada nos sentidos, erige um universo de significação que possibilita a compreensão do si e do texto. O narrador-personagem enquadra-se na teoria do cogito ferido, de Ricoeur, que rompe com a tradição cartesiana, ao descrever o sujeito como sujeito da dúvida, e procura responder quem é por meio de uma narrativa, ao reorganizar os eventos da sua vida em enredo. A leitura do texto de Marcel Proust, vinculada à teoria de Paul Ricoeur, evidenciou que o narrador procura compreender quem é, na interseção dos discursos de narrador e protagonista. Conforme a memória involuntária reconstrói os acontecimentos anteriormente entendidos como fidedignos, pela atividade intencional do lembrar, o narrador propõe que o entendimento do passado e da realidade é maleável conforme a maneira como cada indivíduo lembra. A questão de quem sou eu, nesta lógica de reconstrução do passado por meio do discurso individual, portanto, é discutida pelo que Ricoeur chamou de hermenêutica do si mesmo, em que o sujeito narra sua história e se autoanalisa. Na obra de Proust, conceito semelhante aparece: o narrador nomeia este ato de ler a si mesmo como interpretação do eu.

Palavras-chaves: Marcel Proust. Paul Ricoeur. Identidade narrativa. *Em busca do tempo perdido*.

ABSTRACT

Marcel Proust's novel, *À la recherche du temps perdu* (*In search of lost time*), is analyzed within the philosophy of Paul Ricoeur, with emphasis on the concepts of narrative identity and oneself. The narrative identity is constituted by the sameness and selfhood, and the novel has the selfhood as founding criterion. The study investigates the ways in which the written narrative in first person builds the identity of the narrator through memory and time. The first person enunciation reveals the subjective world of the novel's protagonist, and through perception based in the senses, it creates a universe of meaning that enables the comprehension of the self and of the text. The character-narrator fits in with Ricoeur's theory of the wounded cogito, which breaks with the Cartesian tradition, when describing the subject as a subject of doubt, and seeks to answer who he is by means of a narrative, by reorganizing the events of his life in a plot. The reading of Marcel Proust's text entailed to Paul Ricoeur's theory demonstrates that the narrator seeks to understand who he is, in the intersection of the narrator and the protagonist discourses. As the involuntary memory reconstructs the events previously understood as reliable by the intentional activity of remembering, the narrator propose that the understanding of the past and of reality is malleable, accordingly to the manners as each individual remembers it. The question of who I am, in this logic of reconstruction of the past through individual discourse is, therefore, discussed by what Ricoeur named hermeneutics of oneself, in which the subject narrates their history and self-analyzes. In Proust's work, a similar concept arises: the narrator names this act of reading himself as interpretation of the self.

Keywords: Marcel Proust. Paul Ricoeur. Narrative identity. *In search of lost time*.

RESUMÉ

Le roman, *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, est analysé à partir de la philosophie de Paul Ricoeur, en mettant l'accent sur les concepts d'identité narrative et de soi-même. L'identité narrative est constituée par la mêmeté et l'ipseité, étant donné que le roman examiné a l'ipseité comme critère fondateur. L'étude examine les manières dont le récit écrit à la première personne construit l'identité du narrateur à travers la mémoire et le temps. L'énonciation à la première personne révèle le monde subjectif du protagoniste du roman et, à travers une perception basée sur le sens, se construit un univers de signification qui permet la compréhension de soi et du texte. Le narrateur-personnage s'inscrit dans la théorie de Ricoeur sur le cogito blessé, qui rompt avec la tradition cartésienne en décrivant le sujet comme sujet de doute et en cherchant à déterminer qui il est par une narration, en réorganisant les événements de sa vie dans le récit. La lecture du texte de Marcel Proust, liée à la théorie de Paul Ricoeur, a montré que le narrateur cherche à comprendre qui il est, à l'intersection des discours du narrateur et du protagoniste. Alors que la mémoire involontaire reconstruit les événements précédemment compris comme fidèles, par l'activité intentionnelle de la mémoire, le narrateur propose que la compréhension du passé et de la réalité soit malléable selon la façon dont chaque individu se souvient. La question de qui je suis dans cette logique de reconstruction du passé à travers le discours individuel est donc abordée dans ce que Ricoeur a appelé l'herméneutique du soi, dans laquelle le sujet raconte son histoire et fait son auto-analyse. Dans l'œuvre de Proust, un concept similaire apparaît: le narrateur nomme cet acte de se lire soi-même comme une interprétation de soi.

Mots-clés: Marcel Proust. Paul Ricoeur. Identité narrative. *À la recherche du temps perdu*.

ADVERTÊNCIA

Nesta tese utiliza-se o exemplar de *À la recherche du temps perdu* da editora Gallimard (Quarto Gallimard), do ano de 1999, organizada por Jean-Yves Tadié, que reúne em um único livro todos os sete volumes que compõem *Em busca do tempo perdido*. Utilizam-se as traduções da Editora Globo, realizadas por Mário Quintana, Manuel Bandeira, Lourdes Sousa de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Pereira, revisadas e reorganizadas por Guilherme Ignácio da Silva, Olgária Chain Féres Matos e equipe, na primeira década dos anos 2000, que procuraram aproximá-las ao máximo possível do original em francês, além de reorganizarem a paragrafação do texto e as partes suprimidas na versão oficial. Traduções de outras obras são de inteira responsabilidade do autor deste trabalho. As versões originais de textos traduzidos encontram-se nas notas de fim.

**LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS QUE COMPÕEM *EM BUSCA DO TEMPO*
*PERDIDO***

AD *Albertine Disparue/A fugitiva* - Tradução de Carlos Drummond de Andrade

CG *Le côté de Guermantes /No caminho de Guermantes* - Tradução de Mário Quintana

CS *Du côté du chez Swann/No caminho de Swann* - Tradução de Mário Quintana

JF *À l'ombre des jeunes filles en fleur/À sombra das raparigas em flor* - Tradução de Mário Quintana

PR *La prisonnière/A prisioneira* - Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes de Sousa Alencar

RTP *À la recherche du temps perdu/Em busca do tempo perdido*

TR *Le temps retrouvé/O tempo redescoberto* - Tradução de Lúcia Miguel Pereira

SG *Sodome et Gomorrhe/Sodoma e Gomorra* - Tradução de Mário Quintana

**LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS DE PAUL RICOEUR UTILIZADAS
NESTA TESE**

HME *A história, a memória e o esquecimento*

TN1 *Tempo e narrativa – Volume 1*

TN2 *Tempo e narrativa – Volume 2*

TN3 *Tempo e narrativa – Volume 3*

SMO *O si mesmo como outro*

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 PAUL RICOEUR: FILÓSOFO EM COMPOSIÇÃO	26
2.1 Paul Ricoeur: o conceito de identidade narrativa	36
2.1.1 Identidade narrativa: a mesmidade	41
2.1.2 Identidade narrativa: a ipseidade	42
2.1.3 A dialética da mesmidade e ipseidade: a identidade narrativa	44
3 MARCEL PROUST: ANTIGAS QUESTÕES ATUAIS	48
3.1 <i>À la recherche du temps perdu</i> : romance de formação, romance simbolista ou autobiografia ficcional?	51
3.2 Quem narra?	55
4 EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO: A POÉTICA DO SI MESMO	58
4.1 Um Virgílio nos círculos do tempo: A identidade narrativa em <i>No Caminho de Swann</i> , <i>À Sombra das Raparigas em Flor</i> , <i>No Caminho de Guermantes</i> :	58
4.2 Os anos de aprendizagem de Marcel: <i>Sodoma e Gomorra</i> , <i>A prisioneira</i> e <i>A fugitiva</i>	96
4.3 Ulisses volta para Ítaca: Marcel torna-se escritor.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	122
NOTAS DE FIM	127

1 INTRODUÇÃO

Contam as biografias de Tadié (1996) e Painter (1990) que, em 1907, Marcel Proust estabeleceu-se no segundo andar do número 102, no Boulevard de Haussman, selou as janelas para evitar entrar a luz e o barulho e fechou as portas do local; com pouca frequência recebia visitas, saía raramente, apenas à noite. Durante quinze anos viveu assim. Neste período começou a escrever *As intermitências do coração*, título que foi substituído por *Sodoma e Gomorra* e que, finalmente, recebeu o nome de *À la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*), obra em sete volumes, com mais de duzentas personagens, que aborda, aproximadamente, uma cronologia de quarenta anos (1879-1919)¹. Em 1919, o autor mudou-se para a rua de l'Amiral-Hamelin, onde faleceu três anos depois, em 1922. As quatro primeiras obras foram publicadas e revisadas pelo autor ainda em vida, a segunda rendeu-lhe o Prêmio Goncourt, as últimas três foram reunidas e publicadas pelo irmão de Proust e pela editora Gallimard.

Antes do seu falecimento, Marcel Proust já gozava de sucesso crítico e literário, de maneira que a interrogação de quem estuda o texto proustiano geralmente é o que falar sobre *À la recherche du temps perdu*² que seja diferente do que já foi dito.

Ao considerar que André Gide produziu o primeiro juízo sobre *RTP* ao recusar a publicação do primeiro volume da narrativa, *Du côté du chez Swann*³, por acreditar que a obra tinha como autor um amador que escrevia crônicas frívolas no *Le Figaro*, tem-se mais de um século de fortuna crítica. No *hall* dos grandes estudiosos que já escreveram sobre o texto proustiano estão: Roland Barthes, Gilles Deleuze, Erich Auerbach, Antoine Compagnon, Julia Kristeva, Jean-Yves Tadié, Theodor Adorno, Walter Benjamin, além de tantos outros críticos de renome ao longo do século XX e XXI. Essa lista, que pode ser estendida longamente, surpreende qualquer pessoa que pretenda dissertar sobre Proust, podendo desencorajar até o mais renomado literato. Todavia, “poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue inteiramente inacabada, exige uma *resposta livre e inventiva*, mesmo porque *não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor*” (ECO, 1976, p. 41 [itálico meu]), de maneira que um texto artístico possui uma leitura específica de cada leitor, o que pode evidenciar a inesgotabilidade

¹ Não há consenso sobre a cronologia do tempo abordado em *RTP*, apenas hipóteses mais ou menos aceitas. Cf: HACHEZ, Willy. La chronologie d'*À la recherche du temps perdu* et les faits historiques indiscutables. *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n. 35, 1985.

² A partir de agora abreviada como *RTP*.

³ A partir de agora abreviada como *CS*.

da narrativa literária. O próprio narrador de *RTP* reconheceu, no último volume, *O tempo redescoberto*⁴, que a leitura é um ato individual e diferente para cada indivíduo, pois “na realidade, todo leitor é, quando lê, leitor de si mesmo [*soi-même*]. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria visto em si mesmoⁱ” (*TR*, 2013, p. 256). O narrador de *RTP*, portanto, é a voz que autoriza múltiplas leituras de sua obra, afirmando que “o autor não deve se ofender com isso, mas, ao contrário, deixar-lhe [ao leitor] maior liberdade, dizendo-lhe ‘Experimente se vê melhor com estas lentes, com aquelas, com aquelas outrasⁱⁱ’” (*TR*, 2013, p. 256).

Embora toda obra seja ideológica e discursivamente cristalizada no tempo, fruto do contexto histórico e social de sua produção, a leitura de um texto difere em cada época e cada leitor – como o próprio Marcel Proust acreditou. Assim, esta tese é, sobretudo, uma leitura de *RTP*, mais especificamente, uma leitura de *RTP* à luz do arcabouço teórico dado por Paul Ricoeur, embora não pretenda ser um estudo de literatura e filosofia no sentido estrito. Escolheu-se Ricoeur como pensador que pode auxiliar a compreender de outra forma a obra de Proust pela sua teoria da identidade narrativa, pouco desenvolvida em relação à *RTP* no Brasil.

Uma leitura crítica de Proust não é fácil. Muito já se falou sobre ele. Há obras que já se aprofundaram tanto, a ponto de fazerem a escansão da frase proustiana, mostrando sua musicalidade com base nas composições de Wagner – compositor citado muitas vezes em *RTP* e importante para o autor –, até os anagramas encontrados no texto⁵. Como em *RTP* não há um só tema, mas vários, que se entrelaçam e são impossíveis de serem separados, o recorte no objeto de pesquisa é necessário, assim como o longo uso da frase proustiana em alguns momentos. Jaqueline Risset (2009) lembra que *RTP* é uma obra que não pode ser limitada a temas como a memória, o ciúme, ou questões psicológicas, porque entende que o romance é a vida transformada em Arte. Só se pode ter acesso ao texto de Proust lendo-o, por isso, muitas vezes serão utilizadas longas citações, visto que além de exporem o texto ao leitor desta pesquisa, mostram o estilo do autor, sendo fiel à sua escrita.

O que se pretender “ler” é o potencial descritivo e explicativo que a obra possui quando analisada pela teoria de Paul Ricoeur sobre identidade narrativa, mesmidade e ipseidade, para compreender o estatuto do “eu” no texto analisado. Esses três conceitos, que estão intimamente ligados, encontram-se, principalmente, nas obras *Tempo e narrativa*

⁴ A partir de agora abreviada como *TR*.

⁵ MILLY, Jean. *La phrase de Proust: des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*. Paris: Honoré Champion, 1983.

(2010a; 2010b, 2010c) e *O si-mesmo como outro* (2014)⁶. *O discurso da narrativa* (1995 [Figures III]), de Gérard Genette, será utilizado para elucidar o tema do narrador em *RTP*, visto que sua análise focou exatamente esta obra e examinou de forma bastante clara a estrutura narratológica do texto de Marcel Proust. Exclui-se desta pesquisa a parte em que Ricoeur trata da dimensão ética do si mesmo – esta posição é adotada para que se possa verticalizar a pesquisa somente no tema da identidade narrativa, uma vez que abordar também uma análise sobre a ética em *RTP* seria abrangente demais e poderia desviar-se do foco essencial da proposta de análise.

Embora alguns conceitos deste estudo estejam alicerçados no pensamento do filósofo Paul Ricoeur, não se pretende utilizar a literatura como forma de ilustrar conceitos filosóficos, ou seja, aplicar a filosofia ao texto literário sem levar em conta as questões que formam a literatura – a literariedade, a ficcionalidade, o estilo do autor, etc.–, assim como se tem em consideração que a filosofia, acima de tudo, levanta mais questões para o debate do que propõe respostas. Na linha deste raciocínio, adota-se a posição explicitada por Jeanne Marie Gagnebin sobre a relação literatura e filosofia (2016, p. 6-7):

Frequentemente, as aproximações filosóficas correntes buscam encontrar nos textos literários a ilustração sensível de conceitos filosóficos, procurando sob as diversas formas narrativas uma verdade mais “profunda”, que o escritor somente saberia dizer de maneira indireta, mas que o filósofo se orgulha em nomear. Assim, o filósofo revelaria uma verdade mais fundamental, escondida sob os véus da ficção. Para permanecer em exemplos brasileiros, ele descobriria, assim, em Guimarães Rosa uma ética da tradição ou em Clarice Lispector uma concepção de angústia e de temporalidade que reenvia a Heidegger. Ao fazer isso, o filósofo reafirma as prerrogativas da reflexão filosófica, sua função essencial e fundadora, contra outras formas de linguagem e de saber. *Ele reafirma igualmente uma concepção pobre, limitada e limitante, da literatura como um discurso ornamental e superficial, na melhor das hipóteses como uma retórica bem construída, um discurso que poderia se resolver e se dissolver numa outra maneira de dizer, talvez menos, todavia mais verdadeira, o discurso filosófico. À filosofia caberia o conceito, à literatura a imagem ou a metáfora. [Grifo meu].*

Ao assumir esses pressupostos, entende-se que toda teoria, seja ela filosófica, literária, sociológica ou de qualquer área do conhecimento, necessita ser entendida como uma tentativa de explicação dos fenômenos, nunca a explicação em si mesma. Uma análise que estabelece uma relação da literatura com a filosofia, portanto, aspira a possibilitar uma nova interpretação do texto literário estudado, sem criar assimetrias entre as duas áreas de

⁶ Opta-se por utilizar a grafia correta no português: si mesmo, sem hífen. O termo si-mesmo, com hífen, origina-se da tradução do termo francês *soi-même*, que é grafado corretamente nesta forma em francês, sendo um pronome reflexivo da terceira pessoa do singular; no português o uso do hífen não ocorre.

conhecimento, ou seja, não sobrepondo uma sobre a outra, mas criando um possível diálogo. Contudo, não se pode dizer que este estudo está enquadrado na área da filosofia, ele é um estudo de literatura, porque procura debater o texto literário, não o texto filosófico: este serve como base para a construção de uma reflexão para a obra de literatura, não o contrário. Esta pesquisa não irá refletir sobre os conceitos da filosofia de Paul Ricoeur na tentativa de discutir suas posições dentro da história da filosofia em contraposição a outros filósofos ou procurar reatualizar seu pensamento para o contexto atual no âmbito dos debates filosóficos. Portanto, é importante explicitar que, neste estudo, o leitor encontrará muito pouco ou quase nada de novo, em termos puramente conceituais sobre as concepções das várias áreas em que Ricoeur investiu, do que encontraria em um estudo de filosofia no sentido estrito, esta pesquisa é – e vale repetir isto – *um estudo de literatura*.

Para aspirar a essa nova possibilidade de estudo do texto literário aproximado com conceitos da filosofia, lembra-se aqui o pensamento de Gottfried Gabriel (1993), essencial ser destacado, pois é fundamento basilar desta investigação.

Gabriel (1993) lembra que na ética e na estética a discussão entre o emotivismo e o cognitivismo é antiga quando se trata de formular juízos de valor; discussão semelhante encontra-se na teoria da literatura. Ele enfatiza que é apenas uma similaridade, já que a controvérsia dos juízos de valor não se direciona à teoria da literatura, mas à própria literatura, ou “à natureza da literatura” (GABRIEL, 1993, p. 63), como questiona o autor: “que função ou propósito cumpre a literatura? Ou, de forma mais cuidadosa: que funções ou propósitos (no plural) pode cumprir a literatura?” (GABRIEL, 1993, p. 63). A questão proposta não é recente. Desde Platão e Aristóteles essa pergunta tem sido respondida por meio da comparação entre a literatura com a ciência e a filosofia. A literatura (poesia e arte) foi impulsionada para um modo defensivo, pela interrogação de se saber *como e se* ela pode transmitir conhecimento e verdade. A literatura defendeu-se mostrando que existia um lugar do conhecimento que nem a ciência, nem a filosofia ocuparam. Historicamente, esse campo de conhecimento que a literatura possuía foi nos âmbitos psíquicos e sociais, até o surgimento da psicologia e da sociologia. No século XVIII, autores como Fielding e Sterne foram reverenciados por suas análises psicológicas e do comportamento humano; no século XIX, Zola e outros naturalistas e realistas foram reconhecidos por suas investigações sociológicas. No século XX, contudo, a comparação da literatura com a ciência tornou-se problemática. Existem, a partir de então, com o *status* de ciências a psicologia e a sociologia. “No que diz respeito aos temas da literatura (as várias facetas da condição humana), o campo do conhecimento (ou talvez o 'bolo do conhecimento') foi completamente dividido” (GABRIEL,

1993, p. 64). É a partir do século XX que a teoria emotivista ganha força na literatura. Para muitos pensadores, em especial Frege e sua teoria da linguagem, baseado na tradição analítica, a literatura afeta sentimentos e emoções e esse seria sua característica fundamental. Gabriel (1993) discorda, ainda que reconheça que a literatura tem o caráter emotivista, defende e valoriza o caráter cognitivista da literatura, qual seja, de que ela (parte dela na verdade) pode *veicular conhecimento legítimo*. O teórico demonstra o equívoco em que Frege e seus seguidores incorrem, ao aplicar a análise da semântica do discurso científico e cotidiano ao discurso ficcional. Para Gabriel (1993, p. 65), é preciso analisar o discurso ficcional em dois níveis: "o primeiro concerne ao significado das expressões do discurso ficcional; o segundo concerne à força ilocutória do discurso ficcional". O primeiro aspecto é reconhecer que na ficção o falante fala como se dissesse algo sobre alguma coisa, mas não fala sobre coisa alguma; segundo, no discurso ficcional, o falante diz como se produzisse um tipo de ato de fala, mas não realiza nenhum ato de fala efetivamente, "falar como se' pode ser feito para iludir alguém, embora não se creia, geralmente que os autores de obras de ficção tenham tais intenções. Como sir Philip Sidney assinalou [...] o poeta nunca afirma e, portanto, nunca mente". (GABRIEL, 1993, p. 65). Acrescenta Gabriel (1993, p. 66) que "no discurso ficcional o falante não pretende que suas expressões referenciais tenham referentes. Ele somente fala *como se* as expressões referenciais tivessem referentes" – a regra da referência, portanto, no discurso ficcional é suspensa. Gabriel pretende, ao se embasar na semântica e na lógica, evidenciar que o texto literário não pode ser tomado somente como algo que diz, mas que uma obra literária, por meio da conotação, da sugestão e implicação contextual, mostra um conhecimento que vai além da sua ficcionalidade: "uma obra literária de ficção pode ser verdadeira ainda que não possua proposições verdadeiras" (1993, p. 70-71). A literatura, então, pode apresentar conhecimento verdadeiro de duas formas: a primeira, por meio de teses – formulação retirada da *Estética*, de Beardsley –, nesta tese, o autor do texto ficcional desenvolve a verdade sem a necessidade da argumentação, a sensibilidade do leitor que será capaz de apreendê-la; a outra forma da literatura apresentar conhecimento verdadeiro é por meio de aproximação, por meio da leitura de uma obra literária o receptor poderá ter contato com outras formas de pensamento e vivências, que constituem um conhecimento emocional e cognitivo. Ao assumir que a literatura possui temas e teses, Gabriel propõe que a literatura seja entendida como forma de veicular conhecimento e verdade, opondo-se à visão emotivista.

Ainda neste âmbito, é relevante lembrar a aproximação que Paul Ricoeur guarda com a narrativa de ficção para desenvolvimento de sua filosofia, principalmente nas obras escritas

a partir de *TN*, em especial com *RTP*. Ricoeur afirma que as narrativas de ficção dão a pensar, e mostram formas de experiência humana no mundo e, mais ainda, dão à linguagem formas não vistas anteriormente. A filosofia de Paul Ricoeur, portanto, desenvolveu-se, em muitos pontos, por intermédio das narrativas de ficção e da teoria literária, especialmente de Aristóteles. Faz sentido refletir a posição do si mesmo na literatura a partir de suas colocações.

O caso de *RTP*, contudo, possui uma especificidade que poucos romances possuem: a crítica especializada (TADIÉ, 2015; DESCOMBES, 2013; COMPAGNON, 2013; WILLEMART, 2009) o nomeia como um romance-ensaio. Embora existam outras adjetivações ao romance, como romance filosófico ou um não romance, a categoria romance-ensaio é a mais aceita. É fato que o mais importante romance de Proust não segue a tradição do século XIX e encaixa-se como uma obra modernista de caráter particular, já que não chefiou escola e não teve continuidade. *RTP* é uma obra de estilo peculiar que pode ser lida como uma junção de longos ensaios no meio de uma narrativa que tem como acontecimento principal a transformação de um garoto em um homem adulto escritor. No meio disso, há a intersecção de temas diversos, desde as novas tecnologias na virada do século XIX para o XX, até o valor estético de uma obra de arte. Ao ser analisada em conjunto com o pensamento de Ricoeur, o romance proustiano a ele se opõe e contrasta, isso porque Ricoeur é leitor de Proust, não o contrário, mas, além disso, a obra de Proust é uma hermenêutica do si mesmo, e segue suas próprias regras e teorias que a embasaram na sua construção. Há duas vezes que falam do mesmo tema, quando Ricoeur fala do Eu, *RTP* fala do Eu, quando Ricoeur fala do tempo, *RTP* fala do tempo, muitas vezes Ricoeur fala em consonância com Proust, outras, ele é dissonante, neste caso, a preferência sempre é da voz do romance, afinal, há na obra sua própria teoria, sua poética,

Pretende-se, neste sentido, averiguar os modos da construção identitária do narrador de *RTP* por meio da teoria da identidade *idem*, marcadamente entendida como manutenção de si mesmo no tempo em uma ótica quase materialista, e da identidade *ipse*, relacionada com a mudança do sujeito por meio da vivência temporal e das relações com o outro, este outro sendo as personagens que habitam o universo narrativo do texto proustiano, formulando interrogações a serem debatidas ao longo da pesquisa. Em outras palavras, refletir sobre as maneiras como a identidade de Marcel-narrador se constrói no universo ficcional de *RTP*.

A hipótese que guia esta pesquisa é a ideia de que a invenção de um gigantesco universo criado e narrado por um Eu que enuncia tem pontos específicos que se diferenciam de narrativas em terceira ou segunda pessoa. Não se limita apenas ao que o narrador relata ou

sua confiança no que diz, mas como retrata e por que retrata. *RTP*, uma das mais importantes obras ocidentais narradas em primeira pessoa, pode estimular novos modos de se compreender o discurso do eu⁷ em todas as obras, visto que, para a crítica ocidental, o texto de Proust é um marco do romance moderno em relação ao tema. O “eu” da obra de Proust é descontínuo, nunca é o mesmo, contradiz-se, trai suas próprias ideias, se autoanalisa, não é permanente no tempo, nem no espaço, fala de um tempo sem presente e de um passado reconstruído pelas sensações, não é um passado de um romance histórico, é um passado de percepções, de gostos, de cheiros, de sons. Não é de surpreender que a primeira opção de Proust para o título da obra que escreveu fosse *As intermitências do coração*. É um coração instável, problemático, que precisa se escrever para se encontrar, um eu fraturado, que não tem mais certeza, que depende da memória involuntária para reconstruir um passado que não é mais confiável de ser acessado pelo exercício do lembrar. Este eu fraturado precisa de cheiros, sons, gostos para tentar encontrar o vivido e transformá-lo em arte e ser registro próximo do que efetivamente foi vivido, contudo, nunca será. Esta tensão entre o eu do passado e do presente, o narrador chama de “ressurreições do pretérito”; quando a memória involuntária surge, ela é tão forte, que se perde a noção temporal, “[...] pois essas *ressurreições do pretérito*, durante sua fugaz duração, são totaisⁱⁱⁱ” (*TR*, p. 216 [itálico meu]). Adotou-se a expressão criada por Proust para título desta tese porque, dentro da enorme narrativa, ela é o que melhor sintetiza essa relação do eu passado com o eu do presente na ação e que constrói a identidade narrativa do protagonista e dos lugares.

Muito se fala da memória em *RTP*, todavia, há também uma anti-memória, resultado da atividade proposital de lembrar, que luta para ter valor de real como reconstrução fidedigna do passado, mas essa anti-memória se desfaz no momento em que a memória involuntária surge por um gatilho, seja o gosto do chá com a madeleine, seja o pátio dos Guermantes, um cheiro, um olhar. Opta-se por chamá-la anti-memória porque, para o universo da narrativa, essa “memória” é seletiva e não revela nada de novo ou realmente importante para a construção do enredo, razão pela qual é criticada durante o texto, especificamente em *TR*. O narrador Marcel, que já viveu o que escreve e agora serve como juiz e estudioso de si mesmo, fragmentado pela disputa entre o lembrado e o vivido, busca, pela memória involuntária, dar sentido a estes fragmentos do eu que formam o si mesmo.

⁷ Nesta tese adotam-se os termos discurso do eu, poética do si mesmo, enunciação do eu, espaço interior como teoricamente compatíveis e intercambiáveis. Embora existam linhas teóricas, como a psicanálise freudiana, a enunciação de Benveniste, linhas estruturalistas da narratologia que diferenciam os termos, essas categorias e conceitos não serão adotados neste estudo. Fica estabelecido que estes termos se relacionam com a atividade de quem narra, quem se modifica na ação da narrativa e no tempo de modo externo ou interior.

Compreender a construção do Eu em *RTP* é procurar argumentar sobre o Eu de todas as narrativas em primeira pessoa direta ou indiretamente, porque a construção do discurso do eu na literatura, mesmo em outras obras literárias, possui muitas semelhanças, como bem lembrou Genette (1992): a história da literatura se escreve em palimpsesto, ou, em termos mais específicos e menos poéticos, segundo ele, há uma transcendência textual – também chamada de transtextualidade – na história da literatura, que se manifesta por semelhança, principalmente em tipos de discursos que mostram parecença com outros, ou temáticas. Nos casos da enunciação do eu, essas afinidades são bastante comuns; pode-se ir mais além e lembrar do que diz Harold Bloom (1991), em *A angústia da influência*, ao afirmar que um escritor ou escritora absorve um outro, ou outra artista em seu texto. Neste caso, percebe-se bem que *RTP* está dentro da história da literatura como uma obra que dialoga com outras obras em primeira pessoa, sejam anteriores⁸ ou posteriores, mesmo que não intencionalmente.

O primeiro capítulo debate a filosofia de Ricoeur e sua importância para o entendimento de uma obra literária. Não se pretende fazer um exame exaustivo de toda sua vida e obra. A excelente biografia intelectual escrita por François Dosse (2008), *Paul Ricoeur: les sens d'une vie* (1913-2005), faz isso de forma notável, eliminando a necessidade de uma grande apresentação sobre o pensador⁹. Importa esclarecer os temas-chave eleitos para a escolha da análise literária e que guiarão a leitura do texto ficcional, em especial, a noção de identidade narrativa.

O segundo capítulo retoma questões sobre a obra de Marcel Proust que contemporaneamente ainda são debatidas, principalmente a fortuna crítica que se tem sobre ela, e esclarece algumas posições tomadas para a leitura de *RTP*. A crítica sobre a obra de Proust é imensa, e muito se falou sobre seu texto literário no século XX e XXI, a ponto de se ter algumas posições já tidas como “verdade”, como a diferença entre narrador e herói, a época em que cada volume foi escrito, e o que o influenciou, os diálogos do autor com outras obras literárias que se encontram diluídas na obra máxima do autor, motivo que justifica não se fazer uma investigação fatigante sobre cada detalhe dessas obras críticas, que foram, inclusive, já objeto de estudo na dissertação de mestrado do autor desta tese. Assim, a fim de

⁸ Lembra-se aqui a relação pouco conhecida que existe entre a belíssima e notável obra da escritora japonesa Murasaki Shikibu, *O romance de Genji*, escrito no período Heian, século XI, considerado por críticos bastante reconhecidos, entre eles Harold Bloom, como o primeiro romance da história da literatura, que mostra muitas semelhanças com *À la recherche du temps perdu*, de Proust, sendo que, até onde se sabe, Proust jamais leu Shikibu.

⁹ Encontra-se traduzido em português brasileiro o texto *Paul Ricoeur: um filósofo em seu século*, também de François Dosse, que, embora não seja tão abrangente quanto a biografia escrita pelo mesmo autor, também faz um panorama geral sobre o pensamento do filósofo francês (DOSSE, François. *Paul Ricoeur: um filósofo de seu século*. Rio de Janeiro: FGV, 2017).

evitar a repetição, serão tomadas apenas as mais importantes. Esse critério de importância é definido pela própria relevância que esses estudos ganharam para compreender até o funcionamento de outras narrativas ficcionais que não exclusivamente *RTP*, ao transcenderem o universo da análise de um texto e se tornarem importantes para a interpretação de diferentes obras literárias, canonizando-se como significativas para a crítica literária e não somente para o texto proustiano.

O terceiro capítulo focaliza a identidade narrativa do narrador de *RTP*. Tenciona-se fazer uma longa leitura de toda a *Recherche*, mas limitada no tema do si mesmo, sem tratar especificamente de um volume. Esta opção deve-se ao fato da “onipresença” do narrador Marcel, visto que é uma narrativa em primeira pessoa, por todo o enredo ficcional. A vida narrada do protagonista, portanto, e seus modos de construção identitária podem ser melhor compreendidos ao se adotar essa postura que pretende visualizar o todo. O capítulo da análise divide-se em três, sendo um dedicado aos três primeiros livros, o segundo aos três outros e, o último, somente ao *Tempo redescoberto*. Essa escolha de divisão se justifica pela idade e os locais em que o narrador se encontra nas obras. Enquanto nos primeiros romances têm-se sua infância e juventude, a partir da quarta obra que compõe *RTP* o herói já está adulto e vive toda a desilusão que os primeiros volumes apresentaram ao narrador em questão de mundo e de valores. O último volume é a construção do escritor, razão pela qual é analisado separadamente.

2 PAUL RICOEUR: FILÓSOFO EM COMPOSIÇÃO

Nem estruturalista, nem pós-estruturalista, Paul Ricoeur também não se proclamou um marxista, embora nutrisse grande simpatia pelo movimento socialista. Apoiou-se em Gabriel Marcel, Karl Jaspers e Martin Heidegger no início de sua carreira, chegou à hermenêutica por um caminho diferente do trilhado por Hans-Georg Gadamer, embora, futuramente, dialogasse com sua obra; falou sobre interpretação e hermenêutica bíblica numa França que tinha intelectuais ateus como modelo. Essa posição custou caro a Ricoeur, que foi adotado por muito tempo somente por teólogos e sofreu preconceito de certas linhas da filosofia, embora ele mesmo dissesse que seu cristianismo não acreditava em muitas coisas pregadas pelos cristãos e procurou separar sua reflexão filosófica de sua fé cristã e afastar sua religiosidade da maioria dos seus escritos. Estudou os filósofos analíticos e lógicos do Reino Unido, adotando, inclusive, algumas de suas posições, no meio do furor estruturalista e fenomenológico que valorizava o pensamento continental ao britânico. Ganhou notoriedade antes nos Estados Unidos do que no seu país de origem, a França. Vinculou-se à fenomenologia, priorizando a hermenêutica e a reflexão sobre o “quem sou eu?”. Paul Ricoeur foi um filósofo que caminhou por diversas áreas, preocupado em dialogar com várias correntes de pensamento, possibilitando, hoje, ser chamado de transdisciplinar. Pode-se adjetivar a obra de Paul Ricoeur como uma fenomenologia reflexiva com traços de uma fenomenologia existencialista.

Filósofo de produção acentuada depois da II Guerra Mundial, mas que, em vida, foi vítima real das duas – seu pai morreu em 1915 em campo de batalha, na I Guerra Mundial, e, ele mesmo foi preso em 1940 até o fim da guerra em um campo de prisioneiros na Pomerânia. Sua primeira obra de grande visibilidade foi *O voluntário e o involuntário*. Escrita em 1948 e publicada em 1950, pretendia discutir sobre uma filosofia da vontade em três volumes, de forma que em 1960, uma década depois, aparece *Finitude e culpabilidade*, dividida em dois volumes, *O homem falível* e *A simbólica do mal*. Ricoeur ainda pretendia lançar uma terceira obra, supostamente intitulada *Poética da vontade*, mas renunciou ao projeto. Essas obras embasam-se sobre três verbos: decidir, agir e consentir. O importante nesse texto é que Ricoeur retoma a noção do *cogito* cartesiano, mas ao contrário de focar puramente a racionalidade, salienta que, na fórmula “*Cogito ergo sum*”, é por meio da autoconsciência que o sujeito não pode negar a si mesmo, pois sabe que pensa.

A reflexão sobre o si mesmo acompanhará Ricoeur por toda sua obra; inicialmente questionará se o indivíduo conhece a si mesmo como objeto ou como sujeito. Em *O voluntário e o involuntário*, Ricoeur defende que é necessário um “eu”, um *cogito* na primeira pessoa, que possa entender a intencionalidade e o sentido dos atos que realiza.

A década de 60 do século XX é entendida pelos estudiosos de Ricoeur (DOSSE, 2008; GRONDIN, 2015; PELLAUER, 2010) como a época da “virada hermenêutica” do filósofo. Em 1965 é publicado o texto *Da interpretação*, um estudo sobre Freud, que reúne ensaios do autor a partir de suas aulas em Yale e na Sorbonne. A obra foi mal recebida pelos intelectuais da época, que “censuravam Ricoeur por ter roubado as ideias de Lacan” (GRONDIN, 2015, p.71), além de que “o acusaram de não entender nada de Freud, de se intrometer em um tema que não lhe dizia respeito e de abordá-lo, em todo caso, com uma perspectiva retrógrada (‘cristã’), portanto, fechada em seu caráter revolucionário” (GRONDIN, 2015, p. 71). A má recepção do texto fez com que o filósofo ficasse à margem das faculdades de Humanidades, sendo ignorado por grande parte dos intelectuais devido ao seu estudo sobre Freud: “o trauma perdurou em Ricoeur, que não falou mais em psicanálise até 1986 e recusou todas as propostas de François Wahl de reeditar sua obra [*Da interpretação*] em formato de bolso até 1995^{iv}” (DOSSE, 2008, p. 305).

Em *Da interpretação* (1977), Ricoeur amplia a pesquisa do símbolo abordando agora a linguagem como um todo, e, por isso, interessa-se por Freud, pois foi um dos primeiros a teorizar sobre a questão da linguagem como forma de entendimento do comportamento humano e de sua psique, para além da filosofia ou da linguística. Ricoeur vê nisso uma oportunidade para compreender o humano: “estamos hoje em dia em busca de uma grande filosofia da linguagem capaz de explicar as múltiplas funções do significar humano e suas relações mútuas” (RICOEUR, 1977, p. 15). Nessa obra, Ricoeur interessa-se, principalmente, pela questão do duplo sentido, algo de que o sonho, como mostrou Freud em *A interpretação dos sonhos*, está embebido. Para que se possa compreender o “duplo sentido” que a linguagem carrega, seja literária ou cotidiana, é preciso recorrer à hermenêutica, pois por ela, diz Ricoeur (1977, p.19), “entenderemos sempre a teoria das regras que presidem uma exegese, isto é, à interpretação de um texto singular ou de um conjunto de signos suscetível de ser considerado um texto”. Essa noção, que futuramente irá mudar, propõe que se entendam as expressões de duplo sentido, também chamadas de símbolo algumas vezes, por meio de regras de interpretação. Essas regras – a exclusão da função do significante, valorizando apenas o duplo sentido e o símbolo – formam a “primeira hermenêutica” de Ricoeur.

Em 1969, é publicada a obra *O conflito das interpretações* (1978), em que o filósofo francês explicita claramente seu entendimento da hermenêutica:

Chamo aqui hermenêutica toda a disciplina que proceda por interpretação, e dou ao termo interpretação seu sentido forte: o discernimento do sentido oculto num sentido aparente. [...] A tarefa da hermenêutica é a de confrontar os diferentes usos do duplo sentido e as diferentes funções da interpretação por disciplinas tão diferentes como a semântica dos linguístas, a psicanálise, a fenomenologia e a história comparada das religiões, a crítica literária, etc. (RICOEUR, 1978, p. 221).

A intenção de Ricoeur, nessa obra, é entrelaçar uma hermenêutica da suspeita, aquela que segue o modelo marxista, nietzschiano e freudiano, da desconfiança do sentido inicial do que um discurso pode dizer e ser reduzido a algo diferente e, geralmente, menos nobre. Para ele, um enunciado sempre possui algo oculto que, sob outra perspectiva, pode ser compreendido, numa abordagem genealógica, com a hermenêutica do recolhimento do sentido, que se baseia na fenomenologia e na exegese bíblica, ou seja, o significado inicial do texto. Ricoeur não opõe essas posições, pelo contrário, acredita que uma pode colaborar com a outra, dependendo do que se procura compreender.

Ao se dedicar à hermenêutica nos anos 60 e estudar o duplo sentido e o símbolo, Ricoeur mantém-se na linha dos estudos de linguagem nos anos 70, ao publicar *A metáfora viva* (2000), em 1975, um estudo denso sobre o tropo, dividido em sete capítulos, que inicia na retórica aristotélica, passa pela semiótica, a semântica, o estruturalismo até chegar à hermenêutica. Para Ricoeur (2000, p.14), a metáfora é “o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade”. A metáfora, para o pensador, é uma distorção ou um desvio em uma língua já existente que constrói um novo significado ao dizer algo de forma diferente; neste horizonte, o filósofo começa a priorizar mais a semântica do discurso, pois é a forma como a língua é utilizada no contexto que mostra as “metáforas vivas”, quais sejam, aquelas que são utilizadas pelos falantes no texto (oral ou escrito); as metáforas vivas são aquelas que inovam e não se tornaram usuais ou clichês. Por aproximar-se da metáfora, Ricoeur acaba estudando profundamente o texto literário n’*A metáfora viva* (2000), pois é na literatura que essa manifestação da língua é mais fortemente encontrada. Na linha desse raciocínio, questiona: “a que remete o texto literário?” Ricoeur responde enfaticamente: “ao mundo da obra, isto é, ‘ao conjunto de referências abertas pelo texto’, e ‘que agora são oferecidas como mundos possíveis de ser, como dimensões simbólicas de ser no mundo’”. (GRONDIN,2015 p. 87; RICOEUR apud GRODIN 2010,

p.113). De acordo com Dosse (2008), a abordagem da metáfora foi vista por muitos como uma forma de virada para a filosofia anglo-saxã e como recusa da filosofia continental. Já que o Hexágono lhe virara as costas, foi capaz de mostrar, pela excelente recepção que teve nos países de língua inglesa, que existia filosofia longe de Paris, o que, futuramente, auxiliou no seu reconhecimento como pensador de renome na França:

A influência de que goza nos anos setenta na Bélgica é uma bela lição dada aos seus adversários, que acreditavam tê-lo matado intelectualmente. Dá-lhes a prova de que há outras maneiras de existir no plano de pensamento além do parisiense. Isso ainda foi apenas um passo: a lição americana terá outra amplitude que contribuirá para o “retorno” do filho pródigo, enfim, celebrado^v. (DOSSE, 2008, p. 448)

Na década de 80, Ricoeur irá publicar o que muitos consideram sua obra-prima: *Tempo e narrativa*, em três volumes, lançados nos anos de 1983, 1984, 1985, respectivamente, escritos, em sua maioria, no período em que morou nos Estados Unidos (DOSSE, 2008). Essa obra tem valor tanto para a teoria literária quanto para os estudos da filosofia. Ricoeur opôs-se abertamente à posição estruturalista, que procurava as propriedades invariantes das narrativas, por meio da quebra cronológica. A teoria hermenêutica de Ricoeur, a partir de então, parece ter sido fraturada, o autor não retomará mais o tema, não se sabem os motivos reais, se pela má recepção que seu estudo sobre Freud obteve, ou se ele diluiu e/ou entrelaçou sua teoria da interpretação nas obras posteriores. O que se pode afirmar é que a hermenêutica ricoeuriana não terá continuidade de modo explícito, nem será abordada do mesmo modo a partir dos anos 80 do século XX pelo filósofo.

Em *Tempo e narrativa* (2010a; 2010b; 2010c), Ricoeur inicia o livro com Santo Agostinho e a relação entre tempo e linguagem (análise do livro XI das *Confissões*), passa a Aristóteles e à teoria do *mythos/enredo*, e pretende conectar duas ideias: o tempo histórico e o tempo humano, dito em outras palavras, a experiência vivida, dos seres humanos, no contexto da história, que ultrapassa os sujeitos além de suas vidas. O filósofo sabe que a história tem muitas variáveis que não podem ser esquecidas, como o agente, o paciente, a causa, a razão, o objetivo e assim por diante. Estudar a narrativa possibilita, para ele, tentar compreender um discurso sobre um possível acontecimento, não apenas como uma ação individual, mas uma ação no tempo e ao longo do tempo, com suas consequências. A narrativa, então, conta uma história de uma ação humana e o seu sentido para a compreensão dos sujeitos. Diz Ricoeur (2010a, p. 81) que “fazer uma narrativa é ressignificar o mundo na sua dimensão temporal, na medida em que narrar, contar, recitar é refazer a ação seguindo o convite do poema”. Como o

tempo nunca pode ser observado diretamente, ele aparece na narração e pode ser passível de compreensão. Se uma fenomenologia pura do tempo é impossível, somente no discurso narrado se pode “vislumbrar” a ação do tempo. Toda a história, para o filósofo, mesmo a História enquanto disciplina acadêmica, escrita por um historiador, é uma narrativa. Ricoeur retorna à *Poética* de Aristóteles como resultado desse raciocínio.

Ele revisa, em *Tempo e narrativa* (2010a), o conceito de *mimesis*, originário de Aristóteles, para falar da ação humana, e a divide em “três estágios”:

A primeira sede da configuração da narrativa (*mimesis*) está nesta composição narradora de uma intriga. Ora, essa configuração narrativa comporta um antes e um depois. A intriga nunca é totalmente inventada, ela remete, antes, a uma intriga que é a de nossas próprias vidas: nossa compreensão de vida já mostra uma estrutura narrativa, uma vez que ela articula desde sempre seu agir de maneira simbólica e que ela jamais cessa de narrá-lo. A configuração narrativa (que Ricoeur chama de *mimesis* 2) se enraíza assim em uma pré-compreensão simbólica do agir humano que Ricoeur denomina *mimesis* 1 (a primeira composição se quisermos) [...]. Essa composição da intriga é recebida, depois, por um leitor que a aplica à sua própria situação. O sentido da configuração narrativa (*mimesis* 2) só se concluiria, portanto, com uma nova configuração (*mimesis* 3), aquela pela qual o leitor se apropria do mundo da obra literária e faz dele um mundo em que ele pode habitar. (GRONDIN, 2015, p. 96)

Em outras palavras, o arco da narratividade está em uma pré-figuração narrativa, em que existe já uma pré-compreensão da própria experiência e da temporalidade em forma narrada, isto é, a *mimesis* 1; a configuração literária, ou seja, a composição do *mythos*–enredo, trama e/ou argumento – da intriga narrativa, faz parte da *mimesis* 2; a *mimesis* 3 é a apropriação do leitor da *mimesis* 2 em que ele entende a intriga como forma de conhecer sua existência no mundo. É também em *Tempo e narrativa* (2010c) que aparecerá o conceito de identidade narrativa, que será retomado por Ricoeur, futuramente, em *O si-mesmo como outro* (2014), publicado em 1990, que desenvolverá melhor a ideia da identidade narrativa.

O si-mesmo como outro (2014) é uma obra dividida em dez estudos que tem como temática essencial a pergunta “quem sou eu?”. Ricoeur aborda essa questão transitando por diversas áreas do conhecimento, iniciando pela linguística, de que retoma conceitos de Benveniste, Austin e Searle para discutir os pronomes que marcam a posição dos sujeitos na linguagem e no discurso; debate, também, novamente, o problema da identidade pessoal e da identidade narrativa, discutindo dois termos que aparecem em *Tempo e narrativa* (2010c), quais sejam, a identidade *ipse*, ipseidade, e a identidade *idem*, mesmidade. Para Ricoeur, a ipseidade e a mesmidade não se opõem, mas fazem parte de um binômio indivisível que

constrói a identidade dos sujeitos. Enquanto a ipseidade, em breves palavras, referencia-se ao sujeito que enuncia e se modifica no passar do tempo, portanto, passível de mudança subjetiva, a mesmidade é aquela do sujeito marcado pela sua existência no mundo, em termos simples, “a pessoa física” – em uma linguagem ainda mais coloquial, mas que elucida bastante, o ser humano único, biológico, com sua estrutura de DNA irrepitível, com sua marca de digital exclusiva; em termos jurídicos, a pessoa única e insubstituível –, sendo ele mesmo, com seu nome, posição social, histórica e que pode ser reconhecível pela sua posição social, biológica, mais especificamente em quatro conceitos: número, semelhança, continuidade e permanência no tempo. As duas identidades não podem ser vistas separadas, pois os sujeitos estão no mundo como seres, mas também como agentes e pacientes das ações, logo, têm subjetividade, ou seja, autoconsciência, sabem que existem, portanto a identidade não pode ser vista na forma de substância, pois o sujeito muda com o tempo, na sua narrativa: a identidade narrativa modifica o ser, e o ser modifica-se ao longo da sua narrativa.

Nos anos 2000, após a publicação de uma reflexão autobiográfica intelectual e um conjunto de entrevistas: *Reflexão feita e A crítica e a convicção*, Ricoeur lança o que é considerada sua última grande obra: *A memória, a história e o esquecimento*. Nessa obra, que pode ser lida como um adeus consciente do filósofo, ele reflete sobre a tradução da palavra grega *pharmakon*¹⁰, utilizando, como base, a mesma pergunta de Platão e, depois, de Derrida: a memória é um veneno ou um remédio? Quando o historiador apresenta uma escrita da história, ele retira do esquecimento a vivência dos seres humanos passados e a traz, novamente, para o presente. É o questionamento sobre o que a história deve buscar trazer e sobre a necessidade do esquecimento que Ricoeur debate. A memória justa, para o pensador francês, é aquela que recorda os momentos infelizes do mundo e faz justiça lembrando daqueles que sofreram ou foram vítimas de um acontecimento causado pelas atitudes humanas – aqui, fica clara a intenção da lembrança dos horrores dos campos de concentração da II Guerra, dos massacres das guerras pós-coloniais, ditaduras, etc.

Ao refletir sobre a grande questão que guiou toda a filosofia de Ricoeur – e toda sua vida – pode-se afirmar que a pergunta “que sou eu?” ganhou maior destaque dentro de suas pesquisas, e é por isso que o filósofo desenvolveu uma hermenêutica do si mesmo, tão importante para a filosofia do século XX e início do XXI e, principalmente, para a leitura aqui proposta para a obra literária de Proust; por isso é importante retomá-la e compreender o todo antes de “isolar” os conceitos do filósofo.

¹⁰ No português brasileiro a tradução do termo pode ter três correspondências: remédio, droga e/ou veneno.

Diz Dosse (2017) que *A metáfora viva* e a trilogia *TN* são obras gêmeas, porque foram concebidas em conjunto em um curso de 10 anos e que se contrapõem ao estruturalismo, ou servem como “resposta-réplica” ao movimento. Isto porque essas obras reestabelecem a importância de um fora do texto, do referente, de uma enunciação e de um sujeito. Em *TN*, Ricoeur opôs-se à frieza da análise estrutural, das noções de que o tempo é imóvel e de que toda a narrativa é essencialmente igual em suas lógicas temporais, “ele sublinha que um melhor estudo das estruturas narrativas é esclarecedor para o estudo do regime da historicidade, sob a condição de não confundir em uma indistinção ontológica os discursos de ordem histórica e de ordem ficcional” (DOSSE, 2017, p. 133). *TN* coloca-se como uma alternativa aos paradigmas estruturalistas de compreensão da narrativa. Ricoeur buscou nas correntes da filosofia analítica como se dão as relações entre a estrutura narrativa e os desenvolvimentos explicativos da história, o que resultou em uma epistemologia da consciência histórica; o filósofo apoiou-se nas correntes narrativistas da filosofia analítica para alicerçar sua contestação ao estruturalismo, que se limitava a entender toda a narrativa por meio do modelo da narrativa ficcional.

Ricoeur não se restringiu aos estruturalistas; também confrontou a noção de historicidade do tempo de Heidegger exposta em *O ser e o tempo*, que, anteriormente, teve grande validade para o pensador; segundo Dosse (2017) e Grondin (2015), *TN* é uma resposta aos preceitos de Heidegger.

A teoria de Ricoeur, contudo, nunca quis hipostasiar a narrativa ou tempo, mas apresentar uma triangulação de base, que se constrói em Tempo-Narrativa-Ação, sobre o agir e o padecer e que é por ele entendido como estrutura primeira do tempo, e que só pode se exprimir sob a forma de narrativa. É para entender a noção de tempo que Ricoeur irá colocar dois filósofos em *TN* para dialogar entre si: Agostinho e Aristóteles; desse diálogo atemporal é que surgem noções da constituição de uma identidade pessoal ou coletiva e que atravessam diversas ideias sobre as muitas formas de configuração do tempo na narrativa. Embora não seja a primeira vez que Ricoeur falou sobre a história – na obra anterior, *História e verdade*, já havia escrito sobre o tema –, foi apenas depois da leitura dos filósofos analíticos anglo-saxões – para aflição dos franceses –, que Ricoeur constrói sua “epistemologia histórica” (DOSSE, 2017, p. 135). Assim, substituiu noções mais tradicionais de continuidade histórica por formas mais elaboradas, quais sejam, intriga, trama como uma operação melhor configurada na relação da narrativa e o tempo.

Enquanto na trilogia *TN* o filósofo aprofunda o debate das formas de narrar e a relação do tempo com a narração, deixa em suspenso um assunto que irá retomar e aprofundar em

SMO: a identidade narrativa. Ricoeur então retoma sua noção bastante complexa que apareceu anteriormente em *O voluntário e involuntário*, a do *cogito ferido/partido*.

Tentar expor o que Ricoeur propõe com o conceito de *cogito* ferido é uma tarefa árdua, isto porque o conceito de *cogito*, que surge com Descartes e, por consequência, origina uma filosofia do sujeito e que debate a identidade do sujeito, faz parte da tradição filosófica ocidental e foi ratificada diversas vezes, de diferentes formas, por filósofos de reconhecida magnitude, tais como Kant, Spinoza, Fichte e até mesmo Husserl.

Ricoeur entende que na história da filosofia o *cogito*, ligado à noção de sujeito, foi exaltado por Descartes e humilhado/quebrado por Nietzsche, “parece ora exaltado excessivamente à categoria de primeira verdade, ora rebaixado à categoria de grande ilusão” (*SMO*, p. XVI). A Ricoeur interessa o *cogito* humilhado/quebrado de Nietzsche, porque

[...] a filosofia de Nietzsche constitui um anti-Cogito, não é porque ela simplesmente oferece uma resposta diametralmente oposta à de Descartes. O artifício (e o gênio) de Nietzsche consiste em destruir a questão que para Descartes pareceu ser a questão mais fundamental de todas: a de como era possível conhecer a verdade. (MEIRELES, 2016, p. 27).

O que faz Ricoeur dar mais atenção ao *cogito* humilhado/quebrado aparece no início de *SMO*. Se o *cogito* cartesiano nasce da dúvida hiperbólica, na primeira meditação de Descartes, desconfiando de tudo, até levantando a hipótese da existência (ficcional) de um grande enganador ou gênio maligno que ilude, o que inquieta Ricoeur nisso tudo é a existência desse “eu” tão frágil, pois questiona quem é esse “eu” que está pensando. Se essa dúvida tão radical de Descartes pode ser posta, é porque alguém faz essa questão, mas “esse sujeito da dúvida está radicalmente desancorado a partir do momento em que o corpo próprio é arrastado para o desastre dos corpos” (*SMO*, XVII), assim, continua ele, “o ‘eu’ que conduz à dúvida e se reflete no *Cogito* é tão metafísico e hiperbólico quanto o é a própria dúvida em relação a todos os seus conteúdos. Na verdade, não é ninguém.” Ao continuar analisando a segunda e terceira meditações de Descartes, Ricoeur acaba concluindo que, ou o *cogito* “tem valor de fundamento, mas é uma verdade estéril [...] ou então a ideia de perfeito o fundamenta em sua condição de ser finito, e a primeira verdade perde a auréola de primeiro fundamento” (*SMO*, p. XXIII).

No *Curso de retórica*, Nietzsche irá investir contra a noção do *cogito* cartesiano por meio de uma análise da linguagem. Segundo Nietzsche, famoso por suas afirmações virulentas, toda linguagem é figurativa, e vai mais longe ao dizer que toda ela é metafórica. Ao ler isso, Ricoeur entende que há um duplo paradoxo: primeiro porque essa afirmação

poderia criar uma nova “verdade” fundante, assim como a do *cogito*, segundo, porque levada essa colocação ao extremo, a própria filosofia nietzschiana se anularia, além de qualquer outro texto filosófico. Nietzsche acaba por se tornar o gênio mais maligno de todos, incluindo o de Descartes. Ricoeur então procura se afastar do cogito exaltado de Descartes e do cogito humilhado/quebrado de Nietzsche. Ele adota para si um cogito ferido/partido e é nele que fundamenta sua hermenêutica do si, que será importante para compreender a identidade-ipse de RTP, a ser analisada neste trabalho. Mas afinal o que viria a ser esse cogito ferido (*blessé*)/partido (*brisé*)? *Le vocabulaire de Paul Ricoeur* (ABEL, PORÉE, 2007, p. 17-18) diz que o “cogito ferido” forma um contraste com o cogito de Descartes, quando ele denuncia a sua tripla pretensão à autoposição, à autofundação e à evidência intuitiva. Essa tripla pretensão é, com efeito, aquela de um “sujeito exaltado”, cuja própria reflexão subjuga aos lugares que o ligam invencivelmente ao seu corpo, aos outros homens e mesmo ao mundo da linguagem e da cultura. Entretanto, não se trata de opô-lo a um “sujeito humilhado”, isto é, um sujeito incapaz, por princípio, de conhecer e ser verdadeiramente ele mesmo, como incita uma tradição anticartesiana que culmina em Nietzsche e que desencoraja toda reflexão e todo esforço de apropriação de si para si. Um cogito partido não é um “anti-cogito”. É o ato de um sujeito que se descobre separado de si, mas que persiste, apesar de toda sua vontade de ser íntegro. Privado da intuição que lhe daria imediatamente acesso ao seu ser, ele permanece interpretando as expressões em que se objetiva e toma a via mediada de uma “hermenêutica de si.” Surgida em *O voluntário e involuntário*, a temática do cogito partido reaparece quarenta anos mais tarde em *O si-mesmo como outro*. Nesse intervalo, ainda aparece no ensaio sobre Freud, em *O conflito das interpretações*, sua obra de grande importância do fim dos anos sessenta. Encontra-se, assim, cada vez dentro de um contexto polêmico em que a questão debatida é a dos direitos da reflexão, os quais dependem de uma filosofia do sujeito. Sem dúvida, esse contexto muda e esse tema não é sempre pensado da mesma maneira; mas se trata, em todos os casos, de escapar à “oscilação” que vê o “eu” do “eu penso” alternadamente “elevado a uma categoria de primeira verdade e rebaixado à categoria de ilusão maior”. Assim são combatidos sucessivamente um cogito que faz um círculo ao redor de si em que se coloca e não acolhe em si mesmo nada mais que a efígie do seu corpo e a efígie do outro e um pensamento pronto. Ao contrário, ao renunciar à sua própria autonomia alimenta a suspeita oposta pela psicanálise, pelo estruturalismo linguístico e pela perspectiva nietzschiana às ilusões da consciência.

Existe, sem dúvida, um “cogito ilusório”, do qual é preciso começar a se separar; mas esse “abandono” reclama uma “recuperação” que corresponde ao “cogito autêntico”,

constituindo ela mesma um momento necessário. É este duplo movimento que caracteriza a “hermenêutica de si”. Ele permite atravessar o teste da suspeita e religar-se indiretamente à tradição do cogito. Assim se encontram associados os recursos da reflexão e aqueles de uma interpretação tomada sobre o mundo no qual o nosso corpo nos situa. Existe um cogito ferido como existe um orgulho partido. “Cogito ferido”, “cogito partido”, essas expressões não podem ser claramente distinguidas. O seu desafio, em todo caso, é duplo: epistemológico e ontológico. No máximo, a ênfase é colocada sobre um ou sobre o outro. Também a “ferida” infligida ao cogito é antes de tudo infligida à “pretensa evidência” de um pensamento que deseja saber, enquanto o “cogito partido” é o indicador, no plano do pensamento, de uma “existência partida”, de uma lesão interior ao nosso desejo de existir. O primeiro reclama uma “atestação” que compartilha a incerteza do testemunho e ocupa um lugar epistêmico intermediário entre o saber e a crença. O segundo suscita aquilo que seria melhor denominar como “reapropriação”, justamente, do nosso desejo de ser, por intermédio das obras que testemunham esse desejo.

A questão do cogito ferido e do cogito partido, como a colocam os autores, não pode ser dividida, embora o primeiro se situe como uma questão epistemológica do conhecimento de si mesmo, enquanto o segundo se vincula à problemática ontológica. Neste sentido é que é necessário compreender a questão do cogito em Ricoeur, porque é a partir das colocações que o filósofo debate em *SMO* que se poderá entender a noção de identidade pessoal, base para compreensão da identidade-ipse e da identidade-idem que serão analisadas em *RTP*. O cogito de Ricoeur, então, não é nem um anti-cogito, como o de Nietzsche, nem um cogito exaltado, como o de Descartes. Ele procura distanciar-se desses dois conceitos para construir uma hermenêutica do si, que se baseia essencialmente na questão “quem?”, e é principalmente no debate da identidade narrativa que melhor se pode entender o cogito ferido/partido de Ricoeur.

A biografia de Ricoeur, seja por sua trajetória de vida, ou por sua produção intelectual, pode ser longamente descrita. Não foi um filósofo de classificação fácil – é ignorado completamente no extenso *Dicionário de filosofia* (2007), de Nicola Abbagnano, mesmo na sua versão atualizada, assim como não aparece nos 12 volumes da *História da filosofia*, do mesmo autor; Heidegger, Merleau-Ponty e Husserl são contemplados como fenomenólogos, Paul Ricoeur não é lembrado. Para um grupo de estudiosos da filosofia, o pensamento de Ricoeur pode não ser tão importante a ponto de ser considerado, mas é necessário assinalar que Ricoeur era um leitor de Proust. Pode-se até questionar até que ponto a leitura minuciosa de *RTP* auxiliou o filósofo a criar sua teoria da narrativa e da identidade no tempo.

Como Freud, sobre quem escreveu, Ricoeur teve uma produção filosófica em contínuo questionamento e revisão, muitas vezes abandonando projetos em preferência de outros e retomando-os de novo anos depois. A filosofia de Ricoeur foi constantemente modificada por ele mesmo, que tentou discutir todas as questões abordadas ao longo da vida em suas obras, de forma que seus textos estão entrelaçados, retomando aspectos anteriores e discutindo novas ideias que apareciam conforme emergiam reflexões decorrentes do contexto social e político em que vivia e se tornavam filosoficamente relevantes.

2.1 Paul Ricoeur: o conceito de identidade narrativa

A primeira indagação de grande dificuldade (Ἀπορία = aporia) sobre a relação narração e temporalidade é a da identidade narrativa (TN3). Agostinho acreditou/afirma que o tempo “começou com as coisas criadas; ora, esse tempo, não pode ser outro, senão o de todas as criaturas[...]” (TN3, p. 415), de forma que, em suas *Confissões*, o santo-filósofo acabou adotando uma noção de “tempo interior da alma¹¹” para compreender a temporalidade. Aristóteles, ao contrário, compreende o tempo como evento da Física, o movimento dos corpos, com quatro causas que os impulsionam. Já na sua *Poética*, as ações possuem, além de um tempo físico, que pode não ser apresentado cronologicamente, um tempo lógico, que as encaminha para um fim. Um entendimento da temporalidade de forma puramente fenomenológica, como propõe Husserl, também seria deficitário. Uma das questões primordiais de TN é refletir sobre a articulação da clivagem entre um tempo que precisa aparecer e um tempo que surge como condição dos fenômenos. Por isso amplia suas proposições sobre as disposições da historicidade, estas entendidas como terceiro tempo, terceiro discurso, entre uma noção puramente cosmológica do movimento temporal e uma abordagem mais interior, íntima, do tempo. É por isso que Ricoeur traz Agostinho e Aristóteles para o diálogo do tempo. Agostinho sabe o que é o tempo, mas não sabe explicar, como lindamente argumenta no livro XI das suas *Confissões*,

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem poderá apreendê-lo, mesmo só com o pensamento, para depois traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei;

¹¹ Além do texto “O conceito de tempo”, de 1928, Martin Heidegger irá discutir a noção de tempo de Agostinho em conferência datada em 1930.

se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e, se agora nada houvesse, não existia o tempo presente. (AGOSTINHO, p. 295-296, 2017).

Agostinho entende que tanto o passado quanto o futuro só existem pela noção de presente. Ricoeur compreende que essa antinomia entre tempo cosmológico (Aristóteles) e tempo íntimo (Agostinho) não se resolve simplesmente colocando-os em oposição, em razão disso recorre às narrativas de ficção para entender como elas resolvem a questão do tempo. Em *TN2*, portanto, irá explorar “três fábulas do tempo”, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, *A montanha mágica*, de Thomas Mann, e *Em busca do tempo perdido*, de Proust¹² – que dispensa ser apresentado.

Ricoeur (2010c) diz que Heidegger conseguiu ser quem melhor opôs o tempo fenomenológico – tempo vivido pelos sujeitos e sua relação com a consciência – do tempo cosmológico – tempo físico –, mesmo reconhecendo a existência do ser-no-tempo e o ser-no-mundo, pois

[...] mesmo esse tempo mundano, continua sendo um tempo de um ser-aí, a cada vez singular, em virtude do laço íntimo entre o Cuidado e o ser-para-a-morte, traço intransferível que caracteriza cada ser-aí como um ‘existente’. É por isso que a derivação de tempo vulgar por via do nivelamento de traços da mundanidade da temporalidade autêntica nos pareceu carecer de credibilidade. Pelo contrário, pareceu-nos mais enriquecedor para a discussão situar a linha divisória entre as duas perspectivas sobre o tempo próprio, ponto em que Heidegger discerne por uma operação de nivelamento, uma traição da fenomenologia autêntica. A fratura, aqui, parece tanto mais profunda quanto estreita é. (*TN3*, p. 416-417)

O entendimento da influência do tempo na vida vivida pelos sujeitos parte do questionamento a que as oposições de Heidegger apontam. Para conseguir resolver esse impasse, Ricoeur cria o conceito de terceiro-tempo, que seria uma ponte a ligar o tempo da consciência – sentido e experienciado – ao tempo da física, cosmológico, “esse terceiro-tempo tinha sua dialética própria, não podendo sua produção ser atribuída de maneira exaustiva à história nem à narrativa de ficção, mas a seu entrecruzamento” (*TN3*, p. 419). É uma maneira de inclusão das formas de temporalidade que se apresentam conceitualmente, não de exclusão. Declara Teixeira (2004b, p. 143) que “é na *atividade mimética* da narrativa que

¹² Não se irá descrever cada uma das análises das obras literárias feitas por Ricoeur. É suficiente saber que o filósofo discorre nas três obras sobre como a relação entre o tempo interior e o tempo físico se relaciona com as personagens. A análise de *RTP* aparecerá no capítulo dedicado exclusivamente ao texto proustiano nesta tese.

descobre Ricoeur aquele ‘terceiro tempo’, que escapa à alternativa e mútua ocultação do tempo cosmológico e do tempo fenomenológico”.

A identidade narrativa, para Paul Ricoeur (2010c), é uma frágil união da história e da ficção, e que responde de forma prática às questões: quem fala ou escreve? Quem fez a ação? Quem é o autor ou o agente dela? A identidade narrativa não se limita ao indivíduo; pode ser relativa a um grupo específico ou à sociedade como um todo. Sem responder a essas perguntas, não será possível identificar o sujeito da ação. Ricoeur também questiona como um nome próprio permanece no tempo, sendo o mesmo do início ao fim da vida. Para ele, somente por meio de uma narrativa ele se mantém. Aqui fica evidente que o filósofo considera a narrativa essencial para qualquer compreensão da identidade ou dos fatos, embora ele seja cuidadoso e não aceite o narrativismo total, ou seja, acreditar que não existem fatos específicos, somente narrativas sobre os fatos. Pelo contrário, recusando esse relativismo máximo, “ele associa, em primeiro lugar, a narrativa à invenção de uma intriga, literária ou histórica. Ricoeur toma emprestada esta ideia da composição da intriga da *Poética* de Aristóteles.” (GRONDIN, 2015, p.95). Isto posto, argumenta o filósofo:

A história contada diz o *quem* da ação. *Portanto, a identidade do quem não é mais que uma identidade narrativa.* Sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, de fato, fadado a uma antinomia sem solução: ou se supõe um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou se considera, na esteira de Hume e de Nietzsche, que esse sujeito idêntico não passa de uma ilusão substancialista, cuja eliminação faz aparecer tão-somente um puro diverso de cognições, emoções e volições. (TN3, p. 418).

Para dar conta dessa ambiguidade, Ricoeur afirma que se a identidade do mesmo – idem – for entendida por uma identidade do si mesmo – ipse – não existirá mais a oposição entre uma e outra, ou seja, a identidade da substância, quando compreendida sob o viés da temporalidade, inclui o Mesmo e o Outro, pois a identidade narrativa encapsula/contém a mudança, isso porque “a história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de história narradas” (TN3, p. 419), e, como melhor exemplo disso, o pensador francês cita *RTP*.

É a partir dessa leitura de *RTP*, uma análise do si mesmo, que Ricoeur afirma a importância da ipseidade para a identidade narrativa, pois a reflexão do si não é uma demonstração narcisista ou egoísta, mas uma análise própria da experiência vivida que o sujeito aplica em sua narrativa, “a ipseidade é portanto a de um si instruído pelas obras da

cultura que ele aplicou a si mesmo”. (*TN3*, p. 419). Não se deve compreender aqui, ingenuamente, as narrativas autobiográficas e mesmo algumas autoficções – que nos últimos anos têm sido lançadas como forma de marketing pessoal ou de exposição da vida apenas como um reflexo do narcisismo contemporâneo –, mas aquelas que pelo exame do si mesmo conseguem alcançar o outro, propiciando uma experiência de alteridade¹³. Também não se deve limitar a identidade narrativa somente a um sujeito:

A noção de identidade narrativa mostra também sua fecundidade no fato de poder ser aplicada tanto à comunidade como ao indivíduo. Pode-se falar da ipseidade de uma comunidade, assim como acabamos de falar de um sujeito individual: indivíduo e comunidade se constituem em sua identidade recebendo essas narrativas que se tornam, tanto para um como para a outra, sua história efetiva. (*TN3*, p. 420).

Após a publicação dos três volumes de *Tempo e narrativa*, o filósofo desenvolveu seu conceito de identidade narrativa cada vez mais, em artigos e palestras¹⁴, contudo, é na obra *SMO* que ele faz uma longa análise em que tenta responder à questão que levantou desde a obra anterior “Quem sou eu?” e “Quem é o agente da ação?”.

A obra *SMO* tem com base principal entender o primado do sujeito quando declara uma ação na primeira pessoa do singular. Para isso, é preciso entender a identidade idem e a identidade ipse e como ela é marcada no discurso. Se em *TN* o filósofo traz à luz este conceito, é somente agora que ele irá desdobrar os elementos que constituem a identidade narrativa.

Inicialmente, para saber quem é o sujeito de uma ação, ou quem sou “eu”, é preciso individualizar esse agente do discurso. A descrição específica de um sujeito é a primeira opção que Ricoeur aponta; afinal, isso separa um indivíduo dos outros, ao se dar

¹³ Em colóquio datado de 2005, Jeanne Marie Gagnebin afirma:

“A maior parte das autobiografias contemporâneas – não falemos aqui da avalanche de “Memórias” escritas por pseudo-celebridades – não tematiza mais a transparência do eu em relação a si mesmo, mas se atém muito mais aos obstáculos que separam o sentimento de si de sua expressão, para retomar os termos do belo livro de Jean Starobinski.

“Hoje, a escritura autobiográfica correria mais um outro risco, o de reforçar uma tendência comum da sociedade contemporânea, a do narcisismo e do individualismo, como se existisse um indivíduo pré-social, por definição precioso, que tivesse o direito de contar sua história, por mais anódina que seja – e quando é anódina, deve ser, pelo menos, “picante”! Em termos conceituais, confunde-se o *sujeito* do discurso e o *indivíduo* que fala, confusão nefasta cujas premissas e consequências remetem, sem dúvida, à ordem política reinante: a insignificância cada vez mais real do indivíduo no sistema capitalista contemporâneo é disfarçada pela exaltação crescente de sua pretensa originalidade, como se a unicidade individual constituísse, por si mesma, um valor indubitável.”

¹⁴ Optou-se, nesta tese, por não adotar os artigos de Paul Ricoeur sobre identidade narrativa publicados nos anos 80 pós-*Tempo e narrativa*, incluindo o próprio artigo com o nome “A identidade narrativa” (“L’identité narrative”), “O indivíduo e a identidade pessoal” (“L’individu et l’identité personnelle”), por reconhecer que em *O si-mesmo como outro* o autor retoma a discussão dos artigos e a desenvolve.

características e ações específicas. Entretanto, o problema da descrição é que ela não existe fora da escrita, além de ser um gênero de discurso muito específico e superficial, como ele mesmo diz, o que limita a sua precisão.

O nome próprio também é uma opção que aparece ao tentar singularizar o indivíduo, mas a predicação some. O nome próprio, apenas por si mesmo, não designa nada, e quando designa é apenas por uma função ulterior – recorrer à predicação é ir além do simplesmente nomear. O fato de nomear, contudo, diz Ricoeur, não é limitado ao dar nome somente; quando se nomeia algo, outras funções ocorrem simultaneamente, como descrever um comportamento, um lugar, e, assim, nomear é mais do que individualizar.

Pela teoria da enunciação, aparecem os pronomes pessoais “eu” e “tu”, tão caros a Benveniste, além de outros dêiticos, como “amanhã”, “depois”, “aqui”, “lá”, que designam coisas diferentes em contextos diferentes, de modo que são menos precisos que os nomes próprios, pois somente podem marcar sujeitos no acontecimento da enunciação. Um mesmo enunciado dito em outra época, por outro locutor e interlocutor, marcará outros sujeitos.

A predicação, portanto, é a única forma de individualizar um sujeito, visto que o nome próprio, sozinho, não significa muita coisa, a descrição pura não faz parte do universo dos enunciados, e as partículas do discurso, como “eu” e “tu” só marcam um indivíduo em contexto específico, enquanto a predicação aponta diretamente para uma unidade.

Para além da predicação, Ricoeur aponta, apropriando-se do conceito de Peter Frederick Strawson, que o corpo é nosso primeiro contato com o mundo, é nossa primeira forma de singularização – aqui também se pode ver a filosofia de Merleau-Ponty, por quem o filósofo afirmou ter sido influenciado. É o corpo o primeiro ponto forte para o entendimento de mesmidade, porque o corpo é “a pessoa primitiva”, ainda sem a relação corpo-mente, nem o reconhecimento de sua consciência. Ricoeur percebe que somente o corpo não dá conta da mesmidade, porque um corpo comporta predicados psíquicos e físicos, sendo que os físicos podem ser iguais para muitos corpos – cabelo escuro, olhos azuis, 70 quilos –, e somente os predicados psíquicos diferenciam os sujeitos (ipseidade).

Ele percebe que por meio dos atos do discurso existe o elemento que irá ligar os pontos soltos da identidade narrativa, pois na situação de interlocução está a marca do “eu” e do “tu” na forma pragmática – ao contrário do que apareceu anteriormente, onde as marcas de pessoalidade estavam fora da pragmática –, pois “a pessoa é principalmente eu que fala a um tu” (*SMO*, p. 20).

Entender fundamentalmente quem é o sujeito que enuncia é necessário para marcar a identidade do locutor. O “eu” é o referente semântico mais importante na interlocução, pois

indica quem se autodesigna e, por oposição, já indica a existência de um “tu”; assim, o “eu” é o eixo de indicação para todo o restante do composto do enunciado, o “isto”, o “aquilo”, o “esse” só podem ser compreendidos em função da posição do “eu” no discurso. Embora Ricoeur ratifique essa posição, oriunda de Benveniste, vê nela problemas, ainda que seja numa análise do discurso enquanto acontecimento, isto porque a terceira pessoa é excluída na teoria da enunciação benvenistiana, sendo vista como objeto ou não-pessoa. A problemática do “eu” ainda se mostra mais complexa quando Ricoeur retoma o debate da permanência do “eu” no enunciado:

[...] a expressão “eu” é afetada por estranha ambiguidade: Husserl falava, nesse aspecto, de expressão necessariamente ambígua. Por um lado, “eu”, como pronome pessoal pertencente ao sistema da língua, é um membro do paradigma dos pronomes pessoais. Nesse sentido, é um termo vacante que, à diferença das expressões genéricas que mantêm o mesmo sentido em empregos diferentes, designa uma pessoa diferente a cada novo emprego; “eu”, nesse primeiro sentido, aplica-se a quem quer que se autodesigne ao falar e, assumindo essa palavra, assume a linguagem inteira, segundo bela expressão de Benveniste. Na qualidade de termo vacante, “eu” é um termo viajante, uma posição de relação à qual vários enunciadores se substituem mutuamente; donde o termo *shifter* que foi atribuído a todos os termos semelhantes na série de dêiticos, que o francês traduz mal como “*embrayer*” [port. embreante], a menos que, da metáfora mecânica, se considere o fenômeno preciso da troca da embreagem: a saber, a vinculação do termo vacante a um único enunciado efetivo e atual, que assume *hic et nunc*, a força ilocutória do ato de enunciação. [...] Passamos do ponto de vista paradigmático, em virtude do qual “eu” pertence à tabela dos pronomes, para o ponto de vista sintagmático, em virtude do qual “eu” designa cada vez apenas uma pessoa com exclusão de qualquer outra, aquela que fala aqui e agora. Lembremos com G.G. Granger essa ancoragem que remete a uma posição não substituível, a um único centro de perspectiva sobre o mundo. O paradoxo consiste precisamente na contradição aparente entre o caráter substituível do *shifter* e o caráter não substituível do fenômeno de ancoragem. (*SMO*, p. 30-31).

É o fenômeno da ancoragem, o “eu” estático em uma enunciação, que remete ao mesmo sujeito sempre, que resolve a contradição da possibilidade de vários “eus” serem identificados em um discurso, isto porque se opõe ao dêitico. Desaparece então o “eu” genérico e permanece o “eu” que toma a palavra. Marcados os sujeitos que agora estão ancorados na fala, surge a questão de como e de que forma esse “eu” se mantém no discurso, emergindo a importância do entendimento da Mesmidade e da Ipseidade.

2.1.1 Identidade narrativa: a mesmidade

Especifica Ricoeur (*SMO*, p. 145) que “a verdadeira natureza da identidade narrativa [...] só se revela na dialética entre ipseidade e mesmidade”. No quinto estudo de *SMO* o filósofo afirma que a mesmidade apresenta-se pelos princípios: número, semelhança, continuidade e permanência no tempo.

A identidade numérica é aquela que se opõe à pluralidade, ou seja, o *reconhecimento* de algo, a unicidade, “conhecer é reconhecer: a mesma coisa duas vezes, *n* vezes” (*SMO*, p. 115).

A semelhança extrema, também chamada por Ricoeur de identidade qualitativa, como o nome já diz, dá-se por critérios basicamente de parença e auxilia na identidade numérica, contudo, também é problemática. Se é fácil reconhecer uma pessoa que entra, sai e entra novamente em uma sala, a semelhança extrema torna-se difícil de atribuir com o passar do tempo. Em casos de crimes, com a distância temporal, o réu pode afirmar não ser ele o autor do delito, de maneira que o princípio de semelhança extrema aqui acarreta problemas, requerendo outros critérios.

Devido à fragilidade da categoria da semelhança extrema, Ricoeur recorre ao preceito de continuidade ininterrupta. Formula ele que “esse critério predomina em todos os casos em que o crescimento e o envelhecimento atuam como fatores de dessemelhança e, por implicação, de diversidade numérica” (*SMO*, p. 116). Assim, uma árvore é uma árvore desde o estágio de raiz até o seu desenvolvimento final.

Embora o tempo modifique os objetos e pessoas, existe uma base de semelhança que não é destruída pela temporalidade. Ricoeur recorre à noção de permanência no tempo, algo que fica imutável durante toda nossa vida, sendo o melhor exemplo o código genético, que não sofre com as mudanças externas como o corpo, e “torna-se assim o transcendental da identidade numérica” (*SMO*, p. 117).

2.1.2 Identidade narrativa: a ipseidade

Enquanto a mesmidade tem caráter mais próximo da materialidade, a ipseidade opõe-se a isso. É mais difícil de ser classificada e tem uma abordagem mais complexa. Se a mesmidade pode ser entendida por meio de combinações de elementos que mostram a permanência no tempo e a unicidade do sujeito, como analisar isso em uma perspectiva a fim de entender a ipseidade?

De acordo com Ricoeur, para responder essa questão sobre a ipseidade “dispomos, de fato, de dois modelos de permanência no tempo, que resumo com dois termos descritivos e

emblemáticos: *caráter e palavra cumprida*” (SMO, p. 118). Por caráter, entende o filósofo “o conjunto das marcas distintivas que possibilitam reidentificar o humano como sendo o mesmo” (SMO, p. 118). Para o pensador, o caráter¹⁵ abarca a identidade do si e a do mesmo, porque agrupa a continuidade ininterrupta e a permanência no tempo. Argumenta ele que:

O caráter, diria eu hoje, designa o conjunto das disposições duráveis *pelas quais* se reconhece uma pessoa. É dessa maneira que o caráter pode constituir o ponto-limite em que a problemática do *ipse* se torna indiscernível da problemática do *idem* e se inclina a não as distinguir de uma coisa ou outra. Por conseguinte, é importante interrogar-se sobre a dimensão temporal da disposição: é ela que remeterá mais longe o caráter no caminho da narrativização da identidade pessoal. (SMO, p. 121).

Assim, meu caráter sou eu mesmo, *ipse* que se anuncia como *idem*, por meio dos hábitos que adquiero e que acabam por *constituírem* um traço do caráter. Conjuntamente a isso, une-se o conceito de *identificações adquiridas*, que são valores, normas, ideias, heróis em que o eu ou a sociedade se reconhecem. Assim, as preferências valorativas do caráter se sobrepõem ao *idem* da pessoa em algum momento. É no caráter que se encontram os critérios de identidade, a permanência da estrutura e as identificações adquiridas. É dele que as identidades-*idem* e *ipse* se revestem. Teixeira esclarece o conceito de caráter de forma bastante elucidativa:

O carácter acumula a identidade do si com a identidade do mesmo [...]. Designa emblematicamente a mesmidade da pessoa, porque acumula em si os quatro tipos sucessivos de identidade acima enumerados: identidade numérica e qualitativa, continuidade ininterrupta e permanência no tempo. (TEIXEIRA, 2004a. p. 149)

Entretanto, em um aspecto, a identidade do mesmo e a identidade do si desvinculam-se, de modo que a ipseidade fica sem o suporte da mesmidade, em outro momento de permanência no tempo que não é o caráter, e que Ricoeur chama de palavra cumprida. Aqui o filósofo retorna a Heidegger, ao lembrar da manutenção de si (*Selbständigkeit*). Pelo cumprimento da promessa, da palavra dada, o indivíduo que mantém o cumprimento da palavra manifesta sua permanência no tempo sem a necessidade de uma qualificação por meio do caráter. Nesse sentido, ele é apenas *ipse*, o ser humano é o único animal que pode prometer algo, dar sua palavra para assegurar algo no futuro. A questão da “ipseidade” aproxima-se do

¹⁵ É sabido que Ricoeur discutiu o conceito de caráter nas obras *O voluntário e o involuntário* e *O homem falível*, todavia, como este entendimento é o melhor formulado por Ricoeur segundo ele mesmo, dar-se-á preferência a esse sem a necessidade de retomar o que foi dito nos textos anteriores.

entendimento da temporalidade do sujeito/*Dasein*: eu posso *lembrar* e eu posso *prometer*. Essas duas “êxtases” do tempo, nos termos de Heidegger, já são apontadas com força por Agostinho no Livro XI das *Confissões*, e voltarão de maneira essencial em *RTP*.

2.1.3 A dialética da mesmidade e ipseidade: a identidade narrativa

A identidade pessoal é melhor entendida, de acordo com Ricoeur, pela identidade narrativa, uma abordagem que acolhe a ipseidade e a mesmidade.

Ricoeur diz que a identidade, quando entendida narrativamente, ganha o nome de identidade da personagem. Ela se constrói do plano da intriga, no enredo, por isso, para compreender a identidade pessoal, é preciso compreender a relação da personagem com o enredo inicialmente, isso porque a narrativa e a identidade irão se mesclar conforme o desenvolvimento do *mythos*.

A personagem interessa porque ela é a agente da ação posta em enredo, ou seja, a ação da personagem é parte da construção do desenvolvimento da narrativa. Nas palavras de Ricoeur, a personagem “é composta em enredo” (*SMO*, p. 149). Aqui se retomam as perguntas que guiaram o filósofo na escrita de *SMO*, *Quem, O quê?, Como?* Segundo ele:

Narrar é dizer quem faz o quê, por quê e como, estendendo no tempo a conexão entre esses pontos de vista. Também continua sendo verdadeiro que se podem descrever separadamente os predicados psíquicos tomados sem nenhuma atribuição a uma pessoa (o que é a própria condição da descrição do “psíquico”). Mas é na narrativa que se recompõe a atribuição. Do mesmo modo, a articulação entre enredo e personagem possibilita tratar ao mesmo tempo de uma investigação praticamente infinita no plano da pesquisa dos motivos e de uma investigação em princípio finita do plano de atribuição a alguém. As duas investigações intrinsecamente se entrelaçam no processo duplo de investigação do enredo e da personagem. (*SMO*, p. 153)

A narrativa resolve a questão da oposição narrador e personagem, ao dar a ação à personagem, mas não o poder de marcar o início do enredo, “o começo do tempo”, que cabe ao narrador, o qual determina o começo, o meio e o fim. Postula Ricoeur que:

O passo decisivo rumo a uma concepção narrativa da identidade pessoal é dado quando se passa da ação à personagem. É a personagem aquela que executa a ação na narrativa. A categoria personagem, portanto, também é uma categoria narrativa, e seu papel na narrativa diz respeito à mesma inteligência narrativa do enredo. A questão então é saber com o que a categoria narrativa da personagem contribui para a discussão da identidade pessoal. A tese aqui defendida será de que a identidade da personagem é

compreendida por transferência para ela da operação de composição do enredo antes aplicada à ação narrada; *a personagem, digamos, é composta em enredo*. (SMO, p. 149) [itálico meu].

A relação da personagem com a intriga acaba por gerar uma dialética no interior da personagem, resultado da concordância – agenciamento dos fatos – e discordância – acontecimentos não previstos, acidentes, etc. –, de forma que a identidade narrativa se constrói por meio desses acontecimentos imprevistos, mas que acabam integrando-se à identidade da personagem, pois “a personagem conserva ao longo de toda a história uma identidade correlativa à própria história”. (SMO, p. 149). A pessoa, entendida como personagem da narrativa, não se separa de suas experiências, ela não é uma entidade distinta, pelo contrário, ela compartilha relações com a própria história narrada. Postula Ricoeur que “a narrativa constrói a identidade da personagem, que pode ser chamada de sua identidade narrativa, construindo a identidade da história narrada. *É a identidade da história que faz a identidade da personagem*”. (SMO, p. 155) [itálicos meus].

A relação entre mesmidade e ipseidade, que no cotidiano “real” oscila e dificulta a entendimento, mostra-se na literatura como um “vasto laboratório para experiências intelectuais nas quais passam pela prova da narrativa os recursos de variação de identidade narrativa” (SMO, p. 155). Não é difícil conhecer e reconhecer uma personagem em um romance, ou mesmo em releituras de contos de fadas; há exceções, como em *O homem sem qualidades*, de Musil, em que a construção identitária da personagem se desconstrói com o próprio enredo. Ricoeur vê n’*O homem sem qualidades* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, que se aproxima mais de “sem propriedades”) um exemplo da dialética do idem e do ipse em que a ipseidade perde seu apoio na mesmidade “o que agora se perde, com o título de ‘sem propriedades’, é o que possibilitava igualar a personagem a seu caráter” (SMO, p. 157). Aqui é importante salientar as palavras de Ricoeur:

As ficções literárias diferem fundamentalmente das ficções tecnológicas pelo fato de serem variações imaginativas em torno de um invariante, a condição corporal vivenciada como mediação existencial entre o si e o mundo. *As personagens de teatro e de romance são humanas como nós*. Uma vez que o corpo próprio é uma dimensão do si, as variações imaginativas em torno da condição corporal são variações sobre o si e sua ipseidade. Além disso, em virtude da função mediadora do corpo próprio na estrutura do ser no mundo, o traço da ipseidade da corporeidade estende-se à do mundo, uma vez que corporalmente habitado. Esse traço qualifica a condição terrestre enquanto tal e dá à Terra a significação existencial que, com diversas feições, Nietzsche, Husserl e Heidegger lhe reconhecem. *A Terra é aqui mais que um planeta e algo diferente de planeta: é o nome mítico de nossa ancoragem corporal no mundo*. Eis o que é afinal pressuposto pela narrativa literária na

medida em que é submetida à injunção que faz dela uma mimese da ação. Pois a ação “imitada” na ficção e pela ficção também continua submetida à injunção da condição corporal terrestre. (*SMO*, p. 157-158) [itálicos meus].

Eis então uma das mais importantes colocações de Paul Ricoeur sobre a identidade narrativa: nossa condição corporal e terrestre. Mesmo no romance ou teatro, que são obras por excelência de ficção, aparece o correlato da nossa existência. Assim, enquanto ficções tecnológicas apegam-se à mesmidade na sua representação, a ficção literária se mostra no campo da relação dialética da ipseidade com a mesmidade.

É importante notar que Ricoeur, ao falar da identidade narrativa, mesmidade e ipseidade, não está falando apenas de narratologia, mas da vida humana. Ao adotar a posição aristotélica de aproximar *o bios* da *práxis*, que aparece na *Poética*, ele lembra que mimesis/representação não é de homens, mas de vida. O filósofo adota, em parte, a posição de MacIntyre, que considera tudo isso como uma “unidade narrativa de vida”, embora discorde dele no restante. Ricoeur admite que, ao contrário de MacIntyre, ele usa a ficção literária para compreender a relação da ação e do agente nas mais diversas formas imaginadas e que, na vida, possivelmente não conseguiria conhecer todas elas.

Para Ricoeur, os sujeitos são narradores e personagens de suas vidas, mas não autores; no máximo, podem ser coautores (*synaition*). Assim como em muitos romances, veja *RTP*, por exemplo, o início não é o início factual da existência, mas o início da narrativa, assim também é a vida. Não há como ter o todo da nossa existência, como a concepção e a infância, que fazem também parte da vida de outros, assim como é impossível ter o final da narrativa da vida, já que ela será narrada pelos que sobreviveram. Nesta linha de pensamento, argumenta Ricoeur:

[...] Enquanto cada romance expõe um mundo textual que lhe é próprio, sem que na maioria das vezes seja possível relacionar os enredos (de algum modo incomensuráveis) de várias obras (com exceção, talvez, de certas séries, como os romances de gerações: *Os Buddenbrook* de Thomas Mann, *Os homens de boa vontade* de Jules Romain com base no modelo de continuidade de histórias dos patriarcas na Bíblia), as histórias vividas por uns estão intrincadas nas histórias dos outros. Pedacos inteiros de minha vida fazem parte da história da vida dos outros, de meus pais, meus amigos, meus companheiros de trabalho e lazer. (*SMO*, p. 173)

A narrativa e a vida são parte uma da outra. As narrativas literárias e as histórias de vida completam-se, não se excluem, apesar de suas diferenças. Antes de se tornar escrita, a

narrativa é vida, e, apesar das tensões que esses conceitos carregam entre si, não se pode esquecer que a própria escrita se volta para a vida quando se torna narrativa.

3 MARCEL PROUST: ANTIGAS QUESTÕES ATUAIS

Como toda obra artística, a origem de *RTP* não está no ano da sua publicação, mas bem antes, e não se está mencionando as relações intertextuais da obra, mas a atividade de escrita do autor.

Sabe-se hoje que quem melhor falou de Marcel Proust foi ele mesmo em toda sua extensa produção, ficcional ou não. Philippe Willemart (2000) afirma que o escritor chegou a antecipar a Crítica Genética sessenta anos antes de ela nascer. Ele – Proust – analisou seus manuscritos em suas cartas, cadernos e diários. Toda a relação de escritores que o influenciaram, que com ele dialogaram ou que foram criticados pelo autor encontra-se em sua obra. *RTP* é uma obra ficcional que entrelaça grande parte da história da literatura francesa até o início do século XX.

Ao contrário do herói de *RTP*, que pouco, ou quase nada produz ao longo do enredo, o autor sempre escreveu ensaios, contos e novelas. Aos 23 anos, Proust finaliza a obra *Os prazeres e os dias* (*Les plaisirs et les jours*), coletânea de textos que reúne até mesmo produções escritas aos 14 anos pelo autor. Tadié (1987, p. XI), sobre esta obra, afirma que:

Sua primeira obra, *Os prazeres e os dias*, que é publicada por Calmann-Lévy em 1896, ensina-nos muito sobre o método de seu autor e sobre seus temas. Ainda que o livro esteja longe de se igualar a *Em busca do tempo perdido*, ou mesmo a *Jean Santeuil*, quase tudo já está lá, no estado de semente. O primeiro traço a sublinhar é que se trata de uma antologia de textos variados, mais de cinquenta. O escritor encontrou, desde sua juventude, a maneira de escrever que ele não mudará e que o fará tão feliz e tão infeliz: por fragmentos, por pedaços muito diferentes em tamanho, tom e conteúdo^{vi}.

Antes da publicação de *Les plaisirs et les jours*, Proust dedicou-se a escrever *Jean Santeuil*, obra publicada postumamente, em 1952, encontrada com mais de 700 páginas datilografadas. O autor abandonou o que seria seu maior projeto, *Jean Santeuil*, para se dedicar a *RTP*. Narrado em terceira pessoa, os críticos o consideram um texto bastante autobiográfico, o que, segundo parte da crítica proustiana, seria o único elemento que ligava a narrativa. Tadié (1987, p. XIX) explica de maneira bastante clara o abandono da obra:

Notamos que se trata sempre de cenas autobiográficas, ainda não submetidas ao ponto de vista das personagens, da intriga, do imaginário de uma ficção. É uma das razões de um grande abandono, o dessa massa de páginas: contar sua vida, suas impressões, Proust, entre vinte e cinco e trinta anos, poderia; mas não lhe dar uma estrutura de conjunto, um princípio organizador^{vii}.

O abandono de *Jean Santeuil*, em 1899, faz com que Proust se dedique à tradução da obra de John Ruskin. Ele não dominava o idioma inglês, de forma que essa tradução só pode ser concluída com o auxílio de sua mãe e de Marie Nordlinger. Será o estudo e a tradução de *La bible d'Amiens* e *Sésame et le lys* que darão uma guinada na forma como Marcel Proust entenderá, a partir de então, a arte e a teoria estética. Henry Lemaître, sobre este assunto, coloca:

Ora, a publicação de *Jean Santeuil* traz uma preciosa confirmação à tese segundo a qual o contato com Ruskin determinou, na alma de Proust, uma espécie de revolução espiritual, de um alcance mais profundo que de uma simples influência literária: [...] concordar-se-á, talvez, em reconhecer que de *Jean Santeuil* à *Recherche* há mais que uma evolução; nesse intervalo, para encerrar uma continuidade que sem isso não seria levada a cabo, há uma descoberta de si mesmo e das múltiplas ligações pelas quais se reorganizariam, secretamente, as experiências observadas e transpostas fragmentariamente em *Jean Santeuil*. (1953, p. 59)^{viii}.

A leitura de Ruskin foi essencial para Marcel Proust. O estudo sobre as catedrais góticas, das quais os livros do autor inglês tratavam, fez com que Proust repensasse sua escrita. A partir de então, entram temas como a infância, a memória e a arte na sua futura catedral literária, *RTP*, que terá seu primeiro volume publicado uma década depois do início da sua escritura.

Em 1913, a Europa estava às vésperas de um dos acontecimentos mais importantes do século XX: a I Guerra Mundial. Neste ano, também é publicado o primeiro volume de *RTP*: *Du côté de chez Swann* (*CS*). Inicialmente recusado pela Gallimard, futuramente ficou conhecido como “o maior arrependimento de André Gide”. *CS* foi publicado por Bernard Grasset. É também nesta época que a estrutura final de *RTP* é definida. Proust escreveu concomitantemente o primeiro e último livro de sua obra (TADIÉ, 2015). É também em 1913 que Proust começará a delinear a personagem mais enigmática da obra: Albertine Simonet.

Tendo o início completo e o final já esboçados, “[...] o último capítulo do último volume foi escrito *imediatamente* após o primeiro capítulo do primeiro volume. Tudo entre os dois foi escrito em seguida^{ix} [...]” [itálico meu] (PROUST, 1970, t. XVIII, p. 536), afirmava o escritor em suas correspondências. Bastava para Proust escrever o “meio” da narrativa, que iria ser composta aos poucos. Se em 1913 é publicado *CS*, será apenas em 1919, já com a guerra em curso, que sairá o segundo volume da obra, intitulada *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (*JF*). A intenção inicial era lançar *Le côté de Guermantes* (*CG*), mas Marcel mudou de ideia para acrescentar a personagem Albertine na narrativa, que aparece pela primeira vez

em *JF*. Este volume ganhou o prêmio Goncourt de melhor romance em 1919, elevando o conceito da crítica sobre a obra do autor francês, que já estava altíssimo após a publicação de *CS* nos círculos acadêmicos.

Mesmo aclamado pela crítica, a recepção da obra ainda era dividida. As críticas das revistas recebiam a narrativa como uma coletânea de memórias do autor-narrador, algo que Proust buscava incessantemente modificar. O foco do autor nunca esteve apenas nas representações da memória, mas o que o interessava era “A construção inflexível, eis justamente aquilo que eu gostaria de te mostrar por meio de alguns exemplos bem surpreendentes^{xv}” (PROUST, 1970, t. XVIII, p. 547), esclarecia em suas cartas.

Outro elemento que causou muita admiração na obra de Proust foi a composição da frase, o estilo proustiano de escrita, a propósito de que Leo Spitzer disse que “nada é simples no mundo e nada é simples no estilo de Proust” (1970, p. 398). A frase proustiana, em geral, é intercalada por diversos tempos verbais, comentários, comparações, informações, retomada de temas e análises, às vezes, entre parênteses, tornando o período longo e complexo. Ainda seguindo o raciocínio de Leo Spitzer, sobre o estilo proustiano, o autor destaca que:

O período [de Proust] apresenta um desenho em meandros. Vejo na claridade dessa disposição uma consequência direta da visão “intelectual” do escritor: Proust não vê somente a complexidade das coisas; ele vê, por todos os lados, tramas; seu olhar dissocia, aproxima, tria. Em inúmeras passagens, a vista aparece como uma atividade da razão ordenadora. E é esta razão ordenadora que suscitou o tipo de frase disciplinada e firmemente conduzida própria de Proust. Ele vê o movimento, mas ele o vê de algum lugar de cima: ele distingue dali uma ordem, um sentido [...]. (SPITZER, 1970, p. 399-400)

Ainda sobre o estilo proustiano, o autor pode ser mais complexo ao notarmos as relações filosóficas e intelectuais reunidas na obra. Curtius (1970) diz que *RTP* é uma reunião de pensamentos filosóficos da época em que foi escrita, com a tese poética que o autor defendia: a das sensações. Nas palavras do teórico:

O estilo de Marcel Proust é uma mistura singular de intelectualismo e de impressionismo; ele combina uma análise lógica conduzida à sutileza extrema com uma reprodução dos dados sensoriais e psíquicos aprofundada até às ínfimas nuances; mas ambas as tendências se realizam num movimento único. (CURTIUS *apud* SPITZER, 1970, p. 468).

RTP não foi totalmente concluída por Marcel Proust. O autor morreu em 1922, antes de publicar os três últimos romances que concluiriam a obra, quais sejam: *La prisonnière* (*PR*), publicada em 1923, *Albertine disparue* (*AD*), publicada em 1925, e *Le temps retrouvé*

(*TR*), publicado em 1927. *PR* ainda não tinha sido revista pelo autor; *AD* estava datilografada; e *TR* ainda em manuscrito. Todavia, não se deve acreditar que a obra esteja incompleta. Ela fecha o círculo da vida de um escritor, do processo de escrita, ou do “romance sobre o romance”; narrativamente, ela está finalizada; em termos de escritura, talvez, se Proust tivesse vivido para publicar todos os romances que compõem *RTP*, provavelmente ter-se-ia outro resultado. Isso não são apenas suposições: estudos recentes no ITEM¹⁶ têm reconstruído trechos e partes excluídas das últimas edições publicadas dos três livros póstumos¹⁷, que mostram como poderiam vir a ser os volumes finais da obra, visto que Proust não os revisou antes de aprová-los para publicação.

Marcel Proust era o desespero dos editores. Suas revisões, reescritas e modificações faziam com que seus textos, ao serem publicados, ficassem muito diferentes dos manuscritos originais. O autor tinha o hábito de acompanhar minuciosamente cada página impressa pela primeira vez de seus livros. Com seu falecimento, seus últimos cadernos foram publicados sem sua revisão, o que causa a noção de “inconclusão” para os estudiosos de Proust. Em 1921, um ano antes de sua morte, Proust afirmou em correspondência que “Para os volumes seguintes e os últimos, há pouca coisa para fazer, e a rigor, depois de explicar algumas coisas a você e a Jacques, meus cadernos podem ser publicados como estão, em caso de algo *imprevisto*^{xi}” (PROUST, 1970, t. XX, p. 147-8). Talvez esta tenha sido uma autorização prévia para a publicação dos últimos volumes de *RTP*, que acabaram, de fato, sendo publicados, finalizando a obra literária de sua vida.

3.1 À la recherche du temps perdu: romance de formação, romance simbolista ou autobiografia ficcional?

No início do século XX, com a ebulição das ideias positivistas, darwinistas e psicanalíticas, em meio às primeiras vanguardas artísticas, para que lado o pêndulo de *RTP* oscila?

A dificuldade de classificação do romance proustiano – Daniel Henri Pageaux (2011, p. 184) questiona se *RTP* é mesmo um romance por extrapolar os próprios “limites” do gênero

¹⁶*Institut de Textes et Manuscrits Modernes* (Instituto de Textos e Manuscritos Modernos), localizado na França. O Instituto trabalha com manuscritos de diversos autores, incluindo os de Marcel Proust. A equipe dos estudos dos manuscritos de Proust tem como responsável geral Nathalie Mauriac Dyer.

¹⁷No Brasil, Philippe Willemart lidera um grupo de estudos de crítica genética sobre a obra de Marcel Proust, vinculado ao ITEM, na USP. O grupo já publicou mais de seis teses sobre o tema e, atualmente, dedica-se à transcrição dos cadernos 53 e 55 de Marcel Proust.

literário¹⁸ – não é nova; na obra *Proust et le roman*, Jean-Yves Tadié (2015) também questiona a que possível subgênero *RTP* poderia se filiar, concluindo que, talvez, a obra mais famosa de Proust não pertença a um subgênero, mas seja independente. Incomum no início do século XX, na França, um romance ser tão voltado para o mundo interior de uma personagem, foi chamado de epopeia da subjetividade por Gâetan Picon (1995), acrescentando que se tratava de uma subjetividade transcendental.

RTP conta, entre muitas coisas, a formação de um romance e a formação de um escritor. Partindo dessa base que o enredo fornece, seria então um romance de formação (*Bildungsroman*)? Diz Lukács (2003, p. 181) que nesse tipo de romance, o qual ele chama de romance de educação: “A humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, *entre vontade de intervir no mundo e a capacidade receptiva em relação a ele*” [itálico meu]. Eis aqui o primeiro problema que aparece sobre *RTP* e o romance de formação: o narrador não tem intenção de intervir no mundo, pelo contrário, em alguns momentos fica claro que o protagonista se interessa apenas pela arte, acreditando que “o mundo real” não tem muitas possibilidades interessantes a oferecer:

Talvez o nada é que seja a verdade e todo o nosso sonho não exista, mas sentimos que então essas frases musicais, essas noções que existem em função do sonho, não hão de ser nada, tampouco. Pereceremos, mas temos como reféns essas divinas cativas que seguirão nossa sorte. E a morte com elas tem alguma coisa de menos amargo, de menos inglório, de menos provável, talvez^{xii}. (CS, 1979, p. 204).

Essa saída melancólica que o narrador irá adotar ao final do texto, isolando-se para escrever, mostra que *RTP* não pertence, pelo menos nos moldes padrões, a um tipo de romance de formação/educação. O uso do substantivo *néant/nada*, *amer/amargo* ao se referir à vida, além da supervalorização da frase musical de Vinteuil – da arte – no trecho citado, evidencia o descrédito na existência e mostra a posição do narrador sobre qualquer tipo de

¹⁸ Pageaux não resolve o questionamento, apenas o lança para a reflexão do leitor. Entretanto, ao se adotar uma postura bakhtiniana, compreende-se que *RTP* é um romance, já que: “[...] o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. [...] Os outros gêneros enquanto tais, isto é, como autênticos moldes rígidos para a fusão da prática artística, já são conhecidos por nós em seu aspecto acabado. [...] Encontramos a epopéia não só como algo criado há muito tempo, mas também como um gênero já profundamente envelhecido [...] com uma ossatura dura e já calcificada. Ao lado dos grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, e só ele está organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura”. (BAKHTIN, 1990, p. 397) [itálico meu]. A problemática do gênero Romance, para Bakhtin, é resolvida ao colocá-lo como uma criação do devir, que não está fossilizada no tempo, ao contrário dos estilos clássicos (soneto, tragédia grega, etc.) que, para serem classificados, precisam seguir uma estrutura específica.

mudança social ou possível engajamento futuro, o qual ele não adotará, mesmo quando o famoso Caso Dreyfus surgir no enredo.

Carlos Nelson Coutinho analisa a questão do romance de formação na obra de Proust, e, de forma bastante crítica, talvez equivocada, afirma que o universo de *RTP* oscila entre um realismo mal-acabado em que se misturam entre a crônica, o autoconfessionalismo e o individualismo burguês. Para ele, a obra de Proust também não pode ser classificada como um romantismo da desilusão – há de se esclarecer que a base teórica de Coutinho é Lukács – porque a desilusão do protagonista é subjetiva demais para ser universalizada. Além disso, o crítico postula (COUTINHO, 2005, p. 107):

Proust – malgrado as inúmeras diversidades conceituais e históricas – é um companheiro ideológico de Kierkegaard, de Schopenhauer e até mesmo de Nietzsche. Com os dois primeiros, ele busca na negação do mundo e da história e na hipóstase de uma subjetividade contemplativa o autêntico sentido da vida; com Nietzsche ele denuncia a repressão do humano pelo capitalismo triunfante, mas julga subtrair-se a ela indicando como solução a hipóstase de um homem supostamente superior, mas que é na verdade igualmente reprimido, já que esta condição à mera subjetividade privada é uma das principais formas da repressão burguesa do humano [...] Poderíamos ainda acrescentar que, tal como o super-homem nietzschiano, também Marcel não escapa à decadência: ele é apenas um decadente que se embriagou no vinho dionisíaco da “arte pela arte”.

Embora essa leitura social de Coutinho da obra proustiana acabe sendo redutora e um tanto quanto limitada – a incansável afirmação de que a arte deve ser engajada¹⁹ –, faz sentido quando se pensa no romance de formação/educação em sentido estrito, conforme também afirma o mesmo crítico:

No romance de educação, os tipos humanos com os quais o herói entra em contato estão dispostos numa hierarquia capaz de reproduzir, intensiva e simbolicamente, a “totalidade dos objetos” da realidade social, em suas tendências contraditórias típicas e essenciais [...] a realidade social na qual se dá a educação de Marcel apresenta um caráter unilateral e limitado, na medida em que não aponta alternativas concretas capazes de transcender o mundo do parasitismo aristocrático-burguês. [...] Embora se “desiluda” com o lado mundano-social da vida parasitária, ele assume no final uma nova ilusão, que aparece na *Recherche* como uma verdadeira alternativa, mas que não passa na realidade da face “espiritual” da mesma medalha do parasitismo, ou seja, o isolamento complacente e individualista que é próprio da “arte pela arte”. (COUTINHO, 2005, p. 77-78).

¹⁹ Em artigo muito importante de Adorno, “*Engagement*”, o filósofo opõe-se a esse pensamento de exigência do engajamento na arte, ao responder a Sartre, e afirma que a produção artística deve ser autônoma. ADORNO, Theodor W. *Engagement*. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

Neste sentido, é possível afirmar que *RTP* não é um romance de formação/educação nos moldes pensados anteriormente por teóricos que discutiram esse subgênero, já que o narrador encontra uma solução não na mudança social, no engajamento, mas na recusa à própria sociedade. Ainda sobre essa questão, constata Genette (1995, p. 253):

A Recherche separa-se da tradição do *Bildungsroman* para se aproximar da de certas formas da literatura religiosa, como as *Confissões* de Santo Agostinho: o narrador não sabe apenas de fonte empírica, mais que o herói; sabe em absoluto, conhece a Verdade – uma verdade de que o herói se não se aproxima por um movimento progressivo e contínuo, mas que, muito pelo contrário, e apesar dos presságios e anúncios por que se fez aqui e ali preceder, explode sobre ele no momento em que se encontra, de certa maneira, mais afastado dela que nunca [...].

Se *RTP* não pode ser classificada como um *Bildungsroman*, também não se enquadra como romance simbolista. Embora tenha na sua construção elementos do simbolismo – sendo aqui como melhor exemplo *À rebours* –, tais como o ensaio, a linguagem preciosista, o elogio às artes e um protagonista ensimesmado, ainda assim não serve como um exemplo de produção em prosa do movimento simbolista. Para Leda Tenório da Motta (2007, p. 7), Marcel Proust não possui um rótulo para classificação:

De fato, *se coubesse* em alguma escola literária, Proust seria daquela que também está por trás do grupo da Gallimard: a escola dos grandes simbolistas. Não se está falando do movimento estético deflagrado com o manifesto de Jean Moréas (publicado em 1886, aos 15 anos de Proust, no *Le Figaro*), nem do grupo constituído por Moréas, Édouard Dujardin e Huysmans, principalmente, mas da revolta representada pelos escritores que Verlaine chamou de “malditos”. [itálico meu]

Quando jovem, Proust sentiu muita atração pelos romancistas de salão, mas é fato que se sentiu pertencente, na sua produção madura, muito mais aos simbolistas do que a qualquer outro grupo de escritores. Não é à toa que seus primeiros ensaios serão publicados na revista *Revue Blanche*, em 1891, um dos veículos simbolistas mais importantes na época, que tinha entre seus colaboradores Mallarmé, André Gide e Pierre Louÿ. Entretanto, isso confere mais informações à formação de Marcel Proust como escritor do que à sua obra.

Roland Barthes também encontrou dificuldades em classificar *RTP* e resolveu colocá-la em uma nova categoria, a que ele chama de “a terceira forma” (*tierce-forme*), “romance? Ensaio? Nenhum dos dois, ou os dois ao mesmo tempo: aquilo a que chamarei *a terceira*

forma.” (BARTHES, 1987, p. 243.). Nem mesmo Walter Benjamin, tradutor de *RTP* para o alemão, conseguiu classificar o subgênero a que poderia pertencer a obra:

Os treze volumes²⁰ de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, são o resultado de uma síntese impossível, na qual a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco se condensam numa obra autobiográfica. Já se disse, com razão, que todas as grandes obras literárias inauguram um gênero ou o ultrapassam, isto é, constituem casos excepcionais. Mas mesmo entre elas, esta é uma das menos classificáveis. A começar pela estrutura que conjuga poesia, a memorialística e o comentário, até a sintaxe, com suas frases torrenciais (um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade, fertilizando-as), tudo aqui excede a norma. Que esse grande caso excepcional constitua a maior realização das últimas décadas é a primeira observação, muito instrutiva, que se impõe ao crítico. (BENJAMIN, 2012, p. 37).

No impasse da classificação dessa narrativa, Gérard Genette talvez melhor responda isso, ao afirmar que nessa mistura de estilos de memorialismo, autobiografia e romance “[...] só Deus sabe em que outra classe, espécie, ou variedade colocá-la: a narração proustiana é específica e tomada no todo é irreduzível, e qualquer extrapolação seria aqui um erro de método; *a Recherche só ilustra a si mesma*^{xiii}” (GENETTE, 1973, p. 68 [italico meu]).

A obra mais importante de Proust, então, é uma produção visivelmente marcada pelas vanguardas do final do século XIX, o simbolismo principalmente, e do início do século XX, o modernismo. Dentro da história da literatura acaba sendo muito específica para se ajustar a uma escola de estilo ou mesmo a um padrão do que vinha sendo produzido anteriormente, razão pela qual sua recepção na época ter causado estranhamento no público e repúdio da crítica. Ainda assim, o termo romance-ensaio, por ser flexível ao abarcar uma série de produções que oscilam entre romance filosófico e o romance de ideias parece ser o melhor termo para adjetivar a obra.

3.2 Quem narra?

Afinal de contas, quem narra *RTP*? Aqui é onde melhor surge o problema da autobiografia ficcional. O narrador que, supostamente, chama-se Marcel é também autor do livro que se lê, mas não se sabe em que ponto temporal ele se encontra. Essa dúvida também não é nova e, provavelmente, não será resolvida aqui.

²⁰ Ressalta-se que à época de lançamento, quando Benjamin referia-se à *RTP*, as obras de Proust foram lançadas em duas partes, como SG vol. I e SG Vol. II, aumentando o número de volumes, embora pertencentes ao mesmo título, que hoje se encontram em volume único na França, formando sete títulos principais.

Marcel Müller (1983) debruçou-se sobre o tema do narrador de *RTP* a ponto de encontrar sete vozes narrativas no romance, quais sejam, heróis-eu, heróis-nós, sujeito intermediário, narrador, escritor, romancista e signatário (*héros-je, héros-nous, sujet intermédiaire, narrateur, écrivain, romancier et signataire*). Essas vozes foram classificadas de acordo com a posição dos enunciados e relações com as personagens, espaços e o entrecruzamento de ideias. Entretanto, na intenção de isolar muito especificadamente cada posição, acabou por distanciar a relação entre o texto e o narrador, pois

Agradecidos que devamos ser a Muller por ter oferecido à crítica da obra de Proust uma taxonomia multifacetada que formaliza as interconexões - e os estados independentes - entre os "eus" [*selves*] narrativos (heróis, narrador, sujeito intermediário, protagonista, escritor, autor, homem, signatário), esses termos parecem privar o narrador em primeira pessoa das suas relações com objetos externos e "eus" narrativos, estejam estes dentro ou fora do texto circunscrito, e são essas relações e os tipos de processos que inauguram que meu estudo focaliza^{xiv}. (WASSEMAR, 2004, p.143).

Roger Shattuck (1985), talvez o estudioso de Proust mais importante dos Estados Unidos, reduziu essas sete vozes para três: Marcel, o narrador e uma instância narrativa que se autoextingue. Assim, existe o Marcel personagem da narrativa, que não sabe o que acontecerá, mas que diz “eu”, assim como o narrador também diz “eu”, esse é o Marcel adulto, afirma Shattuck, que reflete sobre as ações do Marcel e das outras personagens, “em terceiro lugar nas raras ocasiões em que se materializa entre os outros dois, o Autor diz ‘eu’”. Ele não é o Proust biográfico, mas sua “persona” literária que comenta o romance e a relação deste com a verdade e a realidade” (SHATTUCK, 1985, p. 41). Este último é o que se esvai conforme a narrativa se aproxima da ligação entre Marcel-personagem e o Marcel-narrador.

Gérard Genette (1972; 1973) também reconhece a dificuldade em compreender a posição do narrador de *RTP*. Para ele, o discurso indireto livre e o monólogo interior entrelaçam-se tanto na narrativa, que não é fácil entender quando a voz é da personagem protagonista ou do narrador, principalmente quando os juízos de valor sobre arte e estética aparecem no texto. Contudo, Genette assume, também, após uma empenhada análise estrutural da obra, que não há uma voz narrativa, mas duas: “o herói da tarde não se identifica ainda em ato com o narrador final, pois a obra escrita do segundo está ainda, para o primeiro, por vir; mas as duas instâncias reúnem-se já em pensamento, ou seja, em fala, pois que partilham a mesma verdade” (GENETTE, 1995, p. 253). Assim, os discursos oscilam naturalmente, acredita Genette, em *RTP*, do tempo imperfeito do herói para o presente do narrador.

Isso posto, entende-se que a crítica proustiana concorda, de modo geral, em que não há uma única voz narrativa na obra. Na posição mais aceita contemporaneamente (TADIÉ²¹, 2015; COMPAGNON, 2013) entre estudiosos de *RTP*, adotam-se duas, sendo uma do narrador e outra do herói, Marcel; o primeiro, o escritor da obra, o segundo, aquele que vivencia os fatos; ambos são os mesmos, mas em tempos diferentes.

²¹ Na obra *Proust et le roman*, Jean-Yves Tadié também concorda com a diferença entre o protagonista e o narrador serem instâncias distintas; enquanto um está no universo narrado, o outro tem a capacidade de analisar o entorno e construir o universo subjetivo em que as personagens aparecem.

4 EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO: A POÉTICA DO SI MESMO

Onde está o tempo presente de *RTP*? Sabendo que o narrador se encontra em uma época diferente do herói, Marcel, como compreender a identidade narrativa que surge na obra se o presente não está fixado em nenhum momento? A mesmidade de Marcel-personagem parece ser facilmente identificável, visto que é o mesmo que inicia e termina a narrativa, mas e a ipseidade? Além disso, quando se fala em identidade narrativa, pode-se ir além daquele que narra, mas também reconhecer a identidade narrativa da obra que está sendo criada dentro do romance; a identidade narrativa daquela que não toma voz, mas é reconstruída diversas vezes no romance: Albertine Simonet; também se pode esboçar a identidade narrativa da sociedade em que vive o herói de *RTP*, em uma época extremamente importante em termos políticos, em que o antissemitismo se manifestou na França, durante o Caso Dreyfus, e que tematiza, também, a estrutura social anterior e posterior à Primeira Guerra Mundial.

Contudo, como a identidade narrativa do livro, do herói e do narrador se mesclam no discurso narrativo, entende-se que devam ser analisados em um contínuo, não em separado, mesmo quando se fala sobre Albertine, a enigmática personagem de *RTP* a que só se tem acesso pelo que o herói e o narrador contam ao leitor, sendo que, na maior parte do tempo, ela está correndo, seja a pé, de bicicleta, de trem ou, ao contrário, adormecida.

A análise da identidade narrativa do narrador e herói de *RTP*, portanto, está dividida em três partes, quais sejam: um primeiro ciclo, marcado pela infância e entrada no herói nos salões da sociedade francesa (*CS*, *JF*, *CG*), a decepção com o amor e os círculos sociais (*SG*, *PR*, *AD*) e, por último, a formação do escritor (*TR*).

4.1 Um Virgílio nos círculos do tempo: A identidade narrativa em *No Caminho de Swann*, *À Sombra das Raparigas em Flor*, *No Caminho de Guermantes*:

O que viria a ser *idem* e o que seria *ipse* em *RTP*, ou, formulando a questão de outra maneira, o que permanece e o que se modifica, conforme adjetiva Ricoeur, nesta “fábula sobre o tempo”?

Primeiramente, é importante salientar algo: embora Ricoeur, em *TN2*, dedique parte do quarto capítulo para discutir *RTP*, de modo algum ele faz uma análise literária. O próprio autor assume que não irá debater os modos como a crítica compreende a construção da narrativa ou a que gênero ela poderia pertencer, se autobiografia ficcional ou autobiografia no

sentido estrito – embora ele concorde com a primeira –, ou mesmo quais seriam as diferenças de narrador. Também deixa claro que seu foco é debater o exemplo que a obra proporciona para compreender a temporalidade e a narração, logo, não se exigirá aqui encontrar em sua argumentação aquilo a que ele não se propôs.

Para uma leitura sob a perspectiva dos estudos literários, o texto que Ricoeur apresenta em *TN2* serve como uma forma de adentrar por este pequeno caminho já construído por ele para compreender a mesmidade e a ipseidade em *RTP* – apesar de não tocar nesses temas no capítulo em questão —, embora o estudo presente em *TN2* não seja uma novidade ao falar da obra, visto que debate pontos já levantados pela estudiosa de Proust, Anne Henry, ao se utilizar de seus escritos, mescla-os com o estudo de Deleuze sob os signos em Proust e adota a posição de Genette sobre a diferença entre narrador e herói. A discussão que Paul Ricoeur faz sobre *RTP* talvez não tenha sido muito relevante à época para os estudos proustianos – e quem sabe nem hoje –, visto que poucos anos posteriores à publicação da trilogia *TN*, 1986, foi encontrado um manuscrito de Proust que propôs uma versão diferente da que atualmente é reconhecida como *RTP*²².

Outro fato importante de ser citado é que, *aparentemente*, Ricoeur não é lembrado para os estudos sobre Proust, no gigantesco e excelente *Dictionnaire Marcel Proust* (2014), fonte básica para estudos sobre o autor. Entre os 1081 verbetes catalogados, Ricoeur aparece duas vezes citado, mais especificamente no verbete *Phénoménologie*, apenas como bibliografia complementar ao verbete, em que é indicado *TN2*; ao longo de todo o verbete o foco é dado a Merleau-Ponty e sua contribuição para uma leitura de *RTP* por meio de uma fenomenologia da percepção; o nome de Ricoeur não aparece nos verbetes *mémoire*, *philosophie*, *histoire*, *métaphore*, *temps*²³; a segunda vez que o nome de Ricoeur aparece é como título da obra de Anne Simon, *Proust et Ricoeur: l'herméneutique impossible*, na seção de bibliografia complementar ao dicionário.

Importante também salientar que Jean Yves-Tadié, um dos maiores estudiosos vivos da vida e da obra de Proust, não cita Ricoeur em nenhum de seus livros sobre o autor francês e, em seu livro *Le sens de la mémoire*²⁴, em que evidentemente trabalha o tema da memória, preferiu escrever em conjunto com o neurocientista Marc Tadié e optar por uma abordagem

²² A editora Gallimard, detentora dos direitos da obra de Marcel Proust, rejeitou o manuscrito e não o publicou, embora em 1988 toda *RTP* tenha sido revista sob a supervisão de Jean Yves-Tadié, suprimindo algumas orações e modificando pequenos trechos. Ainda assim, o manuscrito foi publicado por uma editora diferente.

²³ Escolheram-se estas palavras, pois são os temas a que Paul Ricoeur dedicou atenção.

²⁴ Importante fazer justiça a Ricoeur e lembrar que *HME* foi lançado em 2000, enquanto o livro que trata da memória, de Jean-Yves Tadié, foi lançado em 1999, logo, é provável que os interesses sobre essa questão fossem diferentes, já que o tema da memória já tinha sido tratado anteriormente por Ricoeur em *Réflexion faite: autobiographie intellectuelle*, de 1995.

fenomenológica de linha merleau-pontyana. É provável, à vista disso, que os críticos proustianos franceses não tenham grande compatibilidade com o trabalho hermenêutico e filosófico de Ricoeur.

A partir disso, percebe-se que uma leitura por meio desses dois conceitos extremamente interessantes, a ipseidade e a mesmidade, possibilita uma compreensão diferente das usuais sobre *RTP*, já que não tem como base principal os preceitos da crítica clássica francesa sobre Proust. Lembre-se também que nos EUA e Inglaterra, ou seja, países anglo-saxões – local em que Ricoeur teve boa recepção – é possível encontrar artigos que relacionem Ricoeur e Proust²⁵, embora não muito extensos e com prioridade dedicada mais a Ricoeur que a *RTP*. Contudo, há ainda colocações de Ricoeur sobre Proust que merecem ser retomadas: uma delas, particularmente interessante para este trabalho, é que a questão sobre a obra de Proust “não é mais saber como a filosofia da unidade perdida pode degenerar em procura do tempo perdido mas como a busca do tempo perdido, [...] opera, por meios estritamente narrativos, a retomada da problemática romântica da unidade perdida”. (*TN2*, p. 232). O filósofo aponta que o melhor meio de dar conta desse conjunto de indagações é entender a vivência do narrador-herói como uma experiência fictícia, mas, também, seus pensamentos como momentos de reflexão mais perspicazes. Diz Ricoeur ao justificar essa posição: “acaso não sabemos desde a Poética de Aristóteles, que a *diánoia* é um componente chave do *mythos* poético?” (*TN2*, p. 233). Assim, sugere que se reconheçam neste romance de primeira pessoa as múltiplas vozes narrativas. Ricoeur propõe três perguntas para guiar a leitura de *RTP* para se compreender essas colocações, quais sejam:

1. Quais seriam os signos da redescoberta do tempo para aqueles que ignoram a conclusão da *Recherche* em *O tempo redescoberto* (que, aliás, sabemos ter sido escrito na mesma época que *No caminho de Swann*)? 2. Por que meios narrativos precisos a especulação sobre a arte [é?] incorporada, em *O tempo redescoberto*, à história invisível da convocação? 3. Que relação o projeto da obra de arte, originado na descoberta da vocação do escritor, instaura no tempo redescoberto e perdido?²⁶ (*TN*, p. 234-235).

²⁵ Citam-se como exemplo o artigo de Jeanne Marie Gagnebin “Involuntary Memory and apprenticeship to truth: Ricoeur re-reads Proust”, publicado em língua inglesa. GAGNEBIN, Jeanne Marie. In: DAVISON, Scott; VALLÉ, Marc Antoine. (Eds.). *Hermeneutics and phenomenology in Paul Ricoeur: between text and phenomenon*. Cham: Springer International Publishing Switzerland, 2016, p. 105-113 e GOLDTHORPE, Rhianon. Ricoeur, Proust and the aporias of time. In: WOOD, David. *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. New York: Routledge, 2003, p. 84-101.

²⁶ No pequeno ensaio de Paul Ricoeur, que aparece em *TN2*, o autor compara principalmente o volume inicial d’*Em busca do tempo perdido*, *CG*, com *TR*. Por isso, no último capítulo desta análise, a fim de obedecer a cronologia da obra e manter a composição desta análise é que serão retomadas as considerações de Ricoeur, de outro modo, se adiantariam muitas colocações do narrador no último volume e se construiria uma lacuna entre os outros romances.

Esses temas também servem como direção para compreender como o “eu” se constitui na narrativa. É importante lembrar também o trabalho que Jeanne Marie Gagnebin (2013, p, 147) fez sobre a questão da identidade ipse e idem em *RTP*, citado pelo próprio Ricoeur em *SMO*, e que, coincidentemente, elucida a abordagem que se terá com o texto aqui analisado e comunica antecipadamente como se dá a questão da ipseidade e mesmidade em *RTP*:

[...] Poderíamos talvez dizer, citando o próprio Proust, que a leitura da *Recherche* nos faz entrar num “grande cemitério”, nos conduz de túmulo em túmulo, em particular de sepulcro de um “eu” até o de um outro “eu”: a identidade-mesmidade é conseqüentemente destruída pelo curso do texto; esta destruição irresistível é vivida pelo narrador como um processo altamente doloroso, mais ainda que as diversas decepções que os outros nos impõem. Este dilaceramento é necessário à afirmação cada vez mais triunfante da voz do narrador como sendo a única instância verdadeira, ou, em outros termos, à afirmação da superioridade do “eu” que escreve em relação às outras figuras de si. Poderíamos assim dizer, retomando as categorias de Ricoeur, que a *Recherche* assegura, sim, a supremacia da ipseidade sobre a identidade-mesmidade, mas isso ao preço de uma sublimação de uma estética do si e de uma rejeição conseqüente das outras dimensões da vida ativa. O narrador é obrigado a desistir da segurança da identidade-mesmidade pela ação necessária do tempo, pela dinâmica dolorosa da decepção a respeito dos outros e, sobretudo, a respeito de si mesmo; sua salvação será a afirmação da perenidade da obra de arte, portanto da atividade estética que resiste, pois, ao tempo devorador.

A partir dessas colocações necessárias e oportunas para explicitar o que alicerça esta análise, debate-se toda essa grande busca do tempo perdido para se compreender como o herói e o narrador se aproximam e se distanciam para que um sobreviva por meio da e pela arte e outro se desvaneça pela ação do tempo. A análise completa da obra, entretanto, mostra que o objeto de análise, *RTP*, contesta a teoria ricoeuriana, pois o texto literário não obedece a teorias; tanto o texto filosófico quanto o teórico não comandam as coisas como elas são quando abordadas no todo. É esse questionamento e o modo como o texto teórico/filosófico precisa ser adaptado para uma leitura integral de *RTP* que também aqui se mostra presente.

A frase que abre *RTP* é enigmática “Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo (“*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*”)", uma frase sem marca de tempo específica, que traz a primeira pergunta ao leitor “‘durante muito tempo’ quando? Este tempo sem tempo, essa oração inicial, gramaticalmente estranha, o advérbio “*longtemps*” seguida do *passé composé* (RICOEUR, 2010c), causa estranhamento – o advérbio combinaria muito mais

com o uso do pretérito imperfeito do que com o *passé composé*²⁷ na gramática francesa – fazendo o leitor questionar em que período temporal está o narrador neste “durante muito tempo”.

Essa relação com a temporalidade lembra um outro tempo, também não marcado diretamente, da *Divina comédia*, de Dante Alighieri (2007, p 25), que poderia servir como epígrafe de *RTP* “A meio caminhar de nossa vida fui me encontrar em uma selva escura: estava a reta minha via perdida²⁸”.

Relação menos semelhante de abertura entre a *Divina comédia* e *RTP* talvez seja difícil encontrar. Ambas as personagens, no meio da vida – a crítica considera que Dante acreditava ser “o meio da vida” os 35 anos (independente do Dante autor real ter morrido com bem menos de 70 anos) –, narram o que lhe acontecem/aconteceu; Dante no presente, o narrador-Marcel do presente para o passado. Dante talvez seja um poeta mais jovem do que o narrador de *RTP*, embora os dois percebam que sua vida passou de modo improdutivo, mas há certa maturidade misturada com egoísmo no narrador de *RTP* que o diferencia bastante da personagem Dante. É pouco provável que o narrador-Marcel escrevesse uma linha de sua obra dedicada a um grande amor – diferente, claro, da possível relação que se pode fazer com Marcel Proust e seus escritos – que não tivesse uma relação direta consigo mesmo, sua única descida ao inferno é em busca de suas obsessões; o narrador de *RTP*, com exceção da culpa, não é adepto dos valores cristãos.

Dante procura Beatriz, a amada que morreu jovem, o narrador-Marcel, o tempo perdido, duas buscas “metafísicas”, visto que um amor “além-túmulo” e o tempo são categorias altamente abstratas quanto aos seus conceitos e, logicamente, impossíveis de serem alcançadas materialmente. O primeiro, na ordem do fantástico, desce ao Inferno e aos seus círculos, sobe pelo Purgatório e chega ao Céu para ver Beatriz; o segundo, embora faça quase o mesmo caminho de forma alegórica, passa pelo inferno do ciúme, das relações frívolas da alta sociedade francesa, do antissemitismo no caso Dreyfus, da morte da avó, do amor por Albertine, da I Guerra Mundial, passa pelo limbo da aprendizagem da arte com Elstir, Bergotte e Vinteuil, além dos “anos felizes inúteis”, do diletantismo burguês, até, finalmente, chegar “ao seu céu”, encontrar sua “Beatriz”, que é a produção da sua obra artística, única coisa que pode ser sacralizada em *RTP*: a Arte.

²⁷ Equivalente em tradução ao pretérito perfeito no português brasileiro, o pretérito perfeito no francês é também conhecido como *passé simple*, embora pouquíssimo utilizado tanto na fala quanto na escrita no francês. O *passé simple* é um modo temporal equivalente, também, ao pretérito perfeito no português brasileiro.

²⁸ Não será desenvolvida uma comparação entre ambas as obras, mas é importante retomar os vínculos diretos e indiretos que *RTP* possui com outras obras, visto que o texto proustiano é marcado por muitas referências.

Se o Dante da *Comédia* representa o ser humano medieval, a sua busca pelas quatro virtudes cardeais e as três virtudes teológicas em contraposição aos apetites da carne, a limitação do ser no mundo divino e a aproximação com Deus, o narrador de *RTP* é uma síntese do humano do *fin de siècle*, período que Hobsbawn (2017) chamou de “a época mais burguesa de todas”, dentro do que ele chamou de *A era dos impérios*. O período em que nasce *RTP* é assim descrito pelo historiador (HOBSBAWN, 2017, p. 422):

Os quinze anos entre 1899 e 1914 foram a *belle époque* não só por terem sido prósperos – a vida era incrivelmente atraente para os que tinham dinheiro e dourada para os ricos –, mas também porque os dirigentes da maioria dos países ocidentais, embora preocupados talvez com o futuro, não estavam com medo do presente. Suas sociedades e regimes pareciam, de maneira geral, administráveis.

A transição entre o século XIX e XX parecia plena, principalmente em Paris, maior metrópole da época. Não à toa, o conflito do homem moderno já não era mais Deus e Eu, como em Dante, mas Eu e Eu, conflito que se mantém até hoje na literatura (PERRONE-MOISÉS, 2016).

Se Dante precisa de um guia, no caso Virgílio, para levá-lo do Inferno ao Purgatório, não será do mesmo modo que acontecerá em *RTP* para que o narrador faça sua jornada pela memória. Dante reuniu em seu poema grandes referências do mundo medieval: as artes, o Antigo e o Novo Testamento circulam em seu texto. Proust faz o mesmo em sua epopeia subjetiva, reúne uma grande gama de referências da literatura da sua época e de parte da cultura do Ocidente, fazendo menção desde aos gregos, passando pelo Renascimento e chegando ao seu período por meio de uma trajetória psicológica. O narrador de *RTP* faz de si mesmo seu guia, por isso, usando as palavras de Ricoeur, torna-se um outro, sendo “si mesmo” – ou como diria Rimbaud em carta “*Je est un autre*/eu é um outro” (RIMBAUD, 2009) – já não precisa de um guia “artístico, nem espiritual”, ele é dono de sua percepção e da narrativa; se Dante recorre ao poeta romano, o narrador-Marcel busca a si mesmo como ser mais confiável. Faz sentido, visto que Dante vai a um mundo que desconhece, enquanto o narrador vai “ao mundo” que ele é quem melhor conhece. Já não há mais necessidade de marcar o tempo cosmológico, como aparece na epopeia dantesca, não é necessário marcar o equinócio da primavera, época em que inicia a jornada de Dante, pois o tempo agora já não é mais possível de ser marcado, é um tempo psicológico, ou interior, como o trecho de *CS* mostra:

Um homem que dorme mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao acordar consulta-os instintivamente e neles verifica em um segundo o ponto da terra em que se acha, o tempo que decorreu até despertar; essa ordenação, porém, pode-se confundir e romper. Se acaso pela madrugada, após uma insônia, vem o sono surpreendê-lo durante a leitura, em uma posição muito diversa daquela em que dorme habitualmente, basta seu braço erguido para deter e fazer recuar o sol, e, no primeiro minuto em que desperte, já não saberá da hora, e ficará pensando que acabou apenas de deitar-se. Se adormece em posição ainda mais insólita e contrafeita, por exemplo sentado em uma poltrona depois do jantar, dar-se-á então uma completa reviravolta nos mundos desorbitados, a cadeira mágica o fará viajar a toda a velocidade no tempo e no espaço, e, no momento de abrir as pálpebras, pensará que está deitado alguns meses antes, em uma terra diferente. Quanto a mim, no entanto, bastava que estivesse a dormir em meu próprio leito e que o sono fosse bastante profundo para relaxar-se a tensão de meu espírito, o qual perdia então a planta do local onde eu adormecera; assim, quando acordava no meio da noite, e como ignorasse onde me achava, no primeiro instante nem mesmo sabia quem era; tinha apenas, em sua singeleza primitiva, o sentimento da existência, tal como pode fremir no fundo de um animal; estava mais despercebido que o homem das cavernas; mas aí a lembrança — não ainda do local em que me achava, mas de alguns outros que havia habitado e onde poderia estar — vinha a mim como um socorro do alto para me tirar do nada, de onde não poderia sair sozinho; passava em um segundo por cima de séculos de civilização e a imagem confusamente entrevista de lampiões de querosene, depois de camisas de gola virada, recompunha pouco a pouco os traços originais de meu próprio eu^{xv}. (CS, 22-23)

A narrativa proustiana se alicerça em dois conceitos essenciais para o romance que perpassam todo o enredo: o eu e o tempo (TADIÉ, 2015). O primeiro, o eu, é que comanda tanto o ponto de vista de narração como o desenrolar do texto, a história da construção do romance e os modos como os personagens se interligam e se relacionam; o tempo e suas relações são uma discussão, talvez, mais problemática e complexa. *RTP* é um romance psicológico, é um romance que tem a subjetividade como eixo motriz, é um romance de tempo não cronológico, mas, ao mesmo tempo, é um romance que não chega a se aproximar de outros romances com essas temáticas e publicados anteriormente. A obra de fato se relaciona com os principais romances psicológicos do século XIX, como *Madame Bovary*, ou as obras de Dostoievski – citadas ao longo da narrativa – e há alguns elementos que são possíveis de encontrar na escrita de *RTP* e que se iniciaram anteriormente ao modernismo de Proust.

Para Vargas Llosa (1979), o romance *Madame Bovary*, da segunda metade do século XIX, de Gustave Flaubert, inova com o uso do discurso indireto livre, pois aproxima o discurso do narrador com a psicologia da personagem Emma, fazendo com que a linha que divide a enunciação de ambos torne-se tênue, de maneira que a narrativa ganha ambiguidade,

pois “o leitor não sabe se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando mentalmente” (LLOSA, 1979, p. 174). Os processos mentais das personagens, que o uso do discurso indireto livre permite, colocam o leitor como conhecedor da subjetividade das personagens que participam da narrativa. Como consequência, o romance aprofunda-se no interior das personagens, mostrando a constante contradição entre o espaço-tempo que circunscreve o mundo da personagem e como é sentido e experienciado por ela, de forma a mostrar duas ou mais percepções de um mesmo acontecimento.

Na construção das personagens que têm foco mais interiorizado, Dostoievski destaca-se como precursor e um dos melhores escritores nessa prática. A realidade das narrativas de Dostoievski passa pela percepção de suas personagens e a autoconsciência que elas têm de si, conforme ressalta Bakhtin (1981, p. 40) ao afirmar que ocorre “tudo no campo da visão da própria personagem”. As personagens de Dostoievski, divididas por pressões opostas, exercitam a autoanálise e a autocrítica para se posicionarem diante das alternativas propostas nos romances do escritor russo. Afinal, “Dostoievski intuitivamente antecipa, em suas personagens, o processo psicanalítico de exploração do subconsciente, sem a terminologia específica que será trazida por Freud e seus seguidores” (MELLO, 2013, p. 10).

Oriundo dessa trajetória do romance psicológico do século XIX, sem esquecer de mencionar Édouard Dujardin e o monólogo interior em *Les lauriers sont coupés*, RTP aparece como um romance que potencializa ao máximo esse olhar do “inconsciente”, do “mundo interior” e da “autorreflexão”, eis porque o tempo é um conceito tão intrincado na obra de Proust, como assume, também, Tadié (2015).

O tempo e o espaço são categorias altamente complexas na obra de Proust – Georges Poulet chegou a dedicar um livro inteiro a isso, intitulado *O espaço proustiano*. A citação anterior, em que o herói-narrador, ao dormir, perde toda referência de tempo e local, comprova isso; somente por intermédio do espaço físico material é possível orientar-se no tempo e no espaço, pois “a imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas”^{xvi} (CS, p. 23). Essa fala parece saída de um texto fenomenológico, visto que praticamente ilustra aquilo que Husserl falava como *epokhé* (εποχή), a colocação entre parênteses. Enquanto Husserl a propunha como uma reflexão desinteressada, o herói da narrativa consegue fazê-la por meio do sono, “desligando” a consciência do mundo físico e relatando na literatura o estranhamento de acordar – o sono, inclusive, é um tema bastante caro à obra, basta lembrar que é antes de dormir que o herói lembra da avó, e que Albertine

está grande parte do tempo dormindo e Marcel questiona o que ela estaria sonhando; também não é por coincidência que a obra inicia com o ato de ir dormir.

Eis aqui um traço de entendimento da identidade que Ricoeur²⁹ poderia marcar: o espaço. A identidade do narrador não é fixa em *RTP*. Ao lerem-se os trechos citados anteriormente a sua instabilidade fica clara. Quando o herói acorda do seu sono, mal sabendo quem é, ele precisa do espaço para encontrar-se e reconstruir rapidamente toda sua trajetória e identificar-se. Por alguns momentos, mesmo que curtos, Marcel não sabe que é Marcel, nem sabe que está no mundo. Para entender como se constrói a identidade narrativa nesse romance é relevante ter em mente este aspecto, visto que aparece marcado como acontecimento pelo narrador. No breve momento do acordar, a personagem não sabe quem é. Embora esteja embebida de significação e história, só consegue reconstruir-se ao olhar o espaço-tempo marcado. E o mesmo volta a ser destacado na narrativa em outro trecho:

Sem dúvida que eu estava agora bem desperto, meu corpo dera uma última volta e o bom anjo da certeza imobilizara tudo em redor de mim, deitara-me sob minhas cobertas, em meu quarto, e pusera aproximadamente em seu lugar, no escuro, minha cômoda, minha mesa de trabalho, minha lareira, a janela da rua e as duas portas. Mas, embora soubesse que não me achava nesses quartos, cuja presença a ignorância do despertar me apresentara ao menos como possível, sem todavia oferecer-me sua imagem distinta, a verdade é que me fora dado um impulso à memória; em geral, não tentava adormecer logo em seguida; passava a maior parte da noite a recordar minha vida de outrora, em casa de minha tia-avó em Combray, em Balbec, em Paris, em Doncières, em Veneza, em outras partes ainda, a recordar os lugares, as pessoas que ali conhecera, tudo o que delas tinha visto, o que me haviam contado a seu respeito^{xvii}. (CS, p. 27 [itálico meu])

A oscilação do espaço geográfico também tem relação com o tempo; Balbec (infância), Paris (adolescência), Veneza (adulter); as personagens do romance estão ligadas a esses lugares, “[...] o ser proustiano aparecerá então, cada um por vez, numa série de locais; exatamente como as pessoas que tiram uma série de retratos, onde as vemos sobre um fundo sempre diferente [...]” (POULET, 1992, p. 30). Os locais em que o herói viveu cada época de sua vida, contudo, já não são os mesmos locais, visto que mudaram assim como o narrador mudou. A vivência do herói não é a vivência do narrador, daí o constante tensionamento na narrativa do vivido e o refletido. *RTP* quase consegue pôr em prática a mimese tripla de

²⁹ No artigo “Architecture et narrativité”, Paul Ricoeur debate a questão do espaço, que ficou de lado na trilogia *Tempo e narrativa*. Adota, contudo, a visão de Merleau-Ponty, de espaço vivido, presente n’*A fenomenologia da percepção* e também lembra o *flâneur* abordado por Walter Benjamin; ainda assim, Ricoeur debate a “arquitetura da cidade”, do espaço para a construção da narrativa. O filósofo francês não chega a discorrer sobre esses espaços privados, como o quarto, a cozinha, a sala e os salões, que são exatamente os espaços de *RTP*, embora o espaço da cidade também apareça na narrativa de Proust.

Ricoeur, pois vive, narra e conjetura sobre sua vivência. Neste último ato é que não se sai tão bem, visto que faltaria a leitura do próprio narrador sobre sua narração de vida.

A desconfiança da memória é um dos elementos estruturantes de *RTP*. Machado de Assis mostrou muito bem a inconfiabilidade do que é lembrado em *Dom Casmurro*; Bentinho, mesmo tentando provar a infidelidade da esposa e do melhor amigo, trai-se pelo próprio discurso que narra. Nenhuma infidelidade é provada, Bento ri do apelido de casmurro que ganhou dos vizinhos com os amigos na capital, mostrando que não é nada casmurro, o filho, supostamente, parece com Escobar, mas Capitu parece com a mãe de Sancha, mostrando que semelhanças podem ser coincidentes, o narrador-protagonista afirma não ter um boa memória, assumindo ser não-confiável duplamente, visto que narra do seu ponto de vista e ainda não tem certeza das coisas. Se o paralelo com Proust aparece apenas na temática da memória, há de se lembrar que ambos são ciumentos, contudo, Marcel é mais confiável nesse “jogo da memória³⁰” – com a ressalva de que não há ganhador ou perdedor nesta questão, visto que são romances com propostas estéticas muito diferentes – porque abre espaço para a memória involuntária: aquilo que não quer ser lembrado intencionalmente, mas surge sem controle.

A famosa cena da *Madeleine* – visto que é conhecida até por pessoas que nunca leram o romance – é o melhor exemplo dentro do texto do que é a memória involuntária, mas pouco se questiona qual a função dela e o que ela modifica na narrativa. Pouco se debate que, não fosse pelo sabor da *madeleine* molhada no chá, Combray seria o local unicamente das primeiras tristezas e torturas do narrador. Há um antes e um depois da *madeleine*. Antes da memória evocada pelo gosto da *madeleine*, Combray era o local provinciano em que a família do narrador passava as férias – o lado materno. É neste primeiro local que Marcel, ainda criança, apresentará a família materna, terá contato com o lesbianismo da filha de Vinteuil, com a literatura de Bergotte, verá pela primeira vez a filha de Swann, Gilberte, seu primeiro amor mais futuramente, e o núcleo dos Guermantes. *O caminho de Swann* possui quase todas as sementes que germinarão em toda *RTP*. Combray, antes do episódio da *madeleine* era o local da família materna no período das férias, na infância do narrador, e de tortura, já que é lá que ocorre a famosa cena do aguardo pelo beijo materno de boa-noite. Swann, futuramente amigo do narrador, era, em Combray, o motivo de desespero de Marcel. A visita dele fazia com que o narrador se deitasse mais cedo, sem o beijo da mãe.

³⁰ Bento e Marcel são dois ciumentos quase paranoicos, entretanto, Marcel consegue evidências, após a morte de Albertine, da infidelidade da amada, e Bento tem apenas suas desconfianças.

Mas fui eu a única pessoa de casa para quem a vinda de Swann se tornou objeto de dolorosa preocupação. Era que nas noites em que havia estranhos, ou apenas o sr. Swann, mamãe não subia ao meu quarto. Eu jantava antes de todos e ia em seguida sentar-me à mesa, até as oito, hora em que estava convencido de que deveria deitar-me; aquele beijo, precioso e frágil, que mamãe de costume me confiava em meu leito antes de eu adormecer, era-me preciso transportá-lo da sala de jantar para o quarto e guardá-lo durante todo o tempo em que me despia, sem que se quebrasse sua doçura, sem que sua virtude volátil se expandisse e evaporasse e, justamente naquelas noites em que necessitaria recebê-lo com maior precaução, via-me obrigado a apanhá-lo, a roubá-lo bruscamente, publicamente, sem ter ao menos o necessário tempo e liberdade de espírito para dedicar ao que fazia essa atenção dos maníacos que se esforçam por não pensar em outra coisa enquanto fecham uma porta, a fim de poderem, quando lhes sobrevém a mórbida incerteza, opor-lhe vitoriosamente a recordação do momento em que a fecharam^{xviii}. (CS, p. 44-45).

Ao fim da grande angústia despertada pelo narrador, após uma cena considerada reprovável pelo pai, Marcel pede para a mãe colocá-lo na cama ao término do jantar. O narrador consegue o beijo da mãe, por conselho do pai, que reconhece no filho o caráter nervoso de sua constituição psíquica. Essa lembrança da angústia pela espera do beijo irá acompanhar o narrador e o protagonista por quase toda sua vida:

Faz muitos anos isso. A parede da escada, onde vi subir o reflexo de sua vela, já não existe há muito. Em mim, também, foram destruídas muitas coisas que julgava iriam durar para sempre, e novas coisas se edificaram, dando nascimento a penas e alegrias novas, que eu não poderia prever então, da mesma forma que as antigas se me tornaram difíceis de compreender. Faz também muito tempo que meu pai já deixou de poder dizer a mamãe: “Vai com o pequeno”. Jamais renascerá para mim a possibilidade de tais horas. Mas desde algum tempo que recomeço a perceber muito bem, se presto ouvidos, os soluços que tive então a coragem de conter diante de meu pai e que só rebentaram quando me encontrei a sós com mamãe. Na realidade jamais cessaram; e somente porque a vida vai agora mais e mais emudecendo em redor de mim é que os escuto de novo, como os sinos de convento, tão bem velados durante o dia pelos ruídos da cidade, que parece que pararam, mas que se põem a tanger no silêncio da noite^{xix}. (CS, p. 62)

Por todo um período essa foi uma das grandes marcas de Combray para o narrador, até que o episódio da *madeleine* reconstrói um novo local de infância, já não mais tão doloroso, mas em que as sensações ganham espaço, os cheiros, os gostos, a arquitetura. A memória, na obra, não se limita, portanto, apenas ao que sentiu o narrador, mas recolhe tudo que está ao redor: o reflexo da vela na parede da escada, o som dos soluços, tudo isso é relevante no romance, tudo que se encontra ao redor de uma cena em *RTP* é importante, pois ela é o “*frame*” do que é lembrado, tudo é necessário, os objetos, portanto, são quase como

micropersonagens para a ação da memória involuntária. Com o episódio da *madeleine*, de repente surge uma nova forma de lembrar, a que marcará o romance proustiano na história da literatura: a memória involuntária.

É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca.

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por que, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? Bebo um segundo gole que me traz um pouco menos que o segundo. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim^{xx}. (CS, p.71).

Exemplo de um romance que namora o estilo simbolista (romance-ensaio), o pequeno traço do ensaio teórico dentro da narrativa, dizendo como funciona a memória ou como deveria funcionar a verdadeira memória, é marca constante de toda *RTP*. As reflexões do narrador estão sempre no presente do leitor, ao contrário do enredo contado. Salvo exceções em que o questionamento se vincula exclusivamente à época, relativamente ao telefone e ao trem, o narrador está sempre no presente quando interroga e reflete sobre sua ação. Trazer o pensamento dentro da própria leitura é algo que Merleau-Ponty apontou em seu ensaio “Le roman et la métaphysique”, ao afirmar que o papel do romancista é trazer duas ou três ideias filosóficas ao leitor:

A obra de um grande romancista está sempre sustentada por duas ou três ideias filosóficas. Por exemplo, o Eu e a Liberdade, em Stendhal; em Balzac, o mistério e a história como aparição de um sentido ao acaso dos acontecimentos; em Proust, o passado envolvendo o presente e a presença do tempo perdido. A função do romancista não é tematizar essas ideias, mas fazê-las existir diante de nós como se fossem coisas. Não é papel de Stendhal discorrer sobre a subjetividade, basta fazer com que se mostre presente para nós^{xxi}. (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 45-46. Tradução minha.)

Ainda seguindo o pensamento de Merleau-Ponty, (1964, p.195) “ninguém foi mais longe do que Proust ao fixar relações entre o visível e o invisível na descrição de uma ideia que não é o contrário do sensível, mas o seu duplo e profundidade”, ou seja, somente a arte consegue tornar visível o que não pode ser substancializado. Todas as produções artísticas têm essa capacidade de tornar “visível o invisível”. A literatura, a pintura, a música, o cinema conseguem tornar visível aquilo que não é totalmente evidente no mundo objetivo. Não é à toa que Merleau-Ponty disse isso sobre Marcel Proust, porque ela – *RTP* - é representação do mundo vivido e a subjetividade do vivente ao mesmo tempo. Assim deve ser toda a obra de arte, acredita o filósofo. Pois é pela linguagem, seja ela literária, musical, audiovisual, que é possível se aproximar das essências, conceito tão caro à fenomenologia, “linha” a que se filia não só Merleau-Ponty, como Paul Ricoeur. Proust discute então o mais invisível dos temas humanos, mesmo sendo o mais influente nos seres humanos: o tempo. Só há memória porque o tempo passa e os seres humanos sentem isso e conseguem organizá-lo em uma narrativa, conforme diz Ricoeur no seu *TN*. Contudo, Proust mostra a possibilidade da sobreposição de descrições na narrativa de um mesmo lugar e tema. Após o episódio da *madeleine* surge uma nova Combray antes não descrita:

Assim, por muito tempo, quando despertava de noite e me vinha a recordação de Combray, nunca pude ver mais que aquela espécie de lança luminoso, recortado no meio de trevas indistintas, semelhante aos que o acender de um fogo de artifício ou alguma projeção elétrica alumiam e seccionam em um edifício cujas partes restantes permanecem mergulhadas dentro da noite: na base, bastante larga, o pequeno salão, a sala de jantar, o trilho da alameda escura por onde chegaria o sr. Swann, inconsciente autor de minhas tristezas, o vestíbulo de onde me encaminhava para o primeiro degrau da escada, tão cruel de subir, que constituía por si só o tronco, muito estreito, daquela pirâmide irregular; e, no cimo, meu quarto, com o pequeno corredor de porta envidraçada por onde entrava mamãe; em suma, sempre visto à mesma hora, isolado de tudo o que pudesse haver em torno, destacando-se sozinho na escuridão, o cenário estritamente necessário (como esses que se veem indicados no princípio das antigas peças, para as representações na província) ao drama do meu deitar; como se Combray consistisse apenas em dois andares ligados por uma estreita escada, e como

se fosse sempre sete horas da noite. Na verdade, poderia responder, a quem me perguntasse, que Combray compreendia outras coisas mais e existia em outras horas. Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. Na verdade, tudo isso estava morto para mim.

Morto para sempre? Era possível.

Há muito de acaso em tudo isso, e um segundo acaso, o de nossa morte, não nos permite muitas vezes esperar por muito tempo os favores do primeiro.

Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos se acham cativas em algum ser inferior, em um animal, um vegetal, uma coisa inanimada, efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos nunca chega, em que nos sucede passar por perto da árvore, entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e, logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. Libertadas por nós, venceram a morte e voltam a viver conosco^{xxii}. (CS, p. 70)

Aquilo que se julga morto para os sujeitos, que talvez não se sabe nem que aconteceu um dia, de repente, aparece por uma sensação, e isso é essencial na obra, por isso a valorização dos cheiros, das cores, do gosto, da descrição excessiva das imagens: a memória involuntária dá vida ao que foi lembrado, porque ela é reativada exatamente por aquilo que parece irrelevante: a cor, o gosto, o cheiro, o som. Libertada a memória, como diz o narrador, por si mesma, sem o controle daquele que quer lembrar, é possível a reconstrução de toda uma história. Se essa possibilidade aparece, é neste sentido que a identidade narrativa também se mostra: a identidade narrativa em *RTP* se constitui muito mais pela reflexão do narrador sobre si, do que aquilo que irá acontecer com ele durante o enredo. Além disso, não se configura no tempo da ação, mas sempre depois, em um devir, assim como os espaços. Combray torna-se uma nova Combray após “a libertação de uma memória autêntica”; o mesmo acontece com Marcel, somente após toda sua vivência, que já é a narrativa que se lê em *RTP*, escrita pelo narrador, é que se tem o Marcel modificado pela sua trama, algo que o narrador reconhece em uma de suas muitas reflexões:

Mas nem mesmo com referência às mais insignificantes coisas da vida somos nós um todo materialmente constituído, idêntico para toda a gente e de que cada qual não tem mais do que tomar conhecimento, como se se tratasse de um livro de contas ou de um testamento; nossa personalidade social é uma criação do pensamento alheio. Até o ato tão simples a que chamamos “ver uma pessoa conhecida” é em parte um ato intelectual. Enchemos a aparência física do ser que estamos vendo com todas as noções que temos a seu respeito; e, para o aspecto total que dele nos representamos, certamente contribuem essas noções com a maior parte. Acabam elas por arredondar tão perfeitamente as faces, por seguir com tão perfeita aderência a linha do nariz, vêm de tal modo nuançar a sonoridade da voz, como se esta não fosse mais que um transparente invólucro, que, a cada vez que vemos

aquele rosto e ouvimos aquela voz, são essas noções o que olhamos e escutamos^{xxiii}. (CS, p. 39-40)

O trecho acima, que poderia fazer parte de *SMO*, destaca a noção de semelhança, arrolada por Ricoeur (2014), e poderia fazer parte do debate sobre a construção da identidade idem (mesmidade); para o narrador, conhecemos e somos conhecidos por alguém por uma seleção específica de atributos e comportamentos que se diferenciam para cada um. Assim, a identidade de alguém em *RTP* é uma identidade de percepções, mesmo o narrador só conhece aqueles com quem se relaciona pelo que ele percebe. Esta noção é exemplificada em *CS*, quando o narrador fala sobre Legrandin, ao refletir sobre a atitude da personagem de virar o rosto para seus pais e ele, quando está acompanhado de uma duquesa:

Ele não podia saber, pelo menos por si mesmo, que era esnobe, pois nós só conhecemos as paixões dos outros, e o que chegamos a saber das nossas apenas são eles que no-lo vão dizer. Sobre nós, elas só agem de forma secundária, pela imaginação que substitui os primeiros móveis por móveis de reserva mais decentes. Jamais o esnobismo de Legrandin lhe aconselhava que fosse visitar seguidamente a uma duquesa^{xxiv}. (CS, p. 170)

Esta forma de perceber o outro pela sua atitude será adicionada a uma outra forma ainda mais estranha, por metonímia e semelhança a algo que se tem muito apreço. Este é o caso de Odette de Crécy, a prostituta que Swann toma como esposa. Ele não a ama por ser inteligente, elegante ou mesmo bonita, ele a ama porque ao olhar Odette em certa posição, e somente naquele momento, Swann vê a pintura que admira

De pé ao lado de Swann, deixando pender ao longo das faces os cabelos soltos, dobrando uma perna em leve atitude de dança para poder curvar-se sem fadiga sobre a gravura que estava mirando, de cabeça inclinada, com os seus grandes olhos tão cansados e inexpressivos quando nada a excitava, ela impressionou a Swann por sua presença com aquela figura de Céfora, a filha de Jetro, que se vê num afresco da Capela Sistina. Swann sempre tivera o particular gosto de descobrir na pintura dos mestres não apenas os caracteres gerais da realidade que nos cerca, mas aquilo que ao contrário parece menos suscetível de generalidade, os traços individuais dos rostos que conhecemos: assim, na matéria de um busto do doge Loredano por Antonio Rizzo, a saliência dos pômulos, a obliquidade das sobranceiras, a espantosa aparência, enfim, com o seu cocheiro Rémi; sob as cores de Ghirlandaio, o nariz do sr. Palancy; num retrato de Tintoreto, a invasão das bochechas pela implantação dos primeiros pelos das suíças, o desvio do nariz, a agudeza do olhar, a congestão das pálpebras do dr. Du Boulbon^{xxv}. (CS, p. 278).

Mesmo já conhecendo Odette e tendo se relacionado com ela, apenas após essa visão, naquele momento específico, como um recorte no tempo, um *frame* mental que irá

permanecer na mente de Swann, é que a personagem irá apaixonar-se efetivamente por Odette:

A expressão “obra florentina” prestou grande serviço a Swann. Permitiu-lhe, como um título, introduzir a imagem de Odette num mundo de sonhos, a que até então ela não tivera acesso e onde se impregnou de nobreza. E ao passo que a visão puramente carnal que tivera daquela mulher, renovando-lhe perpetuamente as dúvidas quanto à qualidade de seu rosto, de seu corpo, de toda a sua beleza, enfraquecia o seu amor, aquelas dúvidas foram dissipadas e esse amor assegurado quando teve ele por base os dados de uma estética exata; sem contar que o beijo e a posse, que lhe pareciam naturais e medíocres se concedidos por uma carne fanada, ao virem coroar a adoração de uma peça de museu, afiguravam-lhe sobrenaturais e deliciosos^{xxvi}. (CS, p. 280)

Eis aqui, talvez, o absoluto do solipsismo, da ultravalorização do eu na construção até mesmo dos desejos, dos valores, e que o narrador de *RTP* mostra – “Um amor de Swann³¹” é narrado em terceira pessoa—: um ser não ama outro pelo que ele é, mas porque ele lembra ao amante o que ele já ama anteriormente, por si mesmo, sem dependência de outro ser. Como Swann ama a pintura, apaixonou-se por Odette no momento em que ela o faz recordar o afresco. Somente por isso. Não há nenhuma beleza do amor romântico tão adjetivado pelos poetas, não há nada de especial em Odette como pessoa, o que é importante é a relação que Swann intelectualmente construiu, que o levou a amar Odette. Essa forma de amar irá ser a norma de todos os amores que aparecem em *RTP*. Swann, obviamente, junto com Charlus, faz parte do grupo de intelectuais diletantes de *RTP*, que sonham em produzir arte ou um ensaio sobre a arte, mas jamais conseguem. Swann sonhava escrever sobre Vermeer, mas morreu sem nunca ter conseguido terminar nada – ou a única coisa que conseguiu foi amar uma mulher que o lembrava de Céfora, mas o amor se dissipa com os anos e sobra apenas o arrependimento.

O problemático relacionamento de Swann, não aceito pelos seus amigos Guermantes, impede que sua filha, Gilberte, e sua esposa frequentassem os mesmos salões que o pai, vítima dos ciúmes e das infidelidades de Odette, que só serão reveladas como verdadeiras pelo narrador muitos anos depois. O casamento terminará somente com a morte de Swann, contudo, antes disso, o amor sentido por Odette já não existia, como mostra a famosa passagem em que Swann percebe que não ama mais sua esposa, “[...] e dizer que eu estraguei

³¹ No Brasil, o capítulo do livro é vendido separadamente, visto que é narrado em terceira pessoa e, aparentemente, destaca-se da narrativa na qual ele se insere no volume de *CS*. Como todos esses acontecimentos ocorreram antes do narrador nascer, ele conta em terceira pessoa, único momento de *RTP* em que isso acontece.

anos inteiros de minha vida, que desejei a morte, que tive o meu maior amor, por uma mulher que não me agradava, que não era o meu tipo!^{xxvii}. (CS, p. 455).

Após a cena da *madeleine* e o fim do “amor de Swann”, é necessário retomar algumas considerações de Ricoeur para tentar compreender como a identidade se constrói no tempo. Para Ricoeur (2015), não é possível ter acesso à noção de si de modo direto e imediato. Vincent Descombes (2004), grande proustiano, autor de *Proust: philosophie du romance*, afirma que Ricoeur faz, antes de tudo, uma filosofia da primeira pessoa, de forma que o “eu” é o ponto de partida dos seus últimos estudos: um “eu”, que se torna um si e é compreendido como “um outro”. A narrativa, então, ganha importância na filosofia de Ricoeur por ser onde se encontra a dialética da mesmidade e ipseidade. Talvez seja por uma descoberta quase análoga que Marcel-narrador percebe não poder confiar apenas no seu intelecto para conhecer as coisas, mas que deve deixar que a percepção e as sensações o guiem. É evidente que Proust não construiu – de modo direto – uma teoria da identidade e do si mesmo, como Ricoeur, mas a leitura de *RTP* deixa evidente a força do romance quanto às reflexões levantadas que poderiam, facilmente, ser transpostas para ensaios filosóficos independentes.

A reflexão do si, em *RTP* segue, com algumas semelhanças, o mesmo modo como Ricoeur pensou a questão do eu, do si e da identidade pessoal; contudo, enquanto Marcel procura construir sua obra literária e se compreender por meio de sua narrativa, Ricoeur leva sua reflexão para a questão do ser humano capaz e sua dimensão ética, proposta em que não há “*raison d’être*” para esta análise literária. É preciso reconhecer o mérito de Ricoeur ao mostrar que a subjetividade é um caminho necessário a ser compreendido para se ascender à objetividade. *TN* mostra isso muito bem, ao trazer à luz o que ele chama de “terceiro tempo”, qual seja, a relação do tempo cosmológico com uma abordagem do tempo íntimo, interior. Ricoeur leu muito bem *RTP* ao salientar a extratemporalidade do narrador em tensão com a busca do tempo perdido. A dualidade desse tempo só se resolve no último volume. Contudo, o filósofo francês propôs uma hermenêutica do si, enquanto a leitura de *RTP* mostra uma poética do si e/ou uma leitura de si; de um lado, há um encaminhamento para compreender o si a fim de debater a ética, naquilo que Ricoeur irá chamar de “o homem capaz”; do outro, Proust mimetiza a vivência de Marcel para construir uma obra literária que reflete o eu e sua relação com o tempo, com o espaço e a linguagem artística. Eis aqui uma diferença que acaba levando esta leitura a se afastar de uma fidelidade ao pensamento de Ricoeur: a hermenêutica do si seguida em *stricto sensu* pouco ou quase nada acrescentaria para uma “leitura diferente” de *RTP*, entretanto, os *insights* de Ricoeur sobre a identidade narrativa auxiliam o alcance de

novas formas interpretativas do texto proustiano. No trecho abaixo, pode-se perceber melhor a questão que o narrador levanta:

[...] uma pessoa não está, como eu supunha, nítida e imóvel diante de nossos olhos, com suas qualidades, seus defeitos, seus projetos, suas intenções para conosco (como um jardim que contemplamos, com todos os seus canteiros, através de um gradil), mas é uma sombra em que não podemos jamais penetrar, para a qual não existe conhecimento direto, a cujo respeito formamos inúmeras crenças, com auxílio de palavras e até de atos, palavras e atos que só nos fornecem informações insuficientes e aliás contraditórias, uma sombra onde podemos alternadamente imaginar, com a mesma verossimilhança, que brilham o ódio e o amor^{xxviii}. (CG, p. 60-61)

É neste sentido, de um espaço interior em oposição a um espaço exterior que se constroem as relações do mundo e do eu em *RTP*. Não podendo nunca o narrador conseguir conhecer ninguém na sua “pureza”, que ele compreende como “conhecimento direto do outro”, entende-se que toda narrativa está preenchida por esse limite do eu e do outro. Só a enunciação do eu é confiável. Ao se levantar esse assunto, as proposições de Kate Hamburger são pertinentes, visto que ela refletiu sobre o Eu na obra literária, sobre sua enunciação como enunciação ficcional, como parte constitutiva para se compreender o literário, diferente de Benveniste, que fala do Eu na teoria da enunciação.

Na obra *A lógica da criação literária* (1975), Hamburger divide os gêneros literários em dois, ao contrário da tradição literária comum que os divide em três – que seriam o épico, o lírico e o dramático. Para ela, a divisão dos gêneros literários é apenas ficcional e/ou mimética, sendo que o primeiro inclui o romance e o drama, em que se encaixa aqui *RTP*, e o gênero poético está classificado no segundo tipo, o lírico.

O texto de Hamburger (1975) parte da premissa de que o ponto principal de seu estudo é a tensão entre a realidade, esta entendida como “a realidade da vida humana”, em contraposição à ficção literária, de forma que, segundo ela, “a criação literária é coisa diferente da realidade, mas também significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material da criação literária.” (HAMBURGER, 1975, p. 2). Assim, a autora complementa que o termo *mimeses* aparece apenas quando a realidade humana se apresenta como fonte de criação literária.

Partindo do pensamento de Hegel, exposto na obra *Estética*, Hamburger diz que o verdadeiro material da produção literária não é a língua, mas “a imagem, a ideia do espírito”, a língua é apenas o instrumento, embora tratado artisticamente. Assim, surge também um dos problemas expostos na sua teoria, como diferenciar o escrito científico do escrito literário?

Essa pergunta só pode ser respondida se analisada a estrutura constituinte dos enunciados que constroem o discurso da literatura e o científico. Ao estudar os enunciados, Hamburger (1975) afirma que existem três tipos de sujeitos enunciadorees: o histórico, o teórico e o pragmático. Para conseguir construir essa taxionomia de tipos de sujeitos enunciadorees, ela separa o sujeito-enunciador do objeto de enunciação. O sujeito histórico é aquele em que sua marca autoral é necessária: a exemplo disso, ela coloca autores de cartas, diários, autobiografias e outras produções na qual o autor tem tanta importância quanto a sua produção; o sujeito teórico é aquele em que a produção escrita é mais importante do que o autor, ou seja, produções de cunho científico e filosófico; o sujeito de enunciação pragmático é aquele inserido dentro de um contexto de fala específico. Nesta classificação, incluem-se a maioria dos enunciados, por estarem relacionado à fala. A autora afirma que todos os enunciados podem ser questionados quanto à sua classificação, já que existem poucos exemplos que mostrariam certo “purismo” nos enunciados.

Hamburger (1975) postula que existe a possibilidade *da existência do enunciado puramente objetivo, mas jamais o do puramente subjetivo*. Isso acontece porque em enunciados de sentenças matemáticas é possível o total apagamento do enunciador, o que torna o enunciado “genérico”, mas mesmo na sentença mais subjetiva possível não é provável que se consiga ocultar o sujeito-enunciador e sua relação com o objeto-de-enunciação.

Quanto à questão da validade dos objetos-de-enunciação, ou seja, aquilo que é enunciado, a autora pondera que somente um enunciado é real, quando o enunciador for real, ou seja, através da classificação do sujeito-enunciador é que se pode definir o caráter do objeto-de-enunciação. É aqui que a explanação de Hamburger toma importância para esta pesquisa: o eu da primeira pessoa é entendido como real para a autora, logo, em *RTP* temos uma narrativa que se propõe como real. O eu que diz as coisas é um eu real no texto, o que sente é real, suas descrições são reais, o eu busca ser real, como o relato da objetividade histórica:

Como enunciado de realidade na primeira pessoa ela fala de si mesma, sem poder evitar de incluir também alguma verdade subjetiva, mas como relato de um eu autêntico visa também a expor a verdade e a realidade objetiva. Ela quer narrar o mundo não apenas como uma vivência do eu, mas como a realidade em si, independente do eu. O conteúdo da realidade da narração do eu é por isso tão relevante à sua estrutura como ao enunciado de realidade autêntico, não lírico. Esta é a razão pela qual ela não preenche, como enunciado de realidade inautêntico, fingido, o conceito de realidade, e pela qual o conteúdo específico de irrealidade não é lançado na conta da verdade subjetiva do eu lírico, e sim na inverdade objetiva da realidade fingida de um sujeito fingido”. (HAMBURGUER, 1975, p. 237).

A reflexão sobre a enunciação do eu que Hamburger faz torna a enunciação do eu de *Em busca do tempo perdido* relevante para se compreender esse processo de criação de mundo ficcional que pretende mostrar como “funcionam as coisas no mundo interior”, isto porque, como já se debateu, o romance de Proust oscila entre ficção e ensaio. O que o Eu fala, então, deve ser tomado como verdade dentro da obra. Não importa o quão absurdo possa parecer sua semelhança com a vida de outras personagens, ou quão ridículas pareçam as caricaturas proustianas do mundo dos salões aristocráticos, elas são reais, os sentimentos são reais, porque nessa “lógica da criação literária” – aqui talvez esteja o destaque da teoria de Kate Hamburger ao buscar pensar a enunciação dentro da literatura, ao contrário de procurar uma teoria linguística para adaptar ao texto literário – o mundo criado por um Eu é um mundo verdadeiro. Aí então reside um grande elemento para uma poética do si, o narrador em primeira pessoa quer ser entendido como real, por isso se utiliza desse tipo de enunciação. Marcel-narrador quer ser lido como alguém que viveu na Belle Époque, que está contando ao seu leitor o que viveu, o que experienciou para convencer seu leitor a não “perder” seu tempo com aquilo que não é relevante de acordo com os valores priorizados na obra.

Ao se pensar aqui na máxima de Benveniste (1976, p.59), que afirma que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem funda realmente sua realidade, que é a do ser, o conceito de ‘ego’”, verifica-se que, em nenhum momento, ele exclui – nem inclui – o sujeito enunciador literário. Sabe-se que este “homem” pode muito bem ser um narrador de um romance, já que um enunciador *sempre* se constitui como sujeito – onde há enunciado, há sujeito e, em um romance, há muitos deles - no caso do narrador Marcel, em primeira pessoa, isso se torna mais visível ainda ao lembrar que um romance, como afirma Bakhtin³², (2011, p.264), “no seu conjunto é um enunciado”. *RTP* seria, então, um grande enunciado do narrador-Marcel. Se usarmos a reflexão de enunciação de Benveniste, provavelmente essa seria a conclusão que se chegaria ao pensar na enunciação do Eu no romance.

Para a linguista alemã, o entendimento de enunciado³³ é problemático, devido ao conceito de enunciação estar ligando tanto à lógica, como à gramática e à teoria da linguagem. Para resolver este impasse, Hamburger definirá como pertencente à lógica o termo “juízo”,

³²Benveniste e Bakhtin não compartilham do mesmo pensamento em relação à teoria de enunciação. Enquanto o primeiro focaliza a relação subjetiva do eu-tu, na linguagem, Bakhtin pensa o locutor como sujeito atravessado por diversas ideias, refletindo no seu discurso elementos sociais, políticos e ideológicos. Ainda assim, acredita-se que é possível encontrar pontos de convergência entre os dois autores sem desprezar suas ideias principais.

³³Entende-se que todo enunciado pressupõe um ato de comunicação, logo, um locutor e um alocatário. No caso do enunciado narrativo, compreende-se o alocatário como o narratário de uma narrativa.

“sentença” para a gramática e “enunciado” para a teoria da linguagem. A definição de enunciado para Hamburger, então, será:

[...] quando aparece no domínio da linguagem uma relação sujeito-objeto, ou mais exatamente, uma estrutura sujeito-objeto, não se trata nem de proposição gramatical (inclusive proposição enunciativa), nem de forma verbal de comunicação. Mas é apenas o conceito de enunciação que é descrito. Ou seja, *é a enunciação que se apresenta como estrutura-sujeito-objeto da língua*. A enunciação é então uma noção de teoria linguística e não da Gramática ou da lógica do juízo, já que contém o sistema de todas as proposições, isto é, todas as modalidades de proposição. [...] O enunciado é a enunciação de um sujeito sobre o objeto. (HAMBURGER, 1975, p. 20).

Seguindo o raciocínio da pensadora³⁴, o que importa não é o objeto-de-enunciação, mas o sujeito-enunciador, pois é ele que definirá o contexto, a validade e as ideologias presentes no enunciado, não o enunciado em si, de maneira que é preciso, antes de tudo, reconhecer o sujeito-enunciador para classificar um enunciado.

Na linha deste pensamento, Hamburger (1975) interessa principalmente quando fala sobre o enunciado em primeira pessoa, uma vez que se analisa aqui uma das obras mais importantes do Ocidente narrada em primeira pessoa.

Se para ela, a autenticidade de um enunciado apresenta-se principalmente quando existe a primeira pessoa – sendo o gênero lírico o melhor exemplo, pois o dramático encontrar-se-ia no meio termo e o épico é classificado como inautêntico, por ser a ficção pura – em romances cujo narrador encontra-se nesta tipologia de primeira pessoa, segundo Hamburger, a narrativa aproximar-se-ia da autobiografia, pois o sujeito que enuncia narra suas vivências e afirma suas ações (pensei, vi, senti, falei, ouvi), o sujeito-de-enunciação, nesta perspectiva, narra sob o ponto de vista da realidade, transformando-se em um sujeito-de-enunciação histórico. Assim afirma ela (HAMBURGER, 1975, p. 224):

O eu da narração em primeira pessoa é um sujeito-de-enunciação autêntico. Podemos definir este eu com maior precisão pelo fato de que o podemos diferenciar tão bem do eu lírico como sujeito-de-enunciação-histórico-teórico ou pragmático. Também o eu da narração em primeira pessoa não quer ser um eu lírico, razão porque não assume as formas do enunciado lírico. Narra a vivência pessoal, mas não com a tendência de reproduzi-la como uma verdade apenas subjetiva, mas visa, como todo eu histórico, à verdade objetiva do narrado.

³⁴É importante salientar que Käte Hamburger foi uma linguista seguidora das formulações do estudioso Karl Vossler e dos estudos de teoria da linguagem alemã. Devido a isso, suas conceituações não dialogam diretamente com as famosas teorias de enunciação francesa, entre as mais conhecidas, a de Benveniste, à qual a autora não faz nenhuma citação na obra *A lógica da citação literária*.

Essa “primazia do eu” dada por Hamburger (1975), e por Proust em *RTP*, elucida a importância do reconhecer “alguém que fala eu” – como dizia Proust em carta ao se referir aos primeiros escritos de *RTP* –, porque o eu é todo o polo que constrói e circunscreve o universo da obra. Se o eu da obra proustiana busca uma verdade “objetiva”, esta é a da obra de arte, embora não se possam deixar de lado as caricaturas históricas e o caso Dreyfus que são narrados.

A poética do si mesmo em *RTP* delinea-se então por um “eu” que se aproxima quase dessa autenticidade colocada por Hamburger (1975), mas também se encontra dentro de um espaço em que somente a reflexão pura e consciente sobre si não alcança um todo (*cogito*), daí a importância de Ricoeur ao falar do *cogito ferido* para compreensão da subjetividade. O “eu” – e aqui Ricoeur se utiliza do Eu de Benveniste –, como pronome de primeira pessoa, só pode falar sobre si e conseguir identificar sua ipseidade, portanto, seu caráter mais íntimo e sua mudança no tempo, pela narração de si mesmo. Marcel, em *RTP*, percebeu que a objetividade não o ajudaria a uma compreensão de si na sua obra:

[...] observe-se que a natureza que apresentamos na segunda parte de nossa vida não é sempre, embora o seja muitas vezes, a nossa natureza primeira, desenvolvida ou mirrada, acrescida ou atenuada; é muitas vezes uma natureza inversa, uma verdadeira roupa às avessas^{xxix}. (*JF*, p. 21)

Essa “segunda natureza”, ou seja, perceber que se muda, não só fisicamente, com o tempo, só é possível de ser mostrada em uma narração, ou por intermédio de uma narração; por isso Ricoeur (2014) aponta tão bem que a identidade da personagem se compõe pelo enredo, mais claramente, pela ação no enredo. Contudo, em *RTP*, nesse romance tão “estranho”, como apontaram pensadores e teóricos como Benjamin, Genette, Barthes, Kristeva etc., há uma intermitência da ação; em grande parte da narrativa temos a reflexão acima do enredo, ou melhor dizendo, a reflexão priorizada em relação à ação.

Esse Eu de *RTP* sem tempo e sem nome – só se sabe que o narrador se chama Marcel no quinto volume da obra – constrói sua identidade pela história narrada, ou, como diz Ricoeur, “[...] é a identidade da história que faz a identidade da personagem” (2014, p. 155). O Eu de *RTP*, é tão “problemático” em termos de narrativa, que confunde o leitor a todo momento e viola a cronologia dos fatos, de modo que em muitos trechos é difícil saber se quem fala é o narrador ou o herói (*RTP* é construída por muitos “eus” que discordam entre si). Esse “eu” linguisticamente único, discursivamente plural, produz diversos efeitos, no mínimo, curiosos, ao longo do enredo. Marcel nunca se vê positivamente, desconfia de sua identidade

ou do seu papel: o resultado é como se o centro “da ação” fosse um espaço de negatividade. Marcel foge de si mesmo e, também, do leitor, nunca se sabe com quem ele realmente se parece, é tanto uma ausência como uma presença. Há certa dificuldade em identificar essa personagem incipiente; o leitor é obrigado a examinar cuidadosamente as aparências e traços das personagens para equilibrar o narrado. Por sorte, o narrador colabora ao apresentar Marcel. Contudo, mostra uma faceta deplorável, desanimada, melancólica, egoísta, às vezes até fútil, e completamente dúbia do protagonista. Só se consegue compreender Marcel por meio dos eventos narrativos, e, mesmo assim, o que se tem é uma construção opaca de quem é Marcel; fisicamente, quase não há descrições da personagem, psicologicamente, a tensão entre as psicologias dos “eus” que aparecem transforma o discurso narrativo numa grande pluralidade de versões de um “eu” e de si mesmo. Muitas vezes, conhece-se esse “eu que fala” por semelhança a um outro: isso fica bastante evidente com a personagem Swann, talvez, *talvez*, uma espécie de alterego do romancista:

Muitos anos depois, quando comecei a interessar-me por seu caráter, devido a semelhanças que sob outros aspectos oferecia com o meu, gostava de ouvir contar que quando ele escrevia a meu avô (que ainda não o era, pois foi pela época de meu nascimento que começou o grande caso amoroso de Swann, interrompendo por algum tempo essas práticas), este, ao ver no envelope a letra do amigo, exclamava: “Alerta! Aí vem Swann com algum pedido...”. E, ou por desconfiança, ou por esse sentimento inconscientemente diabólico que nos leva a oferecer uma coisa só às pessoas que não a desejam, meus avós nunca atendiam aos pedidos mais fáceis de satisfazer que Swann lhes dirigia, como o de apresentá-lo a uma jovem que jantava todos os domingos em nossa casa, vendo-se obrigados cada vez que Swann lhes tocava no assunto a fingir que ultimamente não a viam, quando toda a semana tinham estado a pensar em quem convidar junto com ela, e muitas vezes sem encontrar ninguém que servisse, só para não acenar àquele que se sentiria tão feliz com isso^{xxx}. (CS, p. 244)

Swann é a primeira personagem do romance que ajuda o leitor a conhecer Marcel. Suas histórias são semelhantes: apaixonam-se por uma mulher ambígua, bissexual – a questão da homo e bissexualidade permeia todo o romance e não é por acaso que entre os possíveis títulos provisórios da obra, *Sodoma e Gomorra* foi uma das opções antes de Proust decidir por *À la recherche du temps perdu* –, Swann é um (judeu) burguês interessado por arte, que morre com o sonho de produzir algo, bem recebido nos salões aristocratas parisienses e que “desperdiça” seus anos com o sofrimento amoroso; quase toda a vida de Swann é semelhante a de Marcel. Não é à toa que a história pregressa da personagem, antes de conhecer o herói, é contada em *Um amor de Swann*; ainda assim, a história não se repete apenas para Marcel,

outros casos de amor no romance parecem ter a mesma forma: Saint-Loup e Rachel e Charlus e Morel (Marcel ainda tem duas paixões platônicas que resultam em sofrimento: Gilberte e a Duquesa de Guermantes). Contar essa história, para o narrador, é importante, porque é por meio dela que ele consegue falar sobre si:

Mas todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou o infortúnio de uma personagem real só se produzem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria ou desse infortúnio; todo o engenho do primeiro romancista consistiu em compreender que, sendo a imagem o único elemento essencial na estrutura de nossas emoções, a simplificação que consistisse em suprimir pura e simplesmente as personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo. Um ser real, por mais profundamente que simpatizemos com ele, percebemo-lo em grande parte por meio de nossos sentidos, isto é, continua opaco para nós, oferece um peso morto que nossa sensibilidade não pode levantar^{xxxii}. (CS, p. 118).

E ainda completa salientando o quanto a imagem se torna necessária no fazer do romancista:

O achado do romancista consistiu na ideia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade igual de partes imateriais, isto é, *que nossa alma pode assimilar*. Desde esse momento, já não importa que as ações e emoções desses indivíduos de uma nova espécie nos apareçam como verdadeiras, visto que as fizemos nossas, que é em nós que elas se realizam e mantêm sob seu domínio, enquanto viramos febrilmente as páginas, o ritmo de nossa respiração e a intensidade de nosso olhar. E uma vez que o romancista nos pôs nesse estado, no qual, como em todos os estados puramente interiores, cada emoção é duplicada, e em que seu livro vai nos agitar como um sonho, mas um sonho mais claro do que aqueles que sonhamos a dormir e cuja lembrança vai durar mais tempo, eis que então ele desencadeia em nós, durante uma hora, todas as venturas e todas as desgraças possíveis, algumas das quais levaríamos anos para conhecer na vida, e outras, as mais intensas dentre elas, jamais nos seriam reveladas, pois a lentidão com que se processam nos impede de as perceber (assim muda nosso coração, na vida, e esta é a mais amarga das dores; mas é uma dor que só conhecemos pela leitura, em imaginação; porque na realidade o coração se nos transforma do mesmo modo por que se produzem certos fenômenos da natureza, isto é, com tamanho vagar que, embora possamos ver cada um de seus diferentes estados sucessivos, por outro lado escapa-nos a própria sensação da mudança)^{xxxii}. (CS, p. 118 [itálico meu]).

Como bem apontou Benveniste, para que exista um “eu”, é preciso que exista um “tu”; na narrativa de Proust, o tu, ou o outro, é essencial para compreender o “eu”. Tanto Marcel quanto o narrador tudo observam, mas não confiam em suas percepções, isso porque o próprio romance questiona a capacidade de conseguir conhecer as coisas apenas pela inteligência. *RTP* debate a limitação de compreender algo apenas pelo intelecto: a “verdade” no romance,

ou os detalhes, somente aparecem quando é permitido deixar o tempo e o espaço agirem nas personagens. Por isso que o narrador questiona a validade da memória intelectual:

A memória é incapaz de fornecer imediatamente a lembrança dessas múltiplas impressões. Mas essa lembrança se vai formando nela pouco a pouco, e com obras ouvidas duas ou três vezes, a gente faz como o colegial que releu várias vezes antes de dormir uma lição que julgava não saber e que a recita de cor na manhã seguinte [...] E não apenas somos incapazes de reter imediatamente as obras verdadeiramente raras, mas até no seio de cada uma dessas obras, como me aconteceu com a sonata de Vinteuil, o que de início percebemos são exatamente as partes de menor valor. Por só ter podido amar em épocas sucessivas tudo quanto me trazia aquela sonata, nunca cheguei a possuí-la inteiramente: assemelhava-se à minha vida. Mas, menos decepcionantes que a vida, essas grandes obras-primas não começam por nos dar o que têm de melhor^{xxxiii}. (*JF*, p. 136)

É justo lembrar aqui o que diz Ricoeur (2014, p. 157-158): “As personagens do teatro e de romance são humanas como nós. Uma vez que o corpo próprio é uma dimensão do si, as variações imaginativas em torno da condição corporal são variações sobre o si e sua ipseidade”. Tal consideração é cabível, visto que no romance de Proust tem-se toda a vida da personagem, de modo que se pode visualizar nessa “dimensão do si” sua ipseidade e mesmidade. Ricoeur (2014) afirma que, na narrativa literária, a questão da mesmidade não configura um problema de compreensão, visto que a personagem está ali e se pode acompanhar toda sua mudança física e no tempo; mais complexa é sua ipseidade. Se é na ação, ou por meio dela, que a identidade se constrói, então, cada volume que compõe *RTP* tem uma ação que serve como eixo-motriz para a construção da identidade narrativa da personagem. O primeiro volume tem sua ação centrada na memória, ou melhor, no lembrar, mesmo que essa atividade seja da memória involuntária. É no primeiro volume que é apresentado o modo como a narrativa irá se construir, as raízes do narrador, e os dois caminhos: a burguesia, representada por Swann, e os salões aristocráticos, representados pelos Guermantes. O primeiro volume mostra quase tudo que se desenvolverá no romance e, para boa parte das personagens, o ponto de partida da narrativa é Combray:

[...] nas vizinhanças de Combray dois “lados” para os passeios, e tão opostos que não saíamos com efeito pelo mesmo portão, quando queríamos ir para um lado ou outro: o lado de Méséglise-la-Vineuse, também chamado o lado de Swann, porque se passava pela propriedade do sr. Swann quando íamos para aquelas bandas, e o lado de Guermantes. De Méséglise, a falar a verdade, jamais lhe conheci senão o “lado” e uma gente estranha que nos domingos vinha passear em Combray, gente que, desta vez, nenhum de nós, nem sequer tia Léonie, “conhecia”, e que por isso era considerada “gente que devia ter vindo de Méséglise”. De Guermantes, eu viria um dia a saber muito

mais, mas isso dali a anos e durante toda a minha adolescência, se Méséglise era para mim qualquer coisa de inacessível como o horizonte, oculto à vista, por mais longe que se fosse, pelos acidentes de um terreno que já não se assemelhava ao de Combray, Guermantes sempre me apareceu como um termo antes ideal que real de seu próprio “lado”, uma espécie de expressão geográfica abstrata como a linha do equador, como os polos, como o Oriente. Assim, “tomar por Guermantes” para ir a Méséglise, ou o contrário, parecia-me uma expressão tão sem sentido como tomar por leste para ir a oeste. Visto que meu pai falava sempre do lado de Méséglise como da mais bela vista da planície que conhecia e do lado de Guermantes como da paisagem típica de rio, eu lhes dava, concebendo-os assim como duas entidades, essa coesão e unidade que só pertencem às criações de nosso espírito; a mínima parcela de cada um me parecia preciosa e cheia de sua peculiar excelência, ao passo que, em comparação com eles, antes que se chegasse ao solo sagrado de um ou outro, os caminhos em cujo fim se achavam pousados como o ideal da vista de planície e o ideal da paisagem de rio não valiam a pena ser vistos, como para o espectador apaixonado de arte dramática as ruas que conduzem ao teatro. Mas sobretudo eu punha entre ambos, muito mais que suas distâncias quilométricas, a distância que havia nas duas partes de meu cérebro com que pensava neles, uma dessas distâncias internas do espírito que não só afastam as coisas, mas as separam e colocam em planos diversos. E essa demarcação ainda se tornava mais absoluta, porque aquele hábito que tínhamos de nunca ir para os dois lados no mesmo dia, em um único passeio, mas uma vez do lado de Méséglise, outra vez do lado de Guermantes, encerrava-os por assim dizer longe um do outro, e sem poder se conhecer, nos vasos herméticos e incomunicáveis de tardes diferentes^{xxxiv}. (CS, p. 176-177)

A centralidade de Combray, segundo Pietro Citati (1999), deve-se ao fato de essa abertura quase pastoral do romance significar as raízes da sociedade francesa - a casa da tia Léonie, o jardim onde a avó vai caminhar, a igreja da aldeia, o campanário, o lado burguês e o lado aristocrata -, os primeiros traumas de Marcel e os artistas que irão influenciá-lo: Elstir (então chamado Biche), Bergotte, Vinteuil, assim como seus opostos: Charlus e Swann, os estetas não produtores; também a homossexualidade irá aparecer: Marcel acaba, sem intenção, como voyeur da relação sexual entre a filha de Vinteuil e sua amante ainda quando criança, ao avistá-las com a janela aberta; Odette também falará que já teve algumas relações sexuais com a Sra. Verdurin, que isso é normal entre as mulheres. Esse “paraíso perdido” idílico em que o amor familiar é notável, só é quebrado pela visita de Swann, aquele que irá ser parecido com Marcel também na vida futura.

Discute-se, neste momento, o início, agora espacial, de *RTP*; a partir do segundo volume, Combray será apenas a lembrança pura da infância do narrador, mas os locais irão mudar a ponto de não serem mais reconhecidos – o rio Vivonne, tão citado, chegará a ser um pequeno córrego – e também porque predestinará o futuro do herói – eis aqui a relevância de saber que o primeiro e o último volume foram escritos concomitantemente.

Os dois lados, que nomeiam diretamente o primeiro e terceiro volume são localizados em Combray e é importante conhecê-los. O lado Guermantes representa a parte aristocrática, que terá seu enredo desenvolvido em Paris, um dos locais em que grande parte da narrativa se passa:

No passeio para o lado de Guermantes, nunca pudemos remontar até as nascentes do Vivonne, nas quais eu tantas vezes pensara e tinham para mim uma existência tão abstrata, tão ideal, que eu ficaria tão surpreso ao me dizerem que se achavam no departamento, a certa distância quilométrica de Combray, como no dia em que soube que havia outro determinado ponto da terra onde se abria, na Antiguidade, a entrada dos Infernos. Nunca pudemos prolongar o passeio até o ponto que eu tanto desejaria atingir, até Guermantes. Sabia que lá residiam os castelões, o duque e a duquesa de Guermantes, sabia que eram pessoas reais com existência atual^{xxxv} [...]. (CS, p. 218).

A impossibilidade inicial de nunca conseguir chegar até o fim do lado Guermantes é índice da dificuldade de ser aceito no fechado grupo pertencente aos Guermantes, o Faubourg Saint-Germain, e, também, do fato de que um burguês dificilmente conseguiria tornar-se aristocrata, meio em que o herói luta para ser aceito no terceiro volume, habitado pelos Guermantes e conhecido pelo grupo dos Verdurin, grupo anti-Guermantes, composto por burgueses vulgares e de pouca educação, que apresentaram Odette a Swann, como “maçantes”. No grupo dos Verdurin encontra-se também o pintor Elstir, que abandonará o grupo para viver em Balbec, o segundo lugar importante da narrativa.

Se em Combray a ação é focada no lembrar, em Paris, já em *JF*, Marcel irá decidir pela sua carreira de escritor e terá seu primeiro amor: Gilberte, filha de Swann e Odette. Assim como o amor dos pais de Gilberte, Marcel também percebe seu sentimento esmorecer e o narrador reflete sobre um dos princípios fundamentais sobre os sentimentos em *RTP*:

Ora, as lembranças de amor não abrem exceção às leis gerais da memória, regidas também estas pelas leis mais gerais do hábito. Como o hábito enfraquece tudo, o que melhor nos recorda uma criatura é justamente o que havíamos esquecido (porque era insignificante e assim lhe havíamos deixado toda a sua força). Eis por que a maior parte da nossa memória está fora de nós, numa viração de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em toda parte onde encontramos de nós mesmos o que a nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade, a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando todas as nossas lágrimas parecem estancadas, ainda sabe fazer-nos chorar. Fora de nós? Em nós, para melhor dizer, mas oculta a nossos próprios olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado. Graças tão somente a esse olvido é que podemos de tempos a tempos reencontrar o ser que fomos, colocarmo-nos perante as coisas como o estava aquele ser, sofrer de novo porque não mais somos nós,

mas ele, e porque ele amava o que nos é agora indiferente. Na plena luz da memória habitual, as imagens do passado pouco a pouco empalidecem, apagam-se, nada mais resta delas, não mais a tornaremos a encontrar^{xxxvi}. (JF, p. 267).

Mesmo sendo um romance alicerçado sobre a memória, o esquecimento é tão importante quanto a lembrança. Vale a pena notar, entre outras coisas, como, no trecho citado, a relação entre espaço, sensações e memória é construída para o narrador falar de um nós que fica oculto até o momento em que algo faz recordar de alguém que se foi. Durante todos os volumes o narrador constantemente faz analogias para exemplificar o que não é, embora jamais diga o que é: um narrador sem nome, sem sobrenome, sem tempo. A negação do que “não sou” aparece por toda *RTP*: “[...] observe-se que a natureza que apresentamos na segunda parte de nossa vida não é sempre, embora o seja muitas vezes, a nossa natureza primeira, desenvolvida ou mirrada, acrescida ou atenuada; é muitas vezes uma natureza inversa, uma verdadeira roupa às avessas” (JF, p. 21), como se o narrador insistisse em se desvincular do próprio passado que narra. Mas quem é Marcel? Segundo Pietro Citati (1999, p. 242), o jovem Marcel que se conhece nos três primeiros volumes pode ser resumido deste modo:

Marcel não é mais esperto que Lúcio [personagem d’*As metamorfoses*] ou Wilhelm Meister. A exemplo deles, tem a cabeça cheia de fantasias, imaginações e “nomes”; e, assim que confronta esse tesouro interior com a realidade, a experiência o decepciona. Seus desejos, quando se realizam, perdem a beleza. Ele não aprende nada, ou quase nada, da vida. Atravessa uma primeira fase, na qual *não entende*. Não entende nada. Não entende que Gilberte, mocinha, o deseja. Não entende a beleza da *Sonata* de Vinteuil. Não entende a representação da Berma, nem a igreja de Balbec, nem o mar, nem o próprio amor por Albertine. Numa segunda fase, que nem sempre surge, outro, ou ele mesmo, lhe revela o que não entendera: Elstir lhe explica o milagre da igreja persa de Balbec, assim como os mensageiros da torre explicavam a Wilhelm Meister sua vida. Marcel não tem méritos. Não muda. E, quando também para ele chegar a revelação, será por acaso que irá trazê-la, graças a uma pedra desconjuntada, ao tilintar de uma colherinha, a uma toalha áspera demais.

A figura jovem e parva é o contrário do narrador sábio, que não se contenta simplesmente em narrar os acontecimentos temporais. É necessário que ele se intrometa e quebre a cronologia com fragmentos de pensamentos e ideias, reconhecendo até mesmo a ignorância da juventude:

Mas a característica dessa idade ridícula que eu atravessava — idade nada ingrata e sim muito fecunda — é que não se consulta a inteligência, e os mínimos atributos dos humanos nos parece que formam parte indivisível da sua personalidade. A tranquilidade é coisa desconhecida, pois estamos sempre cercados de monstros e deuses^{xxxvii}. (*JF*, p. 368)

A tensão que se constrói entre o narrador e o herói instala a dúvida de “quem sou eu?” no discurso narrado. O “eu” do narrador procura opor-se ao “eu” de Marcel, muitas vezes pueril e patético (no sentido do *pathos* também), de forma a mostrar onde está o “tempo perdido”, ou, melhor explicado, o tempo desperdiçado, no sentido atribuído neste momento.

Se *CS* é a base que sustenta a arquitetura romanesca de *RTP* – não é novidade que Proust inspirou-se nos estudos arquitetônicos de Ruskin para iniciar o romance –, é evidente que o embrião que se desenvolverá nas futuras tramas está ali, em três temas essenciais: arte, amor e política. Como *CS* apresenta todo o universo proustiano de *RTP*, o que se encontra nos outros romances são desenvolvimentos da gênese desse mundo.

O segundo volume, *JF*, mostra a indecisão de Marcel em ser ou não escritor e o desgosto por ter visto a interpretação de Berma, lendária atriz que fazia o papel de Fedra no teatro; a desaprovação de Marcel revela imaturidade do herói para a arte, além da primeira desilusão amorosa, desta vez com Gilberte; a praia de Balbec, local mais relevante, é onde conhecerá Robert de Saint-Loup, o Barão de Charlus e Albertine, seu amor por quase toda a busca. Esse breve resumo, mais longo do que o proposto por Genette ao resumir toda a *RTP* em uma frase, talvez seja o mais significativo dos acontecimentos de *JF* para este estudo. Não se pretende debater de modo ocioso cada trecho em que Marcel se desilude com o amor na sua juventude, haja vista que há obras que analisam muito melhor a questão amorosa em *RTP*, principalmente a homossexualidade e o ciúme, como *O sexo de Proust* (1995), de Stéphane Zagdanski e *O ciúme* (1994), de Nicolas Grimaldi; vale é compreender, acima de tudo, a proposta do romance que o narrador tem em mente e esta irá aparecer melhor delineada após o encontro com Bergotte, escritor modelo do protagonista, na casa de Swann em Paris.

Neste segundo volume, depois de o leitor saber que o pai “desistiu” de insistir na carreira de diplomata para o filho – ou qualquer carreira –, Marcel terá o apoio da família – que tanto o oprimia em *CS* – para escolher a vida de escritor:

Minha mãe não parecia muito satisfeita de que meu pai já não pensasse na “carreira” para o meu futuro. E creio que, como a preocupava antes de tudo que eu tivesse uma regra de vida para disciplinar os caprichos de meus nervos, o que lamentava era menos o ver-me renunciar à diplomacia do que dedicar-me à literatura. “Ora, deixa-o”, disse meu pai, “o essencial é fazer as coisas com gosto. Não é mais uma criança, já sabe o que lhe agrada; é pouco

provável que mude, e pode reconhecer o que há de trazer-lhe felicidade nesta vida”. Enquanto decidia, graças à liberdade que me davam as palavras de meu pai, se eu ia ser feliz ou não nesta vida, o fato é que logo aquelas palavras paternas me causaram muito pesar. Até então, a cada vez que meu pai tivera para comigo um de seus imprevistos assomos de bondade, vinham-me tais desejos de beijar-lhe, acima das barbas, as coradas faces, e, se não chegava a fazê-lo, era só por temor de que não lhe agradasse. Mas agora, assim como um autor se assusta ao ver que suas próprias fantasias, que não considerava de grande valor porque não as separava de si mesmo, obrigam um editor a escolher determinado papel, caracteres talvez mais belos do que merecem, indagava eu comigo se meu desejo de escrever seria realmente tão importante que valesse a pena que meu pai desperdiçasse com ele tanta bondade. Mas, sobretudo ao falar ele na imutabilidade de meus pendores e nas coisas que me trariam felicidade, insinuou em minha alma duas suspeitas terrivelmente dolorosas^{xxxviii}. (JF, p. 78-79).

Claro que essa decisão é adotada pelo pai somente depois que Marcel herdou de sua tia Léonie quase toda sua herança, “[...] Tia Léonie me deixara, junto com inúmeros objetos e móveis muito incômodos, quase toda a sua fortuna líquida — revelando-me assim após a morte uma afeição que eu nunca suspeitara durante a sua vida^{xxxix}” (RF, p. 45). Marcel ainda é um burguês, a arte ainda está limitada àqueles que podem viver sem depender dela para sobreviver, não há personagens como Lucien de Rubempré, ou menos ainda como Daniel d'Arthez, das *Ilusões perdidas*, de Balzac. Marcel pertence ao mundo dos ricos, assim como quase todas as personagens de *RTP*, salvo a exceção de Françoise, a empregada fiel da família do protagonista. Se há decadência no texto, não é financeira, mas de valores humanos. Swann perde o respeito dos colegas não porque fica pobre, mas porque contraiu matrimônio com alguém que a sociedade parisiense não aprovava, porque é judeu em uma época que o antissemitismo tomou conta da França, devido ao famoso caso Dreyfus; o interessante a se ter em mente é que tudo isso irá mudar. Como bem manifesta o narrador, os valores da sociedade se modificam esporadicamente, de tal maneira que nunca se sabe o que irá ser admitido em cada época:

Mas, semelhante aos calidoscópios que giram de tempos em tempos, a sociedade coloca sucessivamente de modo diverso elementos que se supunham imutáveis e compõe uma nova figura. Eu ainda não fizera a primeira comunhão, quando senhoras bem pensantes tinham a estupefação de encontrar de visita em nossa casa a alguma elegante judia. Essas novas disposições do calidoscópio são provocadas pelo que um filósofo chamaria de mudança de critério. O Caso Dreyfus trouxe nova mudança, em época um pouco posterior àquela em que eu começava a frequentar a casa da sra. Swann, e o calidoscópio inverteu uma vez mais os seus pequenos losangos coloridos. (JF, p. 121).

A analogia com o caleidoscópio, inclusive, é nevrálgica ao se pensar em *RTP*. Quando Ricoeur produz sua pergunta sobre “Quem sou eu?”, para refletir a hermenêutica do si, poderia ter utilizado a analogia de Proust para cogitar a mudança não apenas pessoal, individual, mas, também, da sociedade – embora ele afirme que as sociedades também têm uma identidade narrativa –, dos valores que a constroem: “O que essa sociedade permite e aceita como habitual, logo, quem ela é?”. Esse giro do caleidoscópio indica que em *RTP* tudo mudará conforme a narrativa se desenvolve, embora Proust deixe as grandes mudanças para o último volume – aqui se deve ter em mente que o escritor não terminou os três livros finais, o que pode explicar esse “exagero” em *TR*. Não será a última vez que a analogia do olhar com um instrumento ótico irá aparecer. Aparentemente, lentes, lupas e objetos que auxiliam a enxergar melhor fazem parte do grupo semântico do texto. É como se o narrador nos dissesse para olhar melhor o que lemos, ao mesmo tempo em que nos aconselha a observar todos os lados. O recurso não é inocente em um texto que mistura bolinhos, praias, homossexuais enrustidos, a castelos e o campanário de uma igreja persa na jornada. É como se recomendasse que se vejam as múltiplas paisagens e elementos que constituem a narrativa, o mundo que circunscreve esse universo.

Se a resposta do “Quem sou eu?” só irá, mais ou menos, delinear-se no último volume, e durante toda a saga da busca do tempo perdido o que se tem é uma poética de um “romance que diz eu”, o que o narrador nos mostra, ou quer nos mostrar, além das peripécias de Marcel e a descoberta do mundo parisiense, com suas caricaturas burguesas, a frivolidade dos salões, sua teoria da memória e das artes?

Poucos são os romances – ao menos ocidentais – que debatem a feitura da literatura dentro de seu enredo de forma tão enfática, por vezes, aproximando-se de um discurso ensaístico e/ou teórico. *RTP* é um desses. Marcel Proust é famoso pelos seus ensaios críticos, pela tradução francesa de duas obras de Ruskin – mesmo não sendo fluente em inglês –, *La bible de Amiens* e *Sésame et les lys*, que fez com o auxílio da mãe e de uma amiga estadunidense, Mary Nordingler, e por seu prefácio a esse último livro, que, no Brasil, é vendido separadamente pelo título de *Sobre a leitura*, talvez um dos mais belos elogios feitos sobre a relação entre obra e leitor. O narrador, e aqui talvez um pouco do próprio Proust, está adiantado em relação ao leitor. A obra que se lê já é a obra composta pelo narrador, o leitor só descobrirá isso ao terminar a leitura. Depois de tudo o que ocorreu em seu entorno, no meio do romance, ou talvez um romance que se encontra no meio de um ensaio sobre o tempo e a memória – afinal, *RTP* é somente um romance? – encontram-se passagens como esta:

É preciso que a obra (sem levar em conta, para simplificar, os gênios que na mesma época possam trabalhar paralelamente, preparando para um futuro um público melhor, de que outros se aproveitarão) crie ela própria a sua posteridade. E se a obra se conservasse de reserva e só a posteridade a conhecesse, esta já não seria para a referida obra a posteridade verdadeira, mas uma assembleia de contemporâneos que simplesmente viveu cinquenta anos mais tarde. Cumpre, pois, que o artista — e assim o fizera Vinteuil —, se quiser que a sua obra possa seguir seu caminho, a lance onde haja bastante profundidade, em pleno e remoto futuro. E contudo, se o fato de não levar em conta esse tempo vindouro, verdadeira perspectiva das grandes obras, constitui o erro dos maus juízes, o levá-lo em conta constitui muita vez o perigoso escrúpulo dos juízes bons. Indubitavelmente, é cômodo imaginar, por uma ilusão análoga à que uniformiza todas as coisas no horizonte, que todas as revoluções que até então ocorreram na pintura ou na música sempre respeitaram certas regras, e o que está imediatamente diante de nós, impressionismo, busca da dissonância, emprego exclusivo da gama chinesa, cubismo, futurismo, difere afrontosamente daquilo que o precedeu. É que consideramos o precedente sem levar em conta que uma longa assimilação o converteu para nós em uma matéria variada, sim, mas homogênea, onde Hugo está junto de Molière^{xl}. (*JF*, p. 139).

Proust tem um projeto literário. Para sustentar este projeto, colocou dentro de seu romance sua própria ideia de literatura. É digno de atenção que essa passagem esteja em *JF*, segundo volume de *RTP*. Sabe-se que a recepção de *CS* foi péssima na França. O volume somente foi publicado porque foi pago pelo próprio Proust, que também pagou pessoas para resenharem e elogiarem sua obra nos jornais. A recepção foi dividida: de um lado, uma autobiografia confusa e extensa, do outro, uma obra nova no meio do frenesi das vanguardas que os jovens escritores franceses que iam a Paris procuravam, principalmente pela inspiração baudelairiana. *JF*, no entanto, surpreendeu, e ganhou o Prêmio Goncourt à época. A posição sobre a literatura, no entanto, já estava publicada: o narrador acredita que a posteridade pode resgatar grandes obras literárias, não porque ela é póstuma, mas porque o público daquela obra só nascerá no futuro, sem deixar a forma já canonizada para trás. O que acontece é que os críticos não conseguem perceber isso em um primeiro momento; o canônico foi assimilado e está ali, após a assimilação surge uma nova arte tão grandiosa quanto as já consagradas, a arte contemporânea pode ser tão valiosa como a clássica, razão pela qual coloca Victor Hugo, romancista do século XVIII, ao lado de Molière, dramaturgo do século XVII, como dignos de igual reconhecimento, mostrando que as grandes obras literárias estão no mesmo patamar. O que ocorreu é que Molière ressoa em Victor Hugo, apesar de Victor Hugo ter dado um passo à frente e construído uma nova espiral na história da literatura. O público não percebe as filiações porque elas são sutis. Proust, aparentemente, sabia mais de história e teoria da literatura que seus críticos, por isso complementa sua ideia:

O motivo de que uma obra genial rara vez conquiste a admiração imediata é que o seu autor é extraordinário e poucas pessoas com ele se parecem. Há de ser a sua própria obra que, fecundando os poucos espíritos capazes de compreendê-la, os fará crescer e multiplicar-se^{xli}. (*JF*, p. 137).

A falta de leitores no mesmo nível do romance explica porque um grande texto literário não é recebido com aprovação imediata – o que pode soar engraçado, já que *JF* foi premiado no ano de lançamento, ao contrário do seu volume predecessor. Proust entendeu desde o início que não há obra sem leitor, antecipou em várias décadas a estética da recepção, contudo, colocou certa responsabilidade ao romance; é ele que se responsabiliza por acomodar seus leitores ao nível da obra. Se o texto não conseguir fazer isso, ficará esquecido, pois a arte precisa circular e ser recebida – obviamente essa recepção limita-se ao público especializado, pois a ideia de ser popular não é de interesse do narrador, já que busca igualar-se a homens de gênio, como Elstir, Vinteuil e Bergotte. Provavelmente, não era de Proust também.

Em *RTP* o mundo da obra artística deve ser um mundo independente, sem vínculo com o autor ou com a vida do autor. Pelo contrário, quanto mais autônoma a arte for no mundo, mais alcance e liberdade interpretativa terá, motivo que levou Proust a criticar a tirania do biografismo que vigorava na crítica da época. Em *Contra Sainte-Beuve* (1988), o livro que reúne suas críticas literárias, afirmou que o “eu profundo do escritor que cria ficções” nada tem a ver com o eu exterior da sociabilidade e dos dados biográficos. Forçar conexões entre o eu autor e o eu narrador seria uma banalidade sem nenhum sentido. Para Proust, de nada serve conhecer a vida do autor para compreender os sentidos de uma obra literária. Em *JF*, o conhecimento vivo do autor pode até causar decepção, o autor vivo, de carne e osso, pode até prejudicar a imagem da obra:

Eu estava mortalmente triste, porque o que acabava de reduzir-se a pó não era apenas o langoroso velho, de que nada mais restava, era também a beleza de uma obra imensa que eu pudera alojar no organismo desfalecente e sagrado que construía como um templo expressamente para ela, mas para a qual não estava reservado nenhum espaço no corpo acachapado, cheio de vasos, de ossos, de gânglios, do homenzinho de nariz esborrachado e barbicha negra que se achava à minha frente. Todo o Bergotte que eu mesmo havia lenta e delicadamente elaborado, gota a gota, como uma estalactite, com a transparente beleza de seus livros, eis que de repente esse Bergotte de nada mais servia, desde que fosse preciso conservar o nariz de caramujo e utilizar a barbicha negra, como de nada serve a solução que havíamos encontrado para um problema cujos dados lêramos incompletamente, sem levar em conta que o total devia perfazer determinado número. Nariz e barbicha eram elementos tão inelutáveis e tanto mais incômodos que, forçando-me a reedificar inteiramente a personagem de Bergotte, pareciam

ainda implicar, produzir, segregar incessantemente certo gênero de espírito ativo e satisfeito consigo mesmo, o que não estava direito, pois esse espírito nada tinha a ver com a espécie de inteligência que se difundia naqueles livros tão meus conhecidos e penetrados de uma suave e divina sabedoria. [...] Mas quanto a Bergotte, o incômodo do nome prévio nada era em comparação com o que me causava a obra conhecida, à qual eu era obrigado a ligar, como a um balão, o homem da barbicha, sem saber se ela conservaria a força de elevar-se^{xlii}. (*JF*, p. 157-158).

A cena risível, em que Marcel encontra com o seu autor vivo favorito e enxerga uma criatura achatada e de barbicha, completamente oposta a uma obra fortemente bem escrita e com grande estilo, antecede em muito tempo a teoria do autor implícito e autor real de Wayne Booth (1980). O cômico de toda essa passagem é perceber que o autor real impactou de modo traumático o jovem Marcel, a ponto da obra de Bergotte parecer menor do que era. A descrição física, a voz, o jeito de falar influenciaram o texto de Bergotte para o herói; é no mínimo curioso, ao ler *RTP*, notar que Marcel é muito pouco descrito fisicamente; sabe-se que ele tem asma crônica, é psicologicamente frágil, tem os cabelos escuros, mas as descrições físicas de Marcel não são muito elaboradas, em contraposição às personagens com quem tem contato.

O tempo que Marcel passa em Paris, durante sua adolescência, é época de decepções: decepciona-se com Berma, decepciona-se com o amor por Gilberte, decepciona-se com a figura esdrúxula de Bergotte. O primeiro período da vida de Marcel pode ser realmente entendido como a vida de um jovem inexperiente, não fossem as intromissões do narrador apontando o que é relevante observar. Muitas vezes, o narrador tenta dizer ao leitor que não deve apegar-se ao mundo “comum” dos amores e da vida dos salões, o mundanismo, nas palavras do autor, pois não passa de fantasmagoria. O discurso do narrador aproxima-se, frequentemente, à prescrição, como se alertasse a não “perder tempo” com certas coisas, já que a arte, e esse é um dos discursos aceitos por grande parte da crítica proustiana, é o “reino da verdade” a ser alcançado, quase como a alegoria platônica da caverna: “não deixe de ser um esteta enquanto vive, valorize as artes, resista à tentação do tempo moderno das cidades, olhe de forma diferente”. Obviamente que esta não é a mensagem de *RTP*, na verdade, não há mensagem em *RTP*, no máximo, um convite ao leitor para observar toda uma vida de modo mais lento do que a sociedade moderna o padronizou, uma oposição à vida rápida que a entrada das máquinas no mundo do trabalho originou.

A crítica aos sentimentos é feita constantemente: desde o primeiro amor, o narrador aponta como ele pode ser desfavorável para a vida. Ao rever Gilberte, após não mais a amar, reflete que:

Tinha eu entrevisto outrora nos Campos Elísios, e melhor o verificara depois, que, ao nos enamorarmos de uma mulher, projetamos simplesmente nela um estado de nossa alma; que por conseguinte o importante não é o valor da mulher, mas a profundidade do estado; e que as emoções que uma rapariga medíocre nos proporciona podem fazer com que nos subam à consciência as partes mais íntimas de nós mesmos, mais pessoais, mais remotas, mais essenciais, o que não faria o prazer que nos dá a conversação de um homem superior ou mesmo a contemplação admirativa de suas obras^{xliii}. (*JF*, p. 485)

O solipsismo do narrador beira ao estado melancólico. Nada tem tanto valor quanto a obra de arte. O amor sempre é uma tortura ou causa de infelicidade em todas as personagens de *RTP*. Com exceção do próprio Marcel, Elstir e Bergotte, e de acordo com os valores do narrador, que é o futuro Marcel, nenhuma outra personagem tem uma vida plausível, isso porque todas se deixaram ser seduzidas ou pelo ciúme amoroso ou pelo mundanismo.

Na obra de Proust a crítica ao mundanismo não é nova. Em *Os prazeres e os dias* (2004), primeira obra de Marcel Proust, uma coletânea de contos e poemas, encontra-se o conto “Violante ou o mundanismo”, escrito em 1892. Neste conto, que se assemelha inicialmente a um conto de fadas pela pureza da protagonista, pela sua história de vida pregressa, Violante, jovem brilhante e solitária, que não recebia quase ninguém, vive em um castelo no campo, em Styrie, bastante afastado da cidade, passa o dia lendo e discutindo com seu preceptor, Augustin, única pessoa com que tem contato, sobre arte, filosofia, até apaixonar-se por um jovem inglês. Casa-se e vai à corte austríaca, embora seu preceptor lhe implore que fique no campo, dizendo que se for nunca mais voltará, que o mundo irá corrompê-la. Violante promete que voltará à sua região assim que aprender como é a aristocracia e conhecer um pouco do mundo. Sua beleza, seus modos polidos, sua conversa intelectual encantam a todos, segundo o narrador “as pessoas do mundo são tão medíocres que Violante nada mais precisou que dignar-se a conviver com elas para eclipsá-las quase todas” (PROUST, 2004, p. 49). Aos poucos, Violante percebe que gosta de ir aos salões, de mostrar um novo vestido, de ser elogiada pela sua beleza, de receber atenções, mesmo dizendo todos os dias que voltará a Styrie “depois de amanhã”. Jovem, aprecia os elogios que ganha pela sua elegância, depois de velha, procura manter os elogios que recebeu no passado, morre tentando reconquistar a veneração que teve, e nunca voltou a Styrie. O conto abre com este prólogo retirado de *A imitação de Cristo*: “Não vos relacioneis muito com os jovens e as pessoas mundanas... não desejeis comparecer perante os grandes” (PROUST, p. 42). Aparentemente esse “conto moral” indica que se você desobedecer a essa ordem, acabará como Violante. Eis

aqui porque o mundanismo é tão criticado em toda *RTP*, ele é quase um caminho para a frivolidade e para a busca daquilo que “não permanece”. Tanto o mundanismo como o ciúme (sinônimo de amor no universo proustiano, quem não sente ciúme, não ama, se não ama, não sofre, como o próprio narrador afirma “pois o amor e o sofrimento, *que forma um todo com este*, têm, como a embriaguez, o poder de diferenciar as coisas para nós^{xliv}”[CG, p. 146-*italico meu*]) são desvios que os seres proustianos tomam para uma existência incompleta. As personagens sempre são um vir a ser na obra de Proust, Swann, Charlus e mesmo Oriane de Guermantes, com seu conhecimento gigante sobre arte, deixam-se influenciar pelo amor e pelo mundo dos salões, nada produzem, acabam virando pequenas caricaturas de um mundo superficial, um futuro já alertado 21 anos antes no conto de Violante – ao contrário de Elstir, Vinteuil e Bergotte –, e o narrador não poupa suas críticas a esse mundo. Walter Benjamin (2012, p. 42 [*italico meu*]) descreve esse universo dos salões de modo impecável: “se for preciso resumi-los numa fórmula, poderíamos dizer que sua preocupação [a de Proust representar os salões aristocráticos franceses] é de reconstruir toda a estrutura da alta sociedade sob a forma de uma *fisiologia da tagarelise*”. É possível que essa grande valorização da arte como única saída possível em *RTP*, já que nada tem valor, tenha causado a antipatia de certos críticos marxistas para a mais famosa obra de Proust, visto que não apontou uma saída por meio da revolução ou da crítica social e, ao invés disso, escolheu a arte.

Este narrador “que diz eu” em sua busca do tempo perdido, parece querer compartilhar sua experiência, valorizar as sensações. Talvez por isso numa obra tão grande, tão detalhada e apegada aos cheiros, às sensações, às pinturas, ao mundo da arte que também constitui a história humana, um acontecimento político seja tão importante quanto a construção de um belo vitral ou de uma grande pintura, pois são ambos acontecimentos da história dos seres humanos, são formas de perceber este mundo, de compreender o estar no mundo. Merleau-Ponty viu melhor que ninguém a importância da arte como forma de dar a transparecer a existência das coisas, e não é à toa que disse que a arte é tão ciência quanto os trabalhos de Lavoisier (MERLEAU-PONTY, 2014); se Lavoisier mostra um mundo empírico, a arte mostra um mundo sensível, que não se opõe ao mundo objetivo, mas o completa. O filósofo deu à literatura – contestando Platão – um caráter de verdade semelhante ao da filosofia, não porque a literatura transforma em metáfora o conhecimento e assim o torna mais assimilável ou compreensível, mas porque ela presentifica as questões da filosofia. Para Merleau-Ponty, ela é filosofia: em *A fenomenologia da percepção* (2015), o pensador diz que é preciso uma razão subjetiva para entender o mundo em que os sujeitos estão, e essa razão subjetiva pode

ser acessada, o que é assumido por ele mesmo. Muito da argumentação de Paul Ricoeur sobre o ser-no-mundo ou a carnalidade vem de Husserl ou de Merleau-Ponty. Quem é, então, retomando a pergunta que Ricoeur faz para compreender o ser humano, “eu”? Quem é o eu de *RTP*? Dependendo do momento em que a leitura da obra se encontra, tem-se um “eu”, dependendo do autor do enunciado, se Marcel ou o narrador, tem-se outro “eu”. Entre o eu da experiência, Marcel, e o eu da reflexão há duas identidades narrativas, motivo pelo qual a enunciação do narrador é mais importante do que as vivências de Marcel, já que serão todas vistas como “tempo perdido” para o narrador.

O narrador de *RTP* preferiu imortalizar sua vida na obra, como forma de uma luta contra a morte. Sabendo que o tempo ceifa toda a vida, resolveu transformar a sua em literatura. Em uma sociedade *fin de siècle*, num mundo em que Nietzsche disse que Deus está morto – o filósofo alemão é citado em *RTP* como leitura do herói – é coerente que a arte possa ser uma luta contra a morte, superando a passagem do tempo, e Marcel em *TR* finalmente tem isso em mente. Lutar contra a morte, o amor, as relações sociais e ser respeitado em círculos aristocráticos não são uma resistência ao ceifar do tempo no universo da busca, mas a arte é. A consciência do passar do tempo serve como *memento mori*, produzir arte é lutar contra a morte, é lembrar-se de que se morre.

A relação entre morte e escrita não é uma hipótese insensata em *RTP*. Compagnon (2015) diz que se não fosse a morte de Albertine, Marcel jamais se tornaria escritor, isso porque passaria a vida toda vítima do amor/sofrimento que Albertine lhe despertava. Antes de Albertine morrer, Marcel pretende casar com ela, contudo, há outras mortes que mostram um caminho para a escolha da arte. Swann morre em *SG*, Charlus em *TR*, Bergotte em *PR*, de todos esses, somente Bergotte não possui um fim “simplório”, sua obra literária continua. A última cena de Swann em *RTP* é, talvez, uma das mais interessantes de *RTP*, resume o comportamento da aristocracia e do “fim de Swann”, e talvez seja uma das mais icônicas da literatura francesa (*CG*, p. 518 – 534 [itálico meu]^{xlv}):

— E então, não diz se vai à Itália conosco?

— Senhora, creio que não será possível.

[...] Swann soltou uma gargalhada.

— Mas como é que você pode saber — perguntou-lhe a duquesa —, com dez meses de antecedência, que não poderá ir à Itália?

— Minha cara duquesa, eu lhe direi, se faz questão; mas, antes de tudo, bem vê como estou doente.

— Sim, meu pequeno Charles, acho que você não está com boa cara, não estou satisfeita com a sua cor, mas não lhe peço isso para daqui a uma semana, e sim para daqui a dez meses. Em dez meses a gente tem tempo de tratar-se, bem sabe você.

Nesse momento veio um laçao anunciar que o carro estava pronto.

— Vamos, Oriane, a cavalo! — disse o duque, que já há um momento se agitava de impaciência, como se ele próprio fosse um dos cavalos que estavam esperando.

— Diga então numa palavra o que é que o impede de ir à Itália — disse a duquesa, erguendo-se para se despedir de nós.

— *Mas minha querida amiga, é que então estarei morto há vários meses. Segundo os médicos que consultei, no fim do ano o mal que tenho, e que pode aliás levar-me em seguida, não me deixará em todo caso mais de três ou quatro meses de vida, e ainda é um grande maximum* — respondeu Swann sorrindo, enquanto o criado abria a porta envidraçada do vestibulo para deixar passar a duquesa.

— Que é que me está dizendo?! — exclamou a duquesa, parando um segundo na sua marcha para o carro e erguendo seus belos olhos azuis e melancólicos, mas cheios de incerteza. Colocada pela primeira vez na vida entre dois deveres tão diferentes como subir ao carro para ir jantar fora e testemunhar piedade a um homem que vai morrer, não encontrava nada no código das conveniências que lhe indicasse a jurisprudência a seguir e, não sabendo a qual dar preferência, julgou que devia fingir que não acreditava na segunda alternativa, obedecendo assim à primeira, que demandava naquele momento menos esforço, e pensou que a melhor maneira de resolver o conflito seria negá-lo. — Está gracejando? — perguntou ela.

— Se fosse um gracejo, seria de um delicioso bom gosto — respondeu ironicamente Swann. — Não sei por que lhe digo isso. Até agora, nunca lhe havia falado na minha doença. Mas como me perguntou e agora posso morrer de um dia para outro... Mas, antes de tudo, não quero que se atrase, vai jantar fora — acrescentou ele, que bem sabia que, para os outros, as suas próprias obrigações mundanas têm primazia sobre a morte de um amigo, e que se punha no caso deles, graças à sua polidez. Mas a da duquesa lhe permitia também aperceber-se confusamente de que o jantar aonde ia devia contar menos para Swann do que a sua própria morte. Assim, enquanto continuava o caminho para o carro, deu de ombros dizendo: “Não se preocupe com esse jantar. Não tem a mínima importância!”. [...]

O duque não se constrangia em falar nos incômodos da sua mulher e dos seus a um moribundo, pois os primeiros, como lhe interessavam mais, lhe pareciam mais importantes. Assim, foi apenas por boa educação e galhardia que, depois de nos haver gentilmente despachado, gritou com voz estentórea, da porta, para Swann, que já se achava no pátio:

— E depois, não se deixe impressionar com essas tolices dos médicos, que diabo! São umas toupeiras. Você está firme como a Ponte Nova. Ainda nos enterrará a todos.

O longo trecho, mas necessário, mostra como são as relações mundanas no universo de *RTP* e, também, o humor proustiano. Swann, o burguês intelectual que pretendia escrever um ensaio sobre Vermeer, que era expert em história da arquitetura, a melhor companhia dos aristocratas cultos para viagens culturais, amigo do grande escritor Bergotte, termina dando palpites de decoração na casa dos Guermantes. Basin, marido de Oriane, apressa a mulher para não chegar atrasado na recepção que acontecerá naquela noite, repreendendo-a por “perder tempo” ao ouvir sobre a doença terminal de Swann, mas não se incomoda em ordenar que a mulher volte para casa, já dentro da carruagem, para trocar os sapatos pretos, visto que a

cor não combinava com o vestido. Este pode ser o aviso do narrador para seus leitores, se você se deixar fascinar pelos amores, pela vida dos salões, deixar de ser um pensador da arte ou um artista, esse será o fim. Assim, termina Swann, depois de toda sua saga que inicia em *CS* e acaba em *CG*. Talvez até haja uma ponta de ironia no fato de que o burguês que nomeia o caminho de Swann termine seus dias no caminho dos Guermantes. Marcel também é um burguês, sua vida é mais parecida com Swann do que com os Guermantes, seu amor e ciúme por Albertine serão como um espelho da vida de Swann nos volumes próximos.

A repetição de certas atitudes acontecerá, é como uma lei geral de *RTP*, ou você está em um caminho ou em outro, sem muitas formas de liberdade. Veja-se, por exemplo, que a vida de Marcel, até finalmente decidir escrever seu romance, será muito semelhante à vida de Swann, assim como a vida de Charlus também se assemelha à dele ao se deixar levar pelos amores – no caso de Charlus, homossexuais –, ou de seu melhor amigo, Robert de Saint-Loup, que se apaixona por uma prostituta judia, sofre, a esquece, casa com a filha de Swann, que se torna uma Guermantes, e morre na Primeira Guerra, traindo a esposa, após ter um caso com o antigo amante do tio. Pode ser que pela repetição das cenas, das semelhanças no que acontece, o narrador queira mostrar, afinal, a verdade do mundo de *RTP*, ou deseja que se olhe com maior atenção a certos acontecimentos que ocorrem com quase todas as personagens, como o amor, a desilusão amorosa, os sonhos e o abandono deles.

O mundo da futilidade, da afetação está escancaradamente visível no trecho apresentado. Não haverá sofrimento pela morte de Swann nos próximos volumes, o impacto da morte da personagem é menos doloroso que não combinar o sapato com o vestido em uma recepção. Ele será esquecido pela filha, pela esposa, que ainda recordarão a herança sanguínea e familiar indesejada que o marido deixou: a de vir de uma família judia na época das acusações contra Dreyfus.

No momento em que Swann falece, o herói está envolvido com Albertine, sofre por ela e ainda padecerá muito futuramente pela amada, levando-a a morar com ele para poder tê-la por perto todo o tempo e controlá-la, já que sente ciúme irreprimível por ela, a ponto de pensar em casar definitivamente com Albertine, para poder “tê-la” como sua, única forma que ele verá como saída para aplacar seu ciúme e desconfiança, muito semelhante ao que Swann fez. Seria esse o fim de Marcel se Albertine continuasse viva? Para Antoine Compagnon (2015), sim.

4.2 Os anos de aprendizagem de Marcel: *Sodoma e Gomorra*, *A prisioneira* e *A fugitiva*

Sodoma e Gomorra (SG) é a última obra revisada por Proust e publicada com o autor ainda vivo. O volume saiu maior do que o planejado, isto porque durante a I Guerra as editoras estavam fechadas na França. Proust então se dedicou exaustivamente à escrita e finalização da quarta obra que compõe *RTP*. O autor era assustadoramente obcecado com as revisões dos seus textos, a ponto de modificá-los no momento da impressão. Gallimard (1993), editor definitivo de *RTP*, contou que os linotipistas tinham crises de desespero sempre que trabalhavam com o material de Marcel Proust. O escritor modificava parágrafos inteiros, acrescentava detalhes, alterava informações. É importante salientar isso, porque a partir de *SG* não se tem mais a obra como Proust “queria”, embora tenha passado por revisão de especialistas, estudiosos da obra do autor. Após *SG*, os textos são manuscritos não finalizados pelo escritor, e é consenso que, sabendo do histórico de Marcel Proust, *RTP* seria diferente com suas revisões.

Se há algo que está presente como elemento constituinte de *RTP* é a literatura e a cultura ocidental. Poucas coisas marcaram a cultura ocidental com tanta força como a Bíblia, e é desde o primeiro volume que a questão do judeu aparece na figura de Swann. *Sodoma e Gomorra* – opção de título antes de *Em busca do tempo perdido* – fazem tanto referência externa, as cidades destruídas por Jeová no Antigo Testamento, como referência interna no romance. Já foi dito que a repetição é um dos elementos poéticos que constroem *RTP*, e o nome das duas cidades míticas também serve para isso.

O romance de Proust apresentou nos primeiros volumes os dois caminhos da casa dos avós do narrador em Combray, de um lado, o caminho de Swann, que representa a burguesia, do outro, o caminho de Guermantes, o lado aristocrata. *Sodoma e Gomorra* mostra duas faces – ou dois caminhos opostos da heterossexualidade –, da homossexualidade; Sodoma, da masculina, Gomorra, da feminina. Não é um simples acaso que o nome das cidades bíblicas dos homossexuais fosse o título geral da obra de Proust, tendo em vista que quase todas as personagens de *RTP* são homossexuais ou bissexuais.

Os homossexuais masculinos, chamados de invertidos pelo narrador, têm como principal figura no romance o Barão de Charlus. Por meio dele e a partir dele o narrador perceberá um mundo desconhecido das relações amorosas. Embora tenha tido seu primeiro contato com a homossexualidade feminina em *CS*, quando viu a senhorita Vinteuil com sua amante pela janela, somente ao assistir e ouvir a cena sexual de Charlus com Jupien no pátio dos Guermantes que compreenderá que a homossexualidade está em todos os círculos sociais. É cômico notar como Marcel é testemunha das relações sexuais homossexuais desde a infância.

Ricoeur esclareceu que a identidade narrativa é instável e cheia de falhas e em constante processo de construção. O narrador de *RTP* sofre o mais forte processo disso por intermédio da memória involuntária – que perpassa todo o romance – e pela descoberta da homossexualidade, primeiramente de Charlus, quando percebe que há mais homossexuais do que imagina nos círculos que frequenta, e, em seguida, pela descoberta da infidelidade de Albertine. Com efeito, não se deve entender que Marcel descobriu que “existe homossexualidade no mundo”, posição ingênua que uma leitura mais superficial de *SG* pode sugerir; a forma de perceber as coisas é que se modifica.

Na cena em que Marcel vê o comportamento dos homossexuais e como se comunicam por meio do corpo, dos olhares, numa linguagem silenciosa, mas que diz muito, o que muda é a interpretação do mundo para o herói. A ipseidade do narrador se modifica, o seu si mesmo está em confronto com uma nova informação sobre o que presencia. Se em *JF* Charlus transbordava masculinidade, agora, pela nova visão de Marcel, o barão adquire modos e feições de mulher, contudo, não foi Charlus que mudou, foi a percepção de Marcel que se modificou, o eu de Balbec que se relacionava com o barão já não existe mais, dando espaço a outro Marcel e a outro Charlus:

Pestanejando contra o sol, quase parecia sorrir; visto assim o seu rosto em repouso e como ao natural, achei-lhe um não-sei-quê tão afetuoso, tão desarmado, que não pude deixar de pensar o quanto não ficaria irritado o sr. de Charlus se pudesse saber que alguém o estava olhando; *pois no que me fazia pensar aquele homem que tanto alardeava virilidade, a quem todo mundo parecia odiosamente efeminado, no que ele logo me fazia pensar, de tal modo lhe possuía os traços, a expressão e o sorriso, era numa mulher*^{xlvi}. (*SG*, p. 19 [itálico meu]).

Essa reinterpretação do mundo que circunscreve o herói de *RTP* não caminha para uma reflexão leviana, pelo contrário, reconhece a homossexualidade como algo natural do humano, existente em toda Europa, mas mais que isso, escreve um dos ensaios mais interessantes sobre ser homossexual no início do século XX³⁵. Esses sobreviventes “envergonhados” de Sodoma, que precisam esconder seus desejos, criaram um círculo cultural de signos e comportamentos que somente eles entendem, de modo a sobreviverem e não serem novamente destruídos. Para isso, adotam esposas, filhos ou a solidão e só não reconstróem Sodoma, porque nenhum deles quer assumir sua origem. O narrador não se limita

³⁵ Marcel Proust constrói sua frase mais longa (1500 palavras) dentro de um pequeno ensaio que tenta explicar ao leitor o comportamento homossexual, por meio de clara influência darwinista, com uma analogia do zangão e a orquídea. Esta comparação com o natural mostra que Proust, ele mesmo homossexual, entendia a homossexualidade como parte do comportamento natural dos seres humanos.

somente ao compadecimento com os homossexuais, ele faz analogia com o povo judeu, sempre perseguido, que habita todos os países, mas é obrigado a esconder-se ou tentar passar despercebido. Não é à toa que o narrador faz essa comparação, “mas quisemos prevenir o erro funesto que consistiria, tal como se alentou um movimento sionista, em criar um movimento sodomita e reconstruir Sodoma^{xlvi}” (SG, p. 51). O narrador está apontando diretamente para o Caso Dreyfus, não há dúvida. Marcel Proust sabia como terminou o Caso Dreyfus quando finalizou *SG*, agora poderia referenciar claramente, por meio do narrador de *RTP*, o antissemitismo, o processo falso, as provas forjadas, que resultaram na injusta condenação do oficial do exército francês³⁶.

Sob a aparência masculina, o invertido é uma mulher no seu interior³⁷, na narrativa de Proust. Contudo, não se resume só a isso, o invertido é colocado na categoria do descendente de Sodoma, que tem em seu sangue os vestígios dessa ancestralidade. O narrador afirma que muitos habitantes de Sodoma fugiram durante a chuva de fogo, mas ao contrário da mulher de Ló, que olhou para trás e virou uma estátua de sal, Jeová permitiu aos habitantes da cidade que olhassem para trás e levassem consigo seus costumes:

De sorte que tiveram numerosa posteridade, na qual esse gesto se tornou habitual, parecido ao das mulheres vadias que, enquanto fingem olhar os sapatos numa vitrina, voltam a cabeça para um estudante. Esses descendentes de sodomitas, tão numerosos que se lhes pode aplicar aquele outro versículo do Gênese: “Se alguém contar os grãos de pó da terra, poderá contar essa posteridade^{xlvi}”. (SG, p. 96)

Ora, quando a memória involuntária não está presente para auxiliar na construção do passado, o conhecimento faz-se ferramenta para isso. O mundo dos *Guermantes*, que existe até o final dos primeiros três romances iniciais de *RTP*, modifica-se, e, com ele, Paris. A partir de agora, a capital da Belle Époque não é somente povoada por aristocratas saudosistas, intelectuais burgueses e artistas, mas, também, por homossexuais que são tão numerosos como os grãos de pó, ou melhor ainda, estes corpos que povoam a Paris de Marcel agora ganham essa extensão comportamental que os torna mais ricos e precisos em suas descrições ao olhar do leitor. Zagdanski (1995) deu um belo título a este fato: Sodoma-sobre-o-Sena.

³⁶ Na obra *As origens do totalitarismo*, a filósofa Hannah Arendt desenvolve a hipótese de que o Caso Dreyfus foi um dos primeiros sinais das políticas nazistas que se desenvolveriam anos mais tarde no século XX. Cf. ARENDT, Hannah. *As origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

³⁷ Não se deve entender isso como uma possível transexualidade das personagens homossexuais. O discurso médico da época registrava o comportamento homossexual por meio da teoria homem-mulher, que se difundiu no final do século XIX. (TADIÉ, 2015)

SG foca muito nas relações homossexuais masculinas, especificamente nas dos aristocratas com homens de classe social mais baixa. Muitas são as cenas em que um nobre encontra em algum lugar um amante, ou alguém com quem já teve relações sexuais, seja um porteiro, um jovem desconhecido, indicando que o mundo dos homossexuais não está em paralelo com o dos heterossexuais, mas no mesmo lugar, ou seja, não segue a ideia de que a homossexualidade e a heterossexualidade são “duas retas paralelas que não se cruzam”, porque a homossexualidade, a bissexualidade, “a androginia³⁸” e a heterossexualidade partem todas da mesma reta e são constituintes do comportamento social desde os tempos do Gênesis, como dito pelo próprio narrador, ou desde, pelo menos, antes de Marcel nascer, já que o amor de Swann, Odette, é bissexual e teve relações com a Sra. Verdurin.

A atenção dada às questões homossexuais em *SG* é tão grande, às vezes até exagerada, que os bailes do Faubourg Saint-Germain se tornam uma grande festa homossexual em que os que desconhecem o código dos “invertidos” nada percebem e são apenas coadjuvantes das cenas de flerte entre os homens. Charlus, o mais inteligente dos Guermantes, como diz o narrador, faz-se amigo da Sra. de Surgis, mulher que em outra ocasião discriminaria, apenas por interesse sexual em seus dois filhos. Essa atenção dada por Marcel à homossexualidade e ao comportamento de Charlus o transforma em excessivamente curioso, a ponto de perguntar a Swann se conhece os boatos sobre a sexualidade de seu amigo barão, que afirma ser ele – Charlus - demasiadamente carinhoso somente.

Alguma coisa estranha se passa no narrador a partir do conhecimento da homossexualidade de Charlus: há uma transmutação do espaço, Paris agora é habitada por homens e mulheres gays, e por personagens com tendências sexuais sádicas e masoquistas. Paris se torna a capital do pecado da carne, a beleza dos salões aristocráticos é apenas uma leve maquiagem que oculta o que acontece lá quando se presta atenção, o marido de Oriane de Guermantes tem uma amante, os franceses que trabalham como diplomatas são quase todos homossexuais, jovens saídos da puberdade procuram homens mais velhos para se relacionarem. É notável ver essa mudança da capital francesa. De repente, ela tornou-se uma cidade a ser destruída por Jeová, ou um dos círculos do inferno para o narrador, que oscila entre um discurso moralista e uma vontade de compreender o desejo de pessoas diferentes.

Charlus torna-se tão escravo das suas vontades sexuais que aceita frequentar a casa dos Verdurin, até este ponto do romance o local com as pessoas mais estúpidas da sociedade parisiense, em que um Guermantes jamais iria. Contudo, preso pelo desejo – ciumento, como

³⁸ O termo é utilizado em *RTP*, provavelmente se referindo aos transgêneros.

a regra do Eros de *RTP* – não consegue imaginar seu amante, Morel, um violinista medíocre, longe de si. Se Marcel não soubesse da orientação sexual do amigo, provavelmente não conseguiria explicar a ida de Charlus aos Verdurin, e mais ainda, Charlus será o maior frequentador dos encontros promovidos pelos Verdurin; o que mudou na narrativa é “a permanência do si” do narrador, ou sua ipseidade. Charlus já não é o homem másculo de *JF*, mas o homossexual protagonista de *SG*, apaixonado pelo jovem Morel; Charlus sempre foi assim, o narrador é que viu outra faceta da personagem. Há neste volume de *RTP* essa libertinagem sadiana que faz oposição ao mundo das pinturas de Vermeer, da música de Wagner, da literatura, da arte entendida como a pureza do mundo. O mundo de *RTP* é habitado por essa dualidade, o vício e a virtude, o artista e o diletante, a liberdade criativa e o amor.

Charlus repete o sistema amoroso do universo proustiano, amor-ciúme-sofrimento, com Morel, o jovem violinista bissexual que tem um caso, também, com um dos parentes do barão, o Príncipe de Guermantes. O foco, por vezes exagerado, nas anedotas homossexuais das personagens de *SG* chega a descrever a cena em que Charlus, junto com Jupien, suborna a dona de um prostíbulo, no intuito de flagrar Morel com o Príncipe de Guermantes em uma orgia. Essa obsessão do narrador pela homossexualidade, por vezes, torna o romance repetitivo e lento. O crítico Roger Shattuck (1985, p. 56) corrobora este pensamento:

O homossexualismo apresenta um problema mais sério. Ele motiva Charlus, Saint-Loup, Mlle. Vinteuil, Albertine (provavelmente) Gilberte (possivelmente), o príncipe de Guermantes, Morel (que é bissexual) e um grande número de pessoas de todos os extratos da sociedade. Proust parecia estar trabalhando com um conjunto de personagens tão inclinados ao homossexualismo a ponto de comprometer o valor e o atrativo do romance. Nem todos os discursos de Charlus a esse respeito merecem o espaço que ocupam. Mas vale a pena notar que Proust, diferentemente de Gide, nunca tratou o homossexualismo como forma mais elevada de amor.

Se por um lado há esse “excesso gay” no romance, por outro, vale observar que ele foi escrito durante o período da I Guerra, momento que marca o fim da Belle Époque. Paris, portanto, é a capital a ser destruída. *SG* está muito mais próximo da guerra do que *TR*, último volume, em que representa os resultados do conflito nas relações parisienses. A capital francesa de *SG* é o local onde ser judeu e homossexual é perigoso, não é inocente a relação que o narrador faz entre os dois. Na impossibilidade de escrever sobre o judeu e criar um romance de cunho político pelo olhar do narrador, a homossexualidade serviu como recurso

narrativo que engloba as duas vivências perseguidas na Paris anti-Dreyfus e que temia o avanço da Tríplice Aliança dentro da França.

Enquanto Paris se assemelha à cidade que precisa ser dizimada para acabar com a iniquidade, no mundo interior de Marcel, o inferno é outro. A tortura para Marcel não serão os amores do barão, mas o ciúme que sente por Albertine, que toma maior parte do tempo do protagonista. Marcel não sente amor por Albertine quando ela está por perto; ela o incomoda, é apenas na ausência dela que surge seu ciúme. A ideia de não possuir o que ama é a raiz do seu infortúnio, mesmo sentimento que sofreu Swann por Odette antes do nascimento do narrador, e que sofre Charlus por Morel.

O ciúme, a partir de agora, é a lente usada pelo narrador para descrever o mundo vivido. E este sentimento irá se desenvolver até *AD*. O ciúme, em *RTP*, é a regra necessária para que exista o amor, nenhuma relação amorosa foge a esta imposição. A identidade narrativa de Marcel, então, passa por dois processos fundamentais: a da escrita e descrição do passado, encontrado em *CS*, *JF* e *CG*, e a da experiência dos sentimentos, narrados em *SG*, *PR*, *AD*. Antes o mundo se modificava conforme a memória involuntária, agora ele será ressignificado pelo olhar do ciumento. Em *SG* a relação com a misteriosa Albertine Simonet começa a modificar o herói. Anteriormente um mundano, agora prefere refugiar-se ao lado da amada para controlar suas saídas e atitudes. O que agrava ainda mais o ciúme do protagonista é desconfiar da sexualidade de Albertine, sua amada seria uma entre aquelas às quais ele chama de sobreviventes de Gomorra, embora nunca tenha visto nada, mas crie um mundo de dúvida. Albertine só existe pelo olhar de Marcel, e esse olhar é acusatório e cruel. A amada do protagonista não é confiável, esta é a norma para compreender sua parceira, não importa o que diga, faça ou mostre, Albertine é sempre culpada.

Albertine só me dava a sua palavra, uma palavra peremptória e sem o apoio de provas. Mas era justamente o que mais me podia acalmar, pois o ciúme pertence a essa família de dúvidas doentias que cedem mais à energia de uma afirmação do que à sua verossimilhança. É aliás muito próprio do amor tornar-nos ao mesmo tempo mais desconfiados e mais crédulos, fazer-nos suspeitar, mais depressa do que o faria uma outra, daquela a quem amamos e mais facilmente acreditar nas suas negações^{xlix}. (*SG*, p. 216)

Consciente de que o ciúme é uma doença, o narrador permite que ela o contamine inteiramente. Lembrando Ricoeur e sua obra, e refletindo a partir dela para a compreensão do Eu de *RTP*, como entender esse sujeito estranho que age no mundo, transforma-se na ação e também transforma o mundo a partir do olhar do ciúme que agora se coloca? A forma

respeitosa como que se aborda Ricoeur neste estudo permite, também, traçar os limites das suas reflexões. Mesmo entendendo que a narrativa e a ação constroem a identidade ipse e idem, o filósofo não se dedicou à percepção pela emoção, mesmo que a compreenda como elemento constitutivo da história de um sujeito. Escrever o mundo pela emoção não é um tema ricoeuriano, mas é um tema proustiano indispensável para o entendimento da narrativa e do eu do escritor e do herói. O ciúme não pode ser entendido como símbolo ou metáfora para ser enquadrado na teoria de Paul Ricoeur, ele é mais que isso. Greimas e Fontanille propõem algo que faz sentido no entendimento de como a emoção é forte na construção de sentido na linguagem, pois a partir da emoção “não é mais o mundo natural que vem em direção ao sujeito, mas o sujeito que se proclama mestre do mundo, seu significado, e o reorganiza figuradamente a seu modo” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 19). A colocação que vem da semiótica serve como apoio que evidencia a necessidade de entender que o sentimento muda a narrativa para além da ação, ser ciumento não é uma ação, é um estado do ser em *RTP*, e, muitas vezes, um *modo* de ser; neste caso, torna-se a própria teoria do romance proustiano (ou a poética de *RTP*) que melhor explica essa lógica do sentir e transformar em narrativa dentro do seu enredo.

A natureza tirânica do ciúme transforma Marcel em vítima-algoz de Albertine. O herói tem mais ciúmes na possibilidade de a amada ter casos com mulheres do que com o próprio amigo, “[...] pois, estupidamente, julgando que só se pode amar uma coisa, ciumento da atitude de Albertine para com Robert, estava eu tranquilizado quanto às mulheres¹.” (*SG*, p. 402). De observador do ciúme de Swann para com Odette e de Charlus para com Morel, o protagonista torna-se principal personagem da relação amor-ciúme. O ciúme de Marcel é marco justamente pelas supostas relações que ele imagina que Albertine possa ter com outras mulheres: “[...] mas cada movimento de ciúme é particular e traz a marca da criatura — desta vez a amiga da srta. Vinteuil — que o suscitou^{li}” (*SG*, p. 126). A srta. Vinteuil, filha do compositor Vinteuil, que no primeiro volume o narrador vê tendo relações com outra mulher, agora é motivo que desencadeia o ciúme. Marcel imagina que Albertine também tem relações sexuais com a moça, isso porque o narrador percebeu que, ao dançar, é possível ver o reflexo dos casais dançando no espelho da sala do hotel de Balbec. Imaginar que o olhar de Albertine poderia estar fixado no reflexo da srta. Vinteuil é o suficiente para desconfiar da fidelidade da amada.

Contra a própria vontade, sempre perseguido, em meu ciúme, pela lembrança das relações de Saint-Loup com “Raquel quando do Senhor” e de

Swann com Odette, estava eu muito inclinado a crer que, no momento que eu amava, não podia ser amado, e que só o interesse poderia prender a mim uma mulher. Sem dúvida, era uma loucura julgar Albertine por Odette e Raquel. Mas não era ela e sim eu; eram os sentimentos que eu pudesse inspirar que o meu ciúme me fazia subestimar em demasia^{lii}. (*SG*, p. 391)

Sabendo que o amor não tem como consequência a felicidade, mas o contrário, Marcel relembra os sofrimentos amorosos do seu amigo, e se compara a ele. O período em que sofre por Albertine, então, pode ser entendido como seus “anos de aprendizagem”. O resultado de Swann foi o esquecimento e apagamento do seu passado – inclusive do seu nome. Resta entender como Marcel termina esse período: o fim de *SG* é indicativo da repetição do erro de Swann, ele conclui que seu sofrimento amoroso só será encerrado se casar com Albertine, assim, ele a convida para morar com ele.

George Poulet (1992) afirma que a narrativa de *RTP* avança recuando. O leitor atento perceberá logo que a decisão de Marcel de morar com Albertine é uma repetição da decisão de Swann em casar com Odette, com a diferença que agora o ciúme será vivido, não apenas descrito. Swann e Marcel têm muito em comum, são burgueses, sensíveis à arte e esperam dedicar-se ao seu estudo aprofundado – Swann –, ou produzir arte – Marcel. Swann morreu sem conseguir realizar seu ambicioso projeto de escrever sobre Vermeer, e Marcel ainda não escreveu nada até o momento em que decide levar Albertine para morar consigo. É uma Albertine diferente de até então, mas ainda parte da história de protagonista.

Fisicamente, mudara também. Seus longos olhos azuis — mais alongados — não tinham guardado a mesma forma; continuavam sim 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. Pois, por exemplo, bem ao contrário pelas manhãs, a crespidão de seus cabelos me causou durante muito tempo a mesma surpresa, como uma coisa nova que eu nunca tivesse visto. E no entanto, acima do olhar sorridente de uma moça, que haverá mais bonito do que esta coroa anelada de violetas pretas. O sorriso propõe mais amizade; mas os anezinhos envernizados dos cabelos em flor, mais parentes da carne, de que parecem a transposição em pequeninas ondas, captam melhor o desejo^{liii}. (*PR*, p. 18)

Em metonímia semelhante à que fez Swann sentir-se atraído por Odette, a semelhança com Céfora, de Botticelli, os anéis do cabelo de Albertine que despertam o desejo do herói. Albertine é, até este ponto, síntese da história dos amores de *RTP*, é a Odette de *CS*, embora não seja fútil como a primeira, tem os olhos azuis do mar de Balbec, a homossexualidade dos invertidos, pois “Gomorra andava dispersa pelos quatro cantos do mundo^{liv}” (*PR*, p. 22).

O ciúme é o eixo de rotação que direciona toda a percepção do mundo da Busca por meio desse sentimento a partir de *SG*. A ipseidade do narrador se modificou, ele já não é o eu anterior, que ambicionava ser artista, que se deslumbrava com os salões aristocráticos dos Guermantes, inclusive pouco é lembrada pelo herói a intenção de ser escritor. Shattuck (1993) lembra que as proposições de Proust, em *RTP*, têm valor de regra para o conhecimento da psique humana. É pelo contato com o mundo que o ciúme ganha significado para Marcel: “[...] Meu ciúme nascia por imagens, em virtude de um sofrimento, não segundo uma probabilidade^{lv}” (*PR*, p. 311). Ora, se o ciúme do narrador não precisa de embasamento em acontecimentos verdadeiros, fica evidente que todo o espaço relacional é construído por meio da intuição. Não importa na realidade se Albertine é infiel ou não, o fato é que o sofrimento do ciúme existe, e o narrador, sabendo disso, descreve o ciúme como doença:

Por isso bastava que ela [Albertine] voltasse para casa demasiado tarde, que seu passeio durasse um tempo inexplicável, ainda que talvez fácil de explicar sem fazer intervir nenhum motivo sensual, para que meu mal renascesse, ligado desta vez a representações que não eram de Balbec, e que eu me esforçaria, como fizera em ocasiões anteriores, por destruir, como se a destruição de uma causa efêmera pudesse acarretar a de um mal congênito^{lvi}. (*PR*, p. 74)

Este mal congênito, para o narrador que procura justificar seu estado emocional, vincula-o a um problema inato do comportamento que tem origem no seu nascimento, não obstante, não é a primeira, nem única vez que o narrador compara o ciúme a uma doença. Ele o descreverá melhor ainda:

Aliás, o ciúme é *dessas doenças intermitentes*, cuja causa é caprichosa, imperativa, sempre idêntica no mesmo doente, às vezes inteiramente diversa em outro. Asmáticos há que só acalmam a sua crise abrindo as janelas, respirando o vento forte, um ar puro nas alturas, outros refugiando-se no centro da cidade, num quarto enfumaçado. Poucos ciumentos há cujo ciúme não admita certas derrogações. Este consente em ser enganado contanto que lhe digam, aquele contanto que lhe escondam, no que um não é menos absurdo que o outro, pois se o segundo é mais verdadeiramente enganado, visto que lhe dissimulam a verdade, o primeiro reclama, nessa verdade, o alimento, a extensão, o renovamento de suas penas^{lvii}. (*PR*, p. 326 [itálico meu])

Marcel, como se sabe, tem constituição frágil, no passado, bastava a falta do beijo da mãe para alterar seu estado de saúde, além disso, sofre com problemas respiratórios – Proust era asmático -, os quais são “intermitentes” como o ciúme. A relação de protagonista com Albertine também é. Essa ambivalência de amor e desamor segue a lei “[...] [d]esse ritmo

binário que adota o amor em todos aqueles que duvidam demasiado de si mesmos para acreditarem que uma mulher jamais os possa amar, e também que eles próprios a possam amar verdadeiramente^{lviii}” (SG, p. 316). A analogia com a doença leva o leitor a inferir que o ciúme, como afirma o narrador, é uma doença, mas também provoca o questionamento: qual é sua cura? Marcel acredita que a morte de Albertine cessaria seu sofrimento, uma vez que não existindo o objeto amoroso que se pretende possuir na sua totalidade – pois este é o amor de RTP, ser dono do que se ama, do seu corpo aos seus pensamentos – e como tal coisa é impossível, a morte do que se ama é o fim do ciúme³⁹. A ilusão da morte do objeto de amor é uma falsa cura, visto que o narrador afirma que:

Enquanto o meu ciúme não se reencarnava *em novos seres*, tivera eu depois dos meus sofrimentos passados um intervalo de calma. Mas o menor pretexto serve para que renasça uma doença crônica, como aliás a menor ocasião pode servir para que (após uma trégua de castidade) se exerça de novo, com seres diferentes, o vício da criatura que é causa deste ciúme^{lix}[...]. (PR, p. 273)

O ciúme *se encarna*, está no corpo daquele que é amado, assume-se que pode ser despertado por outros seres, não tem cura e dura até o amor acabar – como mostrou a relação de Odette com Swann em CS. Willemart (2008) conclui que PR é um estudo do ciúme feito por Proust. Na narrativa, no entanto, o ciúme é, naquele momento, parte do mundo interno do protagonista; enquanto os escritores realistas devastavam o mundo interior das personagens – haja vista Emma Bovary, cujo mundo interno se confronta com o mundo material, o que ocasiona seu suicídio –, RTP transforma a existência interior em mundo real. O si mesmo só pode alcançar o status de narrador por meio do acesso ao mundo interior, pois é ali que a realidade material se aniquila, e o Eu reformula sua experiência. Pouco importa neste momento se Albertine era infiel ou não, assim como é irrelevante saber como soa de fato a Sonata de Vinteuil – e nisto Proust foi notável, já que o leitor nunca saberá. A obra que o narrador escreve é um exercício de hermenêutica voltado para a reconstrução do passado por intermédio da existência interior, e os significados que o mundo ganha a partir disso.

Em termos puramente narrativos, o desdobramento do ciúme do herói faz com que Albertine abandone a casa de Marcel, o que levará à sua morte em um acidente de cavalo. Mas isso não é o suficiente para a escrita do narrador de RTP, é preciso entender o que se modificou a partir desses acontecimentos. Somente permitindo que o si mesmo aflore e se

³⁹ Em *Os prazeres e os dias*, Marcel Proust escreve um conto chamado “O fim do ciúme”, em que é a morte do ciumento que finaliza o ciúme daquele que sofre, não da amada. PROUST, Marcel. *Os prazeres e os dias*. São Paulo: Códex, 2004.

transforme em narrador é que é possível salvar aquilo que estaria irremediavelmente esquecido. A pergunta que baseou a filosofia de Ricoeur também é a pergunta que está dissolvida nesta busca: quem sou eu?

Se Wilhelm Meister teve a Sociedade da Torre para ajudá-lo nos seus anos de aprendizado, Marcel tem somente a si mesmo na sua educação para a arte. É por isso que o ciúme se torna tão importante na narrativa, e somente ao superá-lo Marcel tornar-se-á artista.

Ao saber da morte de Albertine, o herói percebe o erro que cometeu ao acreditar que o falecimento do ser que ama eliminaria seu ciúme, pelo contrário, é depois da morte de Albertine que ele conhecerá melhor sua amada. A morte de Albertine rompe, entretanto, a regra da repetição. Marcel não ficará ligado a ela para sempre, já que ela não existe mais, não terá o mesmo destino de Swann.

Eu, pelo contrário, enquanto sentia tamanho ciúme de Albertine, mais feliz do que Swann, tivera-a em minha casa. Realizara, em verdade, aquilo que Swann tinha sonhado tantas vezes, e que só realizara materialmente quando isso já lhe era indiferente. Mas enfim, quanto a Albertine, essa eu não havia guardado como Swann guardara Odette. Ela fugira, e morrera. Porque nada jamais se repete exatamente, e as existências mais análogas e que, graças ao parentesco dos caracteres e à similitude das circunstâncias, podemos escolher para apresentá-las como simétricas uma à outra em muitos pontos continuam opostas. E evidentemente a principal oposição (a arte) ainda não tinha se manifestado^{lx}. (AD, p. 182)

Embora Marcel ainda não esteja livre do ciúme, Albertine se foi, resta agora reconstruir o caminho da amada para, enfim, viver o luto. Mas quem é Albertine, essa personagem que tanto causou sofrimento ao protagonista, que pouco fala, dorme muito e se movimenta sempre rápida com sua bicicleta ou com os trens?

Habituar-me de tal modo a ver Albertine junto de mim, e de repente discernia um novo rosto do Hábito! Até então, eu o considerara principalmente como um poder aniquilador, que suprime a originalidade, e até a consciência das percepções; agora, via nele uma divindade terrível, tão grudada a nós, com sua efígie insignificante tão incrustada em nosso coração, que, ao se destacar ou se afastar, esse deus em que mal reparávamos nos inflige tormentos mais terríveis que quaisquer outros, e em sua crueldade rivaliza com a morte.^{lxi} (AD, p. 22)

Na descrição acima, Albertine ainda não morreu, apenas abandonou a casa em que vivia com Marcel. Comparando o fim do hábito ao sofrimento pela morte de alguém, o herói se esforça para tentar fazer com que a amada retorne, mas ela jamais regressará.

Albertine sucedeu Gilberte nos amores de Marcel, mas com ela o protagonista teve uma relação mais adulta e carnal, se comparada ao amor infantil que teve pela primeira. Substituiu o beijo materno noturno, está conectada a Balbec e ao mar, encarna Gomorra em si, suscita os ciúmes do narrador, do mesmo tipo que Odette provocou. Albertine é, por excelência, a personagem feminina de *RTP*. Se em *PR* Marcel aprendeu com ela os sofrimentos do ciúme, também com ela aprenderá o luto e o esquecimento, última lição para se transformar em escritor.

O penúltimo volume de *RTP* mostra a derradeira morte de um Eu, talvez mais terrível que a morte de alguém no universo da narrativa. Uma vez que Marcel cure seu ciúme e luto, surge o Marcel artista, aquele que escreve para não esquecer e que agora já não sofre mais pela amada, mas pode analisar o passado sem ser tomado pela dor. É também neste romance de muitos nomes, *A fugitiva*, *Albertine desaparecida*⁴⁰, que o narrador melhor expõe suas ideias, atrás somente de *TR*. Esquecimento e lembrança fazem parte, cada um, de um lado da mesma moeda, a morte de Albertine não alivia o sofrimento do herói, pelo contrário, intensifica ainda mais seu ciúme.

Para que a morte de Albertine pudesse suprimir meus sofrimentos, seria preciso que o choque a tivesse matado não somente na Touraine, mas em mim. Nunca ela aí estivera tão viva. Para penetrar em nós, uma criatura é obrigada a tomar a forma, a submeter-se ao quadro do tempo; só nos aparecendo em minutos sucessivos, nunca pode dar-nos de si senão um aspecto de cada vez, fornecer-nos apenas uma fotografia^{lxii}. (*FG*, p. 88)

Isto posto, o Marcel começa a investigar a vida pregressa da amada. Seria ela infiel ou não? Lésbica ou não? Há ainda o desejo de saber, e este não morreu. A busca pela reconstrução da vida paralela de Albertine leva o protagonista a um caminho, no mínimo, ridículo. Sua obsessão é tamanha, que chega a cogitar ir a um centro espírita tentar falar com Albertine apenas para dizer a ela que descobriu sua infidelidade. Essa atitude, no entanto, é resultado da luta contra o esquecimento, quanto menos sofre, mais Marcel se culpa por não experimentar com tanta força a dor do luto. Assim, o sofrimento pela amada é intermitente, quando lembra dela, reflete em coisas que deveria ter feito ao lado dela: “eu não deveria sofrer com essa ideia, mas, como nos amputados, a menor mudança de tempo reavivava dores no membro que não existia mais^{lxiii}” (*AD*, p. 103).

⁴⁰O título primeiro dado ao sexto volume de *RTP* seria, de acordo com carta de Proust a Gallimard, *A fugitiva*, no entanto, em manuscrito, Marcel Proust modificou para *Albertine disparue*.

Marcel, mesmo sabendo que Albertine teve amores lésbicos, compreende que, ainda assim, pode ter sido amado, porque “[...] cada um de nós não é um, pois contém numerosas pessoas que não têm todas o mesmo valor moral, e que, se tinha existido uma Albertine viciada, isso não impedia que houvesse outras: a que gostava de conversar comigo^{lxiv}[...]” (AD, p. 148). É na aceitação de que somos muitos “eus” que o protagonista entende que Albertine o amou; mesmo que tivesse outro comportamento em outros lugares, o importante era que, com ele, ela sempre fora amorosa. Foi preciso conhecer seus segredos para entender isso, o narrador chega a afirmar que já não tem certeza do quanto sofreu, mas que foi bastante: “devo ter sofrido muito durante esse período, mas reconheço que era preciso que assim fosse. Não nos livramos de um sofrimento senão à custa de experimentá-lo com plenitude^{lxv}.” (AD, p. 155), É a partir desta conclusão que o sofrimento cessa no narrador.

Ricoeur diz em *TR3* que um sujeito tem acesso a si por meio de uma vida examinada, por intermédio de uma narrativa, é contando e recontando sua vida e se examinando minuciosamente, refigurando-se, que poderá responder à questão do si mesmo: quem sou eu? Por isso *RTP* é tão importante. Esta narrativa circular tenta responder a essa questão continuamente, mas o narrador-autor nunca se satisfaz com a resposta, ou talvez a resposta não seja satisfatória, e, por isso, as flutuações desse eu e suas fraturas, daí sua dupla função, narrador e personagem. Sozinho, precisou amadurecer para aprender. Aparentemente, Marcel dominou todas as lições, depois de um tempo desaparecido, após a crise de nervos em Veneza, viagem que realiza após o esquecimento de Albertine. Hipoteticamente este tempo seria a I Guerra, mas nada é dito, apenas que Marcel ficou internado em um sanatório para tratamento. É decidido que é hora de começar a escrever.

4.3 Ulisses volta para Ítaca: Marcel torna-se escritor

Gérard Genette (2017, p.89) resumiu *RTP* com uma frase: “Marcel torna-se escritor” e aplica o mesmo princípio à *Odisseia*: “Ulisses volta para Ítaca”. De fato, *RTP* não é uma narrativa complexa e difícil, mesmo com a inserção do gênero ensaio dentro do texto e as longas reflexões do narrador, a fama da obra de Proust de ser quase inacessível não é merecida e nem real.

O último volume do longo romance, *TR*, é o resultado de todos os acontecimentos anteriores, mas vai além disso, é como se tudo estivesse sido preparado para este final. Este volume, não concluído em termos de atividade de escrita, mas finalizado narrativamente – Proust o escreveu junto com o primeiro e ao longo dos anos o foi modificando até sua morte –

retrata o período durante a Grande Guerra e seu final e suas consequências para as personagens desta grande produção romanesca.

É a partir deste romance que se pode discutir com mais propriedade a questão do si mesmo. Quase tudo já aconteceu, e o eu dos volumes anteriores está tão fragmentado que se opõe ao seu eu atual e, por vezes, parece-lhe estranho. *TR* foi o volume que Paul Ricoeur dedicou-se a analisar sob o prisma da identidade narrativa, o que dá ainda maior base para discussão.

Estão reunidos neste volume as mais importantes concepções – ensaios – sobre literatura, memória, tempo e Eu que aparecem em toda *RTP*. Neste romance derradeiro está a poética da grande busca do tempo perdido, afinal, como o herói tornou-se escritor? Também é um belo texto sobre a vida durante a I Grande Guerra e pós-Grande Guerra, que serve como base para a reflexão da mudança da identidade narrativa da sociedade descrita na obra.

Com o fim de *AD*, há imprecisão sobre o tempo em que o narrador está isolado do contato com as personagens que o circundaram durante todo o romance. Esta imprecisão continua, mas o narrador a reduz, já que marca o tempo de retorno à capital francesa: “Voltei então para uma Paris bem diversa, como breve se verá, daquela a que já regressara uma vez, em agosto de 1914, a fim de sofrer um exame médico, após o qual me recolhi de novo à casa de saúde^{lxvi}” (*TR*, p. 45/2151). Marcel ficará na nova casa de saúde até o fim da guerra, mas, antes disso, terá sua última impressão deste mundo que está mudando, antes de efetivamente se decidir pela escrita, quando retornar. Como Hans Castorp, de *A montanha mágica*, Marcel também se isola durante o período anterior e durante a Guerra, mas, ao contrário do primeiro, nada aprende nestas casas, cujas passagens são limitadas a frases curtas, apenas aludindo ao fato de ter permanecido lá.

Antes do retorno à “nova casa” de saúde, o herói não deixará de notar aquela Paris decadente, onde nada parece despertar interesse. Já sentindo muito pouco pela amada que morreu, “minha memória perdera o amor de Albertine, mas parece existir uma memória involuntária dos membros, pálida e estéril imitação da outra, que lhe sobrevive, como certos animais ou vegetais ininteligentes vivem mais do que o homem^{lxvii}” (*TR*, p. 17/2132), Paris se lhe torna insossa. Sua amiga de infância, filha de Swann, Gilberte, agora sofre nas mãos da infidelidade homossexual do marido, Saint-Loup, seu melhor amigo, “[...] porque Robert, em vez de contentar-se com a inversão, matava de ciúmes a mulher, procurando amantes que não lhe proporcionavam nenhum prazer!^{lxviii}” (*TR*, 24/2137). Antes do retorno à nova casa de saúde, Marcel é informado da morte do melhor amigo, casado com Gilberte, “soube, com efeito, da morte de Robert de Saint-Loup, dois dias após voltar ao front, quando protegia a

retirada de seus homens^{lxi}”. (TR, 186/ 2247). A morte de Albertine e Saint-Loup causam desconforto ao narrador. Dos seres mais próximos e mais amados, uma de Gomorra, outro de Sodoma, ele, doente, sem os “vícios”, foi o que sobreviveu:

E sucedia que aquelas duas vidas tinham segredos paralelos, por mim insuspeitados. O de Saint-Loup me penalizava talvez mais do que o de Albertine, cuja existência se me tornara tão estranha. Mas não me conformava com a brevidade de ambas. Tanto uma como outra me repartiam frequentemente, cercando-me de cuidados: “Você que é doente”. E foram eles a morrer, eles, dos quais me era fácil, separadas por intervalos afinal tão curtos, evocar a imagem derradeira, na trincheira ou após a queda, e a primeira, que, mesmo no caso de Albertine, só valia agora para mim por associar-se à do poente no mar^{lxx}. (TR, p. 187/2248)

Essas duas mortes representam o fim dos temas da homossexualidade no romance. A partir de agora, o narrador retomará o tema da escrita e da sociedade no seu retorno a Paris. Com o fim da guerra, Marcel retorna para uma última visita à sociedade, na matinê dos Guermantes, e percebe que “a vida continuava a mesma para muitas das pessoas evocadas nesta narrativa^{lxxi}” (TR, p. 104). Mesmo a guerra não fora capaz de modificar certos comportamentos fúteis e frívolos da sociedade parisiense, que modificada, continuava parecida com a anterior. O retorno da casa de saúde que pouco o ajudou – “a nova casa de saúde a que então me recolhi, tal como a primeira, não me conseguiu curar; e nela passei muito tempo^{lxxii}” (TR, p. 194) – pode ser entendido como recurso narrativo para evitar entrar no tema da guerra explicitamente e, implicitamente, explicar o motivo da personagem não ter se alistado ou ser um desertor, como ocorre com Morel. Marcel atravessa a guerra em casas de saúde, e, já que abriu mão do desejo de ser escritor, retorna apenas para ver os resultados. Importa notar como a sociedade resolveu suas questões, especialmente ao caso Dreyfus, “[...] O dreyfusismo integrara-se já numa série de coisas respeitáveis e habituais. De indagar o que por si mesmo valia, ninguém cogitava, agora, para admiti-lo, como não cogitara, outrora, para condená-lo. Não era mais *shocking*. Eis tudo quanto se exigia^{lxxiii}”. (TR, p. 51). A resolução, então, foi simplesmente apagar o passado, fingindo que nada aconteceu: não à toa a figura de Swann desaparece completamente. Judeu, pai de Gilberte, ex-marido de Odette, agora já não é mais lembrado e seu sobrenome, Swann, é trocado por Saint-Loup e Forcheville. O esquecimento conveniente da sociedade ao caso Dreyfus, ao trocar o tema pela Grande Guerra, é oportuno para retomar as relações sociais, como se nada tivesse acontecido:

Ninguém se lembraria de que fora dreyfusard, porque os mundanos são distraídos e esquecidos, e também porque todos timbravam em exagerar o

recuo desses fatos já antigos, sendo moda afirmar que o período anterior à guerra se separava desta por alguma coisa tão profunda e, aparentemente, tão prolongada como uma era geológica, e até Brichot, o nacionalista, ao aludir à questão Dreyfus, dizia: “Naqueles tempos pré-históricos^{lxxiv}”. (*TR*, p. 52)

Ricoeur lembra que não são apenas os indivíduos que têm uma identidade narrativa. A sociedade também. Neste caso, a identidade da alta sociedade parisiense resolveu o problema da questão judaica anulando-a, ou a tornando obsoleta e não digna de ser retomada, “as palavras dreyfusista e antidreyfusista não tinham mais sentido, diziam as mesmas pessoas que teriam ficado estupefatas e revoltadas se lhes dissessem que[...] a palavra boche não teria mais do que o valor de curiosidade das palavras sans-culotte ou *chouan* ou *bleu*^{lxxv}. (*TR*, p. 54-55). O narrador lembra que o constante processo da história, que não é estático, transforma os valores sociais de modo vantajoso para uma classe. Evocando Ricoeur, a temporalidade ficcional (subjéctiva) associada com a temporalidade histórica (objéctiva) possibilita ler o trecho sobre o caso Dreyfus inserido em *RTP* como uma das formas da dinâmica histórica para seja possível refletir uma possível leitura (hermenêutica) do período. A identidade dessa sociedade e dessas personagens encontra-se fragmentada, efeito evidente da guerra. Tudo o que anteriormente parecia fixo, agora se assemelha a uma verdade flutuante para os mundanos. O que parecia inimaginável acontece, como a Sra. Verdurin, símbolo máximo da futilidade e pedantismo, ser a nova Princesa de Guermantes. A ruptura simbólica que isso representa é tão grande, que assusta Marcel, que estava afastado da sociedade. O narrador fala em volume anterior que a sociedade gira os caleidoscópios dos valores a cada tempo, e o caso que se apresenta em *TR* é o melhor exemplo de um giro que deixa tudo de cabeça para baixo. Não é apenas a ascensão da Sra. Verdurin aos mais prestigiosos salões que aconteceu, Berma, a grande atriz que o herói tanto sofreu para ver representar no palco, agora está velha e é apenas uma lenda entre os antigos; a ex-prostituta e amante de Saint-Loup, que nunca teve talento, que subia ao palco graças ao dinheiro do amante, agora é reconhecida como o maior talento do teatro parisiense. Quase nunca atingidos diretamente pela guerra, com exceção das mortes de conhecidos que lutaram no *front*, mas afetados com os prejuízos à manutenção do *status quo*, parece lógico que manter as aparências, e esforçar-se por conservar o que foi perdido é necessário para que o grupo dos mundanos continue a ter relevância em um mundo que aos poucos está se destruindo. A Grande Guerra assinala o fim do período chamado Belle Époque, marcante para a cultura francesa. Nota-se o esforço para sustentar esse grupo que tem pouco espaço na França do pós-guerra.

Estabelece Ricoeur (TN2, p. 247) que “é significativo que *O tempo redescoberto* comece com a narrativa de uma temporada em Tansonville, próxima da Combray da infância, cujo efeito não é reavivar a infância, mas extinguir o desejo por ela”. O pensador traz a reflexão que, de fato, Marcel procurou durante toda busca por algo que lhe desse o conforto da infância, do beijo materno, da presença dos avós, contudo, não percebeu que isso o tornou um ser dileitante, como pensa Charlus “Sim, nós nos perdemos no diletantismo, nós todos, você também, não se esqueça, pode repetir comigo mea-culpa, nós todos fomos diletantes demais^{lxxvi}”. (TR, p.146/2217). Estar perdido, para Charlus, tem o mesmo significado que para Marcel: não ter feito nada relevante, não ter vivido algo importante. Em TR, Charlus possui um prostíbulo em que mantém relações de masoquismo com jovens soldados, os quais são pagos para açoitarem o barão. Isso não faz de Charlus uma personagem menor, ou menos inteligente aos olhos do narrador, pelo contrário, Charlus ainda é a figura mais inteligente e sensível do que sobrou do mundo da sociedade para Marcel, comparado pelo narrador com um Rei Lear do Faubourg Saint-Germain. O protagonista, no entanto, antes de ter a revelação na biblioteca dos Guermantes, acredita que, como Charlus e Swann, seu fim será como dileitante, já que não conseguirá escrever:

Se alguma vez me imaginei poeta, agora sei que não o sou. Talvez, na nova fase que se abre em minha vida ressequida, os homens me possam sugerir o que não mais me segreda a natureza. Mas os anos em que porventura me fosse dado cantá-la não voltarão jamais.” Ao dar-me, porém, a esperança de uma possível observação humana substituir a inspiração impossível, eu a sabia apenas um consolo, sobre cujo valor não me iludia. Se possuísse realmente alma de artista, que prazer não experimentaria diante dessa cortina vegetal, batida pelo sol poente, diante das humildes flores do talude, a se alçarem até quase o estribo do vagão, cujas pétalas poderia contar, e das quais nem ousaria descrever as cores, como faria um escritor autêntico, pois como tentar transmitir ao leitor um prazer não sentido?^{lxxvii} (TR, 195)

É fato que Marcel desistiu da decisão de ser escritor quando retornou à casa de saúde. Por mais que acreditasse que “[...] a leitura, ao contrário, nos permite descobrir o valor da vida, valor que não soubéramos apreciar e de cuja grandeza só assim nos inteiramos^{lxxviii}” (TR, p. 42), não confiava em seus talentos para escrita. É somente quando o ideal apagado de ser escritor desapareceu que o mesmo retorna, de igual modo que a memória involuntária: “quando tudo nos parece perdido que sobrevém o aviso graças ao qual nos conseguimos salvar: bateu-se em todas as portas que a nada conduzem, e na única por onde se poderia entrar, e que se procuraria em vão durante cem anos, esbarra-se por acaso, e ela se abre^{lxxix}”

(*TR*, p. 207), o desejo de ser escritor renova-se. Ao passar pelo pátio dos Guermantes percebe que possui um tema para sua obra e que nunca o notou:

Então, menos brilhante sem dúvida do que a que me fizera vislumbrar na obra de arte o único meio de reaver o Tempo perdido, nova luz se fez em mim. E compreendi que a matéria da obra literária era, afinal, minha vida passada; que tudo me viera nos divertimentos frívolos, na indolência, na ternura, na dor, e eu acumulara como a semente os alimentos de que se nutrirá a planta, sem adivinhar-lhe o destino nem a sobrevivência. [...]. Assim, minha existência até este dia poderia e não poderia resumir-se neste título: uma vocação. Não poderia porque a literatura não desempenhara nela o menor papel^{lxxx}. (*TR*, 244)

A partir disso, assim como na cena da *madeleine*, um novo olhar desperta para o que cerca o herói da narrativa. A partir de agora ele abandona a postura de diletante para ser um artista. Essa mudança na interioridade do narrador (ipseidade), não é somente pelo desejo de ser artista, sua forma de compreender o que experiencia se alterou:

O ente que em mim renascera quando, com tal frêmito de felicidade, ouvira o ruído comum à colher esbarrando no prato e ao martelo batendo na roda, sentira sob os pés a pavimentação igualmente irregular do pátio dos Guermantes e do batistério de São Marcos, tal ente só se nutre da essência das coisas, só nela encontra subsistência e delícias^{lxxxi}. (*TR*, p. 214)

De diletante para escritor, surge então a poética do livro que o leitor está lendo. Visto que a obra já está acabada neste momento, *RTP* então é a intenção do narrador de conceber “[...] essa contemplação da essência das coisas, eu estava agora bem resolvido a retê-la, a fixá-la, mas como? Por que meios?^{lxxxii}” (*TR*, 217-218). A base da produção da obra do narrador opõe-se à visão naturalista, para ele “a literatura que se cifra a “descrever as coisas”, a fixar-lhes secamente as linhas e superfícies, é, apesar de denominar-se realista, a mais afastada da realidade^{lxxxiii}” (*TR*, p. 227). Assim, a jornada que inicia com a personagem indo deitar-se é uma obra sobre as sensações, sobre aquilo que não pode ser visto, analisado ou transformado em estatística, porque é a experiência de um ser sobre um acontecimento, pois:

Porque, como já demonstrei, não seriam meus leitores, mas leitores de si mesmos, não passando de uma espécie de vidro de aumento, como os que oferecia a um freguês o dono da loja de instrumentos ópticos em Combray, o livro graças ao qual eu lhes forneceria meios de se lerem. Por isso não esperaria deles nem elogios nem ataques, mas apenas que me dissessem se estava certo, se as palavras em si lidas eram mesmo as que eu empregara^{lxxxiv}. (*TR*, p. 388-389)

O texto do autor-personagem, que é aquele que o leitor lê ao mesmo momento, seria/é uma obra que procura fazer o que Ricoeur propôs em sua filosofia, uma hermenêutica do si mesmo. Então, pode-se afirmar que *RTP* é um exercício hermenêutico tal qual proposto pelo filósofo francês, que reconhece que “temos o direito de dizer que o tempo redescoberto exprime a retomada do tempo perdido no extratemporal, assim como a impressão redescoberta exprime a retomada da vida na obra de arte” (*TN2*, p. 263). É neste volume que os dois caminhos tão diferentes, de Swann e dos Guermantes encontram uma unidade, e o primeiro volume reflete toda a ação do que ocorreu até este momento:

Se Swann não me falasse de Balbec, eu não conheceria Albertine, a sala de jantar do hotel, os Guermantes. Teria ido alhures, visto outra gente, minha memória, como meus livros, se encheria de quadros bem diversos, que nem posso imaginar, e cuja novidade, de mim desconhecida, me seduz e faz lamentar não a ter de preferência buscado, ignorando para sempre Albertine, a praia de Balbec, a de Rivebelle, e os Guermantes^{lxxxv}. (*TR*, p. 262)

Não fosse por Swann, o protagonista não teria vivido a vida que pretende imortalizar no romance, embora reconheça que teria outra vida, diferente, com alguns sofrimentos iguais, contudo, a semente que se iniciou em *CS* floresce aqui. Agora que a família de Swann faz parte da família dos Guermantes, é como se já não houvesse dois caminhos, mas apenas um: a arte, e essa seria a forma de reconquistar o tempo perdido e sobreviver à morte física, já que “compreendi que morrer não me seria novidade, que, ao contrário, já morreria muitas vezes desde a infância^{lxxxvi}” (*TR*, 394). Portanto, essa “coleção de mortes”, que prova a mudança do eu no tempo, permite que, ao reconhecê-la, o narrador reconheça a função do escritor, que é imortalizar um momento do tempo que todos os seres vivem, mas não prestam atenção, “para exprimir tais sensações, para escrever esse livro essencial, o único verdadeiro, um grande escritor não precisa, no sentido corrente da palavra, inventá-lo, pois já existe em cada um de nós, e sim traduzi-lo. *O dever e a tarefa do escritor são as do tradutor*^{lxxxvii}” (*TR*, p. 234 [italico meu]), e o escritor-tradutor tem como função mostrar ao leitor uma vida que não vê e não sente, e a literatura é o meio para auxiliar o leitor a perceber essa vida no tempo e no mundo, porque “a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida é a literatura^{lxxxviii}” (*TR*, p. 240). Esta poética dentro da própria obra, que dá aspecto singular ao texto, mostra-se ao leitor, indicando como ler o próprio livro e as posições do escritor – talvez de Marcel Proust, talvez apenas de Marcel-narrador:

Um livro eivado de teorias é como um objeto com etiqueta de preço. E esta exprime ao menos um valor que, ao contrário, em literatura o raciocínio lógico diminui. Raciocina-se, isto é, vagabundeia-se, quando não se consegue fazer passar uma impressão por todos os estados sucessivos que conduzem a sua fixação, à expressão de sua realidade. A realidade a traduzir dependia, só agora o entendia, não da aparência do assunto, mas do grau de penetração dessa impressão nas profundezas onde nada significa a aparência, como simbolizavam aquele tilintar da colher no prato, aquela dureza engomada do guardanapo, mais importantes para minha renovação espiritual do que muitas conversas humanitárias, patrióticas, internacionalistas e metafísicas^{lxxxix}. (TR, p. 224).

Esta crítica explícita ao realismo, dado sua força nos movimentos artísticos da França, coloca *RTP* como obra que dialoga abertamente com outras e se autoexplica em termos poéticos e intenções. O livro, como afirmou o narrador, é para o leitor, nunca para o autor, nem para a crítica, menos ainda deve procurar ter uma função social explícita, como queriam os escritores realistas e naturalistas da época, e atualmente ainda há certa crítica e escritores que procuram esse tema nos textos literários. O narrador, contudo, acredita que, no caso da literatura:

A ideia da arte popular, como a da arte patriótica, ainda que não fosse perigosa, se me afiguraria ridícula. Procurando torná-la acessível ao povo, sacrificar-se-iam os requintes da forma, “bons para desocupados”; *ora, eu frequentava suficientemente os mundanos para saber que são eles, e não os operários eletricitas, os verdadeiros iletrados*. Assim sendo, uma arte popular pela forma destinar-se-ia mais aos membros do Jockey Club do que aos da Confederação Geral do Trabalho; quanto aos temas, os romances populares satisfazem tão pouco à gente do povo como às crianças os livros escritos em sua intenção. Todos buscam novidade na leitura, e os operários têm pelos príncipes a mesma curiosidade dos príncipes pelos operários^{xc}. (TR, p. 231 [itálico meu]).

Essa crítica precisa, sem eufemismos, à ideia da arte popular, reflete que uma literatura que não se preocupe com ela mesma está fadada a não atingir seu público-alvo, ao contrário, àqueles que são o alvo da crítica é que a consumirão. É provável que o narrador – ou Proust – acredite que a arte deve estar acima de qualquer ideal anterior, que sua feitura deve ser, ou tentar ser, independente de posições políticas e, mais ainda, que não caiba subestimar o leitor; aquele que julga estar escrevendo para o povo, toma-o por menor ou inferior, algo que o narrador clarifica ao informar quem são os verdadeiros iletrados.

Têm-se aqui dois pontos que mudam no tempo: a identidade do narrador e seu si mesmo e a sociedade parisiense que Marcel frequenta. A pergunta de Ricoeur pode ser melhor respondida aqui: Quem sou eu? Marcel, neste momento, pode dizer que é um escritor, que é

um artista que procura traduzir o mundo dos sentidos em palavras para seus leitores. É óbvio que este Eu ainda está em construção, já que a narrativa não termina com a morte do narrador – ao contrário de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que inicia com a sua morte, e geraria um belo debate sobre essa questão. A sociedade do pós-guerra pode ser entendida, naquele momento, como a que prefere a manutenção do *status quo* das classes dominantes e somente quando inevitáveis existirão conflitos.

Gagnebin (2013, p. 85) considera que “a teoria proustiana da escrita [...] se decide pela ancoragem no eterno”, ou seja, ao se garantir no estado superior da arte, o narrador, no final do texto, coloca-se fora do tempo.

Ricoeur (*TN2*) entende *RTP* como uma obra em que o personagem-narrador deseja encontrar o significado de uma vida conectada com muitos acontecimentos, recobrando, por meio do relato de si, o tempo perdido. Afirma o filósofo que pela leitura e compreensão dos signos – ideia que ele toma de Deleuze –, entre o tempo perdido e redescoberto existe a apreensão desses signos. Ricoeur postula que o romance de Proust não é somente uma obra sobre a memória involuntária, ou a aprendizagem da leitura dos signos – como propôs Deleuze – mas “o problema da relação entre esses dois níveis e a experiência incomparável cuja revelação o narrador adia durante cerca de três mil páginas” (*TN2*, p. 252).

Para Ricoeur, *RTP* é uma obra de “errância interminável” (*TR2*, p. 229) que, por uma súbita iluminação, transforma toda a narrativa em história de uma vocação invisível até o último volume. Trata-se de um texto com dois focos: um de busca e outro de visitação (*TR2*), assim, “a obra de arte literária apreende e materializa essa revelação, para cuja realização foi indispensável o aprendizado dos signos” (GENTIL, 204, p. 163). A originalidade de *RTP*, afirma o filósofo, é esconder a problemática da obra até seu fim, o que acaba exigindo uma segunda leitura para a compreensão da narrativa lida pela primeira vez, ou seja, para compreender o texto, é necessário reler a partir do conhecimento que se obteve na primeira leitura, de que é um livro sobre um livro e a análise de uma vida já vivida.

É preciso, pois, que, para que exista uma identidade narrativa, haja uma vida a ser contada, para existir arte, é necessário ter vivido e transformado sua vida em narrativa. Esta visão cíclica que *RTP* possibilita pela leitura, evidencia que a arte é local privilegiado para compreender e contemplar o mundo. Marcel narrador afirma que não se pode ser um “bacharel da arte”, como foi Swann, Charlus, Oriane de Guermantes e sua avó, mas alguém que experiencia a arte, ao invés de consumi-la de modo recreativo. É preciso fazer com que a arte induza a que se perceba a vida de modo diferente, que se viva de modo diferente. Se não se pode ser romancista, que se seja um leitor exemplar de outras narrativas e de si mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura é um vasto laboratório de análise (RICOEUR, 2014), assim como forma de se obter conhecimento autêntico (GABRIEL, 1993). Neste sentido, a leitura do romance-ensaio, *À la recherche du temps perdu*, possibilita refletir sobre a questão proposta por Ricoeur: “quem sou eu?”, ao analisar a identidade pessoal, que só se manifesta por meio da narrativa.

Este estudo focalizou especificamente a questão da identidade narrativa, marcadamente formada pelo ipseidade, mudança subjetiva, e mesmidade, mudança temporal, portanto, física, na obra acima citada. No romance analisado, a identidade idem é quase inexistente, o narrador-protagonista coloca-se fora do tempo, por meio da linguagem, de forma que sua posição no tempo é difícil de ser delimitada. O corpo físico do narrador, que na identidade mesmidade é um dos centros da discussão, quase nunca aparece, ou é referenciada por comparações, como a doença do ciúme e a doença respiratória do protagonista. A enunciação sobre o mundo interior é que predomina no texto.

A identidade ipse, no entanto, mostra-se produtiva de ser discutida. Como romance em primeira pessoa, a longa trajetória do herói para se tornar escritor serve para compreender os modos pelos quais os sujeitos modificam-se no tempo, como a memória nele os fixa e os trai, e como a consciência de si só aflora ao narrar-se, ao organizar a vida em enredo, com sua sucessão e lógica próprias.

Em uma narrativa em que há a primazia do Eu sobre todos os acontecimentos, por vezes, parece faltar enredo, afinal, sobre o que é *RTP*? Seus três primeiros romances debatem a infância, adolescência e primeira adulez do narrador ao entrar nos salões aristocráticos. Parecida com o início *d'A divina comédia*, o herói procura alguma coisa que ainda não se sabe exatamente o que é, projeta ser escritor, mas nada faz para isso, deslumbra-se rapidamente com o mundo da aristocracia e, quando percebe, está apaixonado pela menina que conheceu em Balbec, Albertine.

Nos três volumes que lhes dão sequência, *Sodoma e Gomorra*, *A fugitiva* e a *A prisioneira*, a sensação de que nada acontece aumenta, afinal o caso Dreyfus e a homossexualidade não são partes da narrativa, são elementos que afetam os salões frequentados pelo narrador, o qual nada faz até então, a não ser sofrer de ciúmes por Albertine e desconfiar de sua sexualidade, e ela morrerá ao cair de um cavalo no último volume desta tríade.

Em *O tempo redescoberto* é onde o enredo do longo romance parece ter uma história efetiva, a transformação de um diletante em um escritor, contudo, a narrativa é simples do ponto de vista estrutural. Não fossem as grandes reflexões do narrador, os ensaios sobre arte, memória e tempo, a narrativa seria comum. Entretanto, é nestas reflexões e ensaios que *RTP* melhor mostra sua originalidade e relevância. Verifica-se que esse gigante universo narrativo, em que mais de duzentas personagens transitam, não é um mundo que ofereça as grandes sequências narrativas, ou acontecimentos grandiloquentes, é o mundo cotidiano e frívolo da alta sociedade e dos burgueses.

Por meio desses outros gêneros textuais inseridos dentro do romance, que causam estranhamento na leitura de *RTP*, é que o texto se constrói como uma das melhores obras do século XX, rompendo com a tradição realista do século XIX. A partir dos ensaios, comentários, reflexões é que se pode pensar a identidade narrativa do protagonista.

Implodindo sua mesmidade, o narrador de *RTP* constrói-se apenas pela sua ipseidade. Sabe-se dele somente pelos seus enunciados que revelam seus pensamentos, valores e ideais, é com isso que se pode rascunhar sua identidade narrativa.

A reflexão que o narrador faz sobre si mesmo, no tempo e a partir do tempo revela uma obra que já é, em seu discurso, uma hermenêutica de si, adiantando na sua construção romanesca o que Ricoeur propôs na filosofia.

Paul Ricoeur postulou a ideia de um cogito ferido, que desconfia do que sabe, ao contrário do cogito cartesiano, que tem certeza que sabe, e para conhecer a si mesmo, precisa transformar o acontecido em narrativa. O narrador de *RTP*, e o herói ao final da narrativa, chegam à conclusão semelhante. Não é possível ter certeza do que se sabe, por isso, é necessário recorrer a outros modos de percepção. Tanto Ricoeur quando Marcel optam pela organização dos acontecimentos em narrativa, que o filósofo chama de figuração, já que a existência dos eventos que podem ser colocados em enredo ele chama de pré-figuração, assim, em tempos diferentes e em áreas diferentes, ambos concordam que a vida só pode ser entendida e analisada por meio da narrativa e pela leitura dela. Este último estágio, Ricoeur chamou de refiguração, feita pelo leitor. Importante notar que o narrador de *RTP*, contudo, quase realiza a refiguração, já que escreve seu passado e se autoanalisa na narrativa torna-se praticamente um leitor de si mesmo.

Não é possível pensar que a identidade narrativa que aparece no romance pode ser afastada do contexto social e histórico. Embora a primazia seja de um Eu que enuncia como percebe o mundo e constrói significação pelos signos que aparecem durante este enredo de uma vida toda, as questões sociais e políticas continuam presentes. Não há sentido acreditar

em um mundo em que um Eu se isole dos domínios sociais. Em *RTP*, mesmo que inicialmente pareça que as relações sociais estão afastadas do universo político, a narrativa é invadida por temas sociais, como o caso Dreyfus, a Grande Guerra, os modos como a elite parisiense adapta-se aos períodos de mudança que afetam a estrutura política. Não há, portanto, um Eu isolado do mundo, mas no mundo, tal como a fenomenologia entende os sujeitos, que vivencia as alterações na sociedade francesa. Quando a identidade do círculo social que frequenta muda, a identidade ipse do protagonista sofre alteração.

Nesta tese, levantaram-se possibilidades de outros estudos sobre Proust, notadamente leituras comparativas com *A divina comédia*, de Dante, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, *A odisseia*, de Ulisses, e, em pequena nota, mas que resultaria em um grande e amplo estudo, a leitura de *O romance de Genji*, de Murasaki Shikibu, em comparação com *RTP*, ideia apresentada por Harold Bloom, em *Gênio* (2002), que até o momento em que se encontra esta pesquisa não foi desenvolvida em língua portuguesa, francesa ou inglesa.

A teoria da hermenêutica do si também questionou indiretamente a problemática que encontraria ao servir de partida para a leitura das obras de Machado de Assis, especialmente as narradas em primeira pessoa, *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, as quais também possuem uma lógica própria diferente dentro da história da literatura brasileira, comparado com romances da mesma nacionalidade.

A reflexão de si vai além quando se reflete a questão histórica. O mundo e o ser humano não são concebidos como algo dado e feito, porquanto são interpretáveis e reinterpretáveis inesgotavelmente, tal como uma obra literária, daí porque Ricoeur encontra em textos literários modos de exemplificar a interpretação da ação dos sujeitos no tempo, pois a narrativa é o encadeamento das ações de uma personagem dentro de uma lógica temporal. A ipseidade, refletida nesta tese no enredo de *RTP*, insere o sujeito na esfera social e política, e ela atravessa e é atravessada por relações com outros sujeitos, que constroem uma história maior do que simplesmente a da pura introspecção, como equivocadamente se poderia entender o enredo do romance; ao narrar-se, Marcel não encontra apenas a si, mas encontra a outros, e é no feixe dessas relações que pode, efetivamente, compreender-se como sujeito da ação no tempo.

Ao amarrar-se na arte como saída extratemporal, Marcel sobrevive à ação destrutiva do tempo, mas, como resultado, elimina aquilo que Ricoeur acredita que o ser humano tem possibilidade ao se compreender por meio da narrativa: vir a ser. Enquanto a narração dos sujeitos nunca é a mesma cada vez que é contada, e por isso a existência é dinâmica, o

narrador de *RTP* passa sua vida a limpo e garante que o tempo não desfaça mais sua identidade: a saída para fora do tempo é também o fim da capacidade de agir do narrador-escritor.

O Eu que escreve e o Eu que vive o narrado, em *RTP*, é o mesmo, mas em tempos diferentes, assim, a autoanálise está pronta, basta compreendê-la e, para isso, o narrador recorre ao leitor, dando ao receptor do texto a tarefa mais delicada e mais complexa, a de ler o seu si próprio em suas oscilações e fraturas – e também a seu próprio si de leitor, na vida que flui – entender como o tempo age nos sujeitos, perceber como as sensações modificam nossas percepções, dar espaço para uma memória não controlada, e, principalmente, abandonar por algum período o tempo dos relógios.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *História da filosofia*. Lisboa: Presença, 2001. v.12.
- ABBAGNANO, Nicola *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABEL, Oliver; PORÉE, Jérôme. *Le vocabulaire de Paul Ricoeur*. Paris: Ellipses, 2009
- ADORNO, Theodor W. Engagement. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- AGOSTINHO, Santo Bispo de Hipona. *Confissões*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- ARENDT, Hannah. *As origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BARTHES, Roland. “Durante muito tempo deitei-me cedo”. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. São Paulo: Imago, 1991.
- BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. São Paulo: Objetiva, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1990.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CARSON, Anne. *O método Albertine*. São Paulo: Jaboticaba, 2017.
- COUTINHO, Nelson Carlos. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- DESCOMBES, Vincent. Une philosophie de la première personne. Paul Ricoeur. *Cahiers de l'Herne*, n. 81, p. 219-228, 2004.
- DESCOMBES, Vincent. *Proust: philosophie du romance*. Normandie: Les Éditions de Minute, 2013.
- DOSSE, François. *Paul Ricoeur: le sens d'une vie, 1913-2005*. Paris: La Découverte, 2008.
- DOSSE, François. *Paul Ricoeur: um filósofo de seu século*. Rio de Janeiro: FGV, 2017.
- ECO, Umberto. *A obra aberta: forma e indeterminação das poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Entre moi et moi-même*. São Paulo, 2005. Não publicado.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Filosofia e Literatura. *Limiar*, São Paulo, v. 3, n. 5, setembro, p. 4-14, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GALLIMARD, Gaston; PROUST, Marcel. *Correspondências, 1912-1922*. São Paulo: Edusp, 1993.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GENTIL, Hélio Salles. *Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em temps et récit*, de Paul Ricoeur. São Paulo: Loyola, 2004.

GABRIEL, Gottfried. Sobre o significado na literatura e o valor cognitivo da ficção. *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 5, n. 07, p. 63-73, maio, 1993. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/65>>. Acesso em: 09 apr. 2019.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

GRIMALDI, Nicolas. *O ciúme: estudo sobre o imaginário proustiano*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

GRODIN, Jean. *Paul Ricoeur*. São Paulo: Loyola, 2015.

HACHEZ, Willy. La chronologie d'À la recherche du temps perdu et les faits historiques indiscutables. *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n. 35, 1985.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUSSERL, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures: tome premier: introduction générale a la phénoménologie pure*. Paris: Gallimard, 1991.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. São Paulo: Madras, 2001.

HUSSERL, Edmund. *A crise da humanidade européia e a filosofia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

HUSSERL, Edmund. *Investigações lógicas: investigações para a fenomenologia e a teoria do*

conhecimento. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

HUSSERL, Edmund. *Investigações lógicas: prolegômenos à lógica pura*. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

IHDE, Don. *Hermeneutic phenomenology: the philosophy of Paul Ricoeur*. Evanston: Northwest University Press, 1971.

KAPLAN, David M. *Ricoeur's critical theory*. Albany: State University of New York Press, 2003.

LLOSA, Vargas. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MEIRELES, Cristina Amaro Viana. O cogito partido e ferido de Ricoeur: uma alternativa a Descartes e Nietzsche. *Kínesis*, v. 8, n. 17, p. 18-40, julho 2016.

MELLO, Ana Maria Lisboa. Introdução. In: MELLO, Ana Maria Lisboa (org). *Escritas do eu: introspecção, memória, ficção*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O fantasma da linguagem pura. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

MILLY, Jean. *La phrase de Proust: des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*. Paris: Honoré Champion, 1983.

MÜLLER, Marcel. *Le voix narrative dans la recherche du temps perdu*. Suíça: Librairie Droz, 1983.

PAINTER, George. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

PAGEAUX, Daniel Henri. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Santa Maria: UFSM, 2011.

PELLAUER, David. *Compreender Ricoeur*. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PICON, Gäetan. *Lecture de Proust*. Paris: Folio, 1995.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RIKOEUR, Paul. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

RICOEUR, Paul. L'identité narrative. *Revue Esprit*. n. 7-8, p. 295–304, jul./ago, 1988.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a. v.1.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b. v.2.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010c.v.3.

RICOEUR, Paul. *O si mesmo como outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RICOEUR, Paul. *Architecture et narrativité*. Disponível em: <http://www.fondsriceur.fr>. Acesso em 17 de novembro de 2017.

RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009

RISSET, Jacqueline. *Une certaine joie*. Paris: Hermann Lettres, 2009

SPITZER, Leo. Le style de Marcel Proust. In: SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970.

SHATTUCK, Roger. *As ideias de Proust*. São Paulo: Cultrix, 1985.

TADIÉ, Jean-Yves. *Marcel Proust: biographie*. Paris: Gallimard, 1996.

TADIÉ, Jean-Yves. Introduction générale. In: PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1987. v.1. p. IX-CVII.

TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 2015.

TEIXEIRA, Joaquim de Sousa. *Ipeidade e alteridade: uma leitura da obra de Paul Ricoeur*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004. v.1.

TEIXEIRA, Joaquim de Sousa. *Ipeidade e alteridade: uma leitura da obra de Paul Ricoeur*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004b. v.2.

WASSEMAR, Ingrid. Introduction to Proustian Passions In: BLOOM, Harold. *Bloom's modern critical views: Marcel Proust*. New York: Chelsea House Publishers, 2004.

WILLEMART, Phillipe. *Tratado das sensações em A prisioneira*. São Paulo: Opus, 2008.

ZAGDANSKI, Stéphane. *O sexo de Proust*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

OBRAS DE MARCEL PROUST:

PROUST, Marcel. *Correspondance*. Texte établie par Philip Kolb. Paris: Plon, 1970-1993.

PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1999.

PROUST, Marcel. *Os prazeres e os dias*. São Paulo: Códex, 2004.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2016.

PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2016.

PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

PROUST, Marcel. *A prisioneira*. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes de Souza Aguiar. São Paulo: Globo, 2006.

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

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2012.

NOTAS DE FIM

ⁱNo original: “En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L’ouvrage de l’écrivain n’est qu’une espèce d’instrument optique qu’il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n’eût peut-être pas vu en soi-même”. (RTP, 1999, p. 2296)

ⁱⁱNo original: “[...] l’auteur n’a pas à s’en offenser mais, au contraire, à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : ‘Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre’”. (RTP, 1999, p. 2296).

ⁱⁱⁱNo original: “[...]car ces résurrections du passé, dans la seconde qu’elles durent, sont si totales [...]” (RTP, p. 2241).

^{iv}No original “[...] le traumatisme durable de Ricoeur, qui ne touchera plus à la psychanalyse jusqu’en 1986 et qui refusera jusqu’en 1995 toutes les propositions de François Wahl de rééditer son ouvrage en poche”(DOSSE, 2008, p. 305).

^vNo original: Le rayonnement dont il bénéficie dans les années soixante-dix en Belgique est une belle leçon donnée à ses adversaires, qui avaient cru le tuer intellectuellement. Il leur apporte la démonstration selon laquelle il est d’autres voies pour exister au plan de la pensée que celle du parisianisme. Et encore, ce n’est qu’une étape: la leçon américaine aura une tout autre ampleur et contribuera au “retour” de l’enfant prodigue enfin célébré.

^{vi}No original: Le premier ouvrage de celui-ci, *Les Plaisirs et les jours*, qui paraît chez Calmann-Lévy en 1896, nous apprend beaucoup de la méthode de son auteur, et de ses thèmes. Bien que ce livre soit loin d’égaliser *À la recherche du temps perdu*, ou même *Jean Santeuil*, presque tout en est déjà là, à l’état de semence. Le premier trait à souligner est qu’il s’agit d’un recueil de textes divers, plus de cinquante. L’écrivain a trouvé dès sa jeunesse la manière d’écrire qu’il ne changera pas, et qui le rendra si heureux et si malheureux: par fragments, par morceaux très différents de longueur, de ton, de contenu.

^{vii}No original: “On note qu’il s’agit toujours de scènes autobiographiques, non encore soumises au point de vue des personnages, à l’intrigue, à l’imaginaire d’une fiction. C’est l’une des raisons d’un grand abandon, celui de cette masse de pages: raconter sa vie, ses impressions, Proust, entre vingt-cinq et trente ans, le pouvait; non leur donner une structure d’ensemble, un principe organisateur.”

^{viii}No original: “Or, la publication de *Jean Santeuil* apporte une précieuse confirmation à la thèse selon laquelle le contact avec Ruskin détermina dans l’âme de Proust une sorte de révolution spirituelle d’une plus profonde portée qu’une simple influence littéraire: [...] on s’accordera sans doute à reconnaître que de *Jean Santeuil* à la *Recherche*, il y a plus qu’une évolution; dans cet intervalle, il y a, pour achever une continuité qui sans cela ne se fût point accomplie, une découverte, découverte de soi-même, et des multiples liens par lesquels se réorganiseront secrètement les expériences observées et transposées fragmentairement dans *Jean Santeuil*.”

^{ix}No original: “[...] le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout l’“entre-deux” a été écrit ensuite”.

^xNo original: “la construction, inflexible, voilà justement ce que j’aimerais à vous montrer par quelques exemples bien frappants

^{xi}No original: “pour les volumes suivants et derniers, il y a peu à faire pour moi, et à la rigueur, après avoir donné à vous ou à Jacques quelques explications, mes cahiers peuvent paraître tels quels, en cas d’événement fâcheux”.

^{xii}No original : Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu’il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable . (CS, p. 281)

^{xiii}No original : “[...] ou Dieu sait quelle autre classe, espèce ou variété: la spécificité de la narration proustienne prise dans son ensemble est irréductible, et toute extrapolation serait ici une faute de méthode; la *Recherche* n’illustre qu’elle-même” . (GENETTE, 1973, p. 68). [italico no original].

^{xiv}No original: Grateful as we must be to Müller for offering Proust criticism a multipartite taxonomy formalizing the interconnections between, and independent statuses of, the narratorial selves (Héros, Narrateur, Sujet Intermédiaire, Protagoniste, Romancier, Écrivain, Auteur, Homme, Signataire), these terms seem to deprive the first-person narrative of its relationships to external objects and selves, whether in or beyond the confines of the text, and it is upon these relationships and the kinds of processes they inaugurate that my study focuses.

^{xv}No original: Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant, et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure, il estimera qu'il vient à peine de se coucher. Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée. Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposait peu à peu les traits originaux de mon moi. (RTP, p. 14)

^{xvi}No original: Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles. (RTP, p. 15).

^{xvii}No original: "Certes, j'étais bien éveillé maintenant: mon corps avait viré une dernière fois et le bon ange de la certitude avait tout arrêté autour de moi, m'avait couché sous mes couvertures, dans ma chambre, et avait mis approximativement à leur place dans l'obscurité ma commode, mon bureau, ma cheminée, la fenêtre sur la rue et les deux portes. Mais j'avais beau savoir que je n'étais pas dans les demeures dont l'ignorance du réveil m'avait en un instant sinon présenté l'image distincte, du moins fait croire la présence possible, le branle était donné à ma mémoire; généralement je ne cherchais pas à me rendormir tout de suite; je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand'tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté". (RTP, p. 17).

^{xviii}No original: "Mais le seul d'entre nous pour qui la venue de Swann devint l'objet d'une préoccupation douloureuse, ce fut moi. C'est que les soirs où des étrangers, ou seulement M. Swann, étaient là, maman ne montait pas dans ma chambre. Je dînais avant tout le monde et je venais ensuite m'asseoir à table, jusqu'à huit heures où il était convenu que je devais monter; ce baiser précieux et fragile que maman me confiait d'habitude dans mon lit au moment de m'endormir, il me fallait le transporter de la salle à manger dans ma chambre et le garder pendant tout le temps que je me déshabillais, sans que se brisât sa douceur, sans que se répandît et s'évaporât sa vertu volatile et, justement ces soirs-là où j'aurais eu besoin de le recevoir avec plus de précaution, il fallait que je le prisse, que je dérobasse brusquement, publiquement, sans même avoir le temps et la liberté d'esprit nécessaires pour porter à ce que je faisais cette attention des maniaques qui s'efforcent de ne pas penser à autre chose pendant qu'ils ferment une porte, pour pouvoir, quand l'incertitude malade leur revient, lui opposer victorieusement le souvenir du moment où ils l'ont fermée". (RTP, p. 28).

^{xix}No original: "Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours, et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: «Va avec le petit.» La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir". (RTP, 38-39).

^{xx}No original: "Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas. Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la

perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi". (*RTP*, p. 45).

^{xxi}No original: L'oeuvre d'un grand romancier est toujours portée par deux ou trois idées philosophiques. Soit par exemple le Moi et la Liberté chez Stendhal, chez Balzac le mystère de l'histoire comme apparition d'un sens dans le hasard des événements, chez Proust l'enveloppement du passé dans le présent et la présence du temps perdu. La fonction du romancier n'est pas de thématiser ces idées, elle est de les faire exister devant nous à la manière des choses. Ce n'est pas le rôle de Stendhal de discourir sur la subjectivité, il lui suffit de la rendre présente.

^{xxii}No original: "C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit : à la base assez large, le petit salon, la salle à manger, l'amorce de l'allée obscure par où arriverait M. Swann, l'auteur inconscient de mes tristesses, le vestibule où je m'acheminai vers la première marche de l'escalier, si cruel à monter, qui constituait à lui seul le tronc fort étroit de cette pyramide irrégulière ; et, au faite, ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman ; en un mot, toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité, le décor strictement nécessaire (comme celui qu'on voit indiqué en tête des vieilles pièces pour les représentations en province) au drame de mon déshabillage ; comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir. À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi. Mort à jamais ? C'était possible. Il y a beaucoup de hasard en tout ceci, et un second hasard, celui de notre mort, souvent ne nous permet pas d'attendre longtemps les faveurs du premier. Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous. (*RTP*, p. 43-44).

^{xxiii}No original: "Mais même au point de vue des plus insignifiantes choses de la vie, nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier des charges ou d'un testament; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. Même l'acte si simple que nous appelons «voir une personne que nous connaissons» est en partie un acte intellectuel. Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons de toutes les notions que nous avons sur lui, et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions ont certainement la plus grande part. Elles finissent par gonfler si parfaitement les joues, par suivre en une adhérence si exacte la ligne du nez, elles se mêlent si bien de nuancer la sonorité de la voix comme si celle-ci n'était qu'une transparente enveloppe, que chaque fois que nous voyons ce visage et que nous entendons cette voix, ce sont ces notions que nous retrouvons, que nous écoutons". (*RTP*, p. 25).

^{xxiv}No original: "Il ne pouvait pas savoir, au moins par lui-même, qu'il le fût, puisque nous ne connaissons jamais que les passions des autres, et que ce que nous arrivons à savoir des nôtres, ce n'est que d'eux que nous avons pu l'apprendre. Sur nous, elles n'agissent que d'une façon seconde, par l'imagination qui substitue aux premiers mobiles des mobiles de relais qui sont plus décents. Jamais le snobisme de Legrandin ne lui conseillait d'aller voir souvent une duchesse". (*RTP*, p. 109).

^{xxv}No original: "Debout à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante pour pouvoir se pencher sans fatigue vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête, de ses grands yeux, si fatigués et maussades quand elle ne s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine. Les filles de Jéthro de Boticelli Swann avait toujours eu ce goût particulier d'aimer à retrouver dans la peinture des maîtres non pas seulement les caractères généraux de la réalité qui nous

entoure, mais ce qui semble au contraire le moins susceptible de généralité, les traits individuels des visages que nous connaissons : ainsi, dans la matière d'un buste du doge Loredan par Antoine Rizzo, la saillie des pommettes, l'obliquité des sourcils, enfin la ressemblance criante de son cocher Rémi; Le doge Loredan par Bellini sous les couleurs d'un Ghirlandajo, le nez de M. de Palancy; dans un portrait de Tintoret, l'envahissement du gras de la joue par l'implantation des premiers poils des favoris, la cassure du nez, la pénétration du regard, la congestion des paupières du docteur du Boulbon". (RTP, p. 184)

^{xxvi} No original: "Le mot d' « œuvre florentine » rendit un grand service à Swann. Il lui permit, comme un titre, de faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde de rêves où elle n'avait pas eu accès jusqu'ici et où elle s'imprégna de noblesse. Et tandis que la vue purement charnelle qu'il avait eue de cette femme, en renouvelant perpétuellement ses doutes sur la qualité de son visage, de son corps, de toute sa beauté, affaiblissait son amour, ces doutes furent détruits, cet amour assuré quand il eut à la place pour base les données d'une esthétique certaine ; sans compter que le baiser et la possession qui semblaient naturels et médiocres s'ils lui étaient accordés par une chair abîmée, venant couronner l'adoration d'une pièce de musée, lui parurent devoir être surnaturels et délicieux". (RTP, p. 185).

^{xxvii} "No original: "[...] «Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre !»". (RTP, p. 305).

^{xxviii} No original: "[...] qu'une personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous avec ses qualités, ses défauts, ses projets, ses intentions à notre égard (comme un jardin qu'on regarde, avec toutes ses plates-bandes, à travers une grille) mais est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi nous nous faisons des croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions, lesquelles les unes et les autres ne nous donnent que des renseignements insuffisants et d'ailleurs contradictoires, une ombre où nous pouvons tour à tour imaginer, avec autant de vraisemblance, que brillent la haine et l'amour". (RTP, 797).

^{xxix} No original: "[...] remarquons que la nature que nous faisons paraître dans la seconde partie de notre vie n'est pas toujours, si elle l'est souvent, notre nature première développée ou flétrie, grossie ou atténuée; elle est quelquefois une nature inverse, un véritable vêtement retourné". (RTP, p. 349).

^{xxx} No original: identiques. Je me suis souvent fait raconter bien des années plus tard, quand je commençai à m'intéresser à son caractère à cause des ressemblances qu'en de tout autres parties il offrait avec le mien, que quand il écrivait à mon grand-père (qui ne l'était pas encore, car c'est vers l'époque de ma naissance que commença la grande liaison de Swann et elle interrompit longtemps ces pratiques) celui-ci, en reconnaissant sur l'enveloppe l'écriture de son ami, s'écriait : « Voilà Swann qui va demander quelque chose : à la garde ! » Et soit méfiance, soit par le sentiment inconsciemment diabolique qui nous pousse à n'offrir une chose qu'aux gens qui n'en ont pas envie, mes grands-parents opposaient une fin de non-recevoir absolue aux prières les plus faciles à satisfaire qu'il leur adressait, comme de le présenter à une jeune fille qui dînait tous les dimanches à la maison, et qu'ils étaient obligés, chaque fois que Swann leur en reparlait, de faire semblant de ne plus voir, alors que pendant toute la semaine on se demandait qui on pourrait bien inviter avec elle, finissant souvent par ne trouver personne, faute de faire signe à celui qui en eût été si heureux. (RTP, 161).

^{xxxi} No original: "Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune ; l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif. Un être réel, si profondément que nous sympathisions avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever". (RTP, p. 75)

^{xxxii} No original: "La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire *que notre âme peut s'assimiler*. Qu'importe dès lors que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et l'intensité de notre regard. Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état, où comme dans tous les états purement intérieurs toute émotion est décuplée, où son livre va nous troubler à la façon d'un rêve mais d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage, alors, voici qu'il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception ; (ainsi notre cœur change, dans la vie, et c'est la pire douleur ; mais nous ne la connaissons que dans la lecture, en imagination : dans la réalité il change, comme certains phénomènes de la nature se produisent assez lentement pour que, si nous pouvons constater successivement chacun de ses états différents, en revanche, la sensation même du changement nous soit épargnée)". (RTP, p. 76-77).

^{xxxiii} No original: “Ces impressions multiples, la mémoire n’est pas capable de nous en fournir immédiatement le souvenir. Mais celui-ci se forme en elle peu à peu et, à l’égard des œuvres qu’on a entendues deux ou trois fois, on est comme le collégien qui a relu à plusieurs reprises avant de s’endormir une leçon qu’il croyait ne pas savoir et qui la récite par cœur le lendemain matin.[...] Et non seulement on ne retient pas tout de suite les œuvres vraiment rares, mais même au sein de chacune de ces œuvres-là, et cela m’arriva pour la Sonate de Vinteuil, ce sont les parties les moins précieuses qu’on perçoit d’abord”. (*RTP*, p. 422).

^{xxxiv} No original: “[...] il y avait autour de Combray deux «côtés» pour les promenades, et si opposés qu’on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte, quand on voulait aller d’un côté ou de l’autre : le côté de Méséglise-la-Vineuse, qu’on appelait aussi le côté de chez Swann parce qu’on passait devant la propriété de M. Swann pour aller par là, et le côté de Guermantes. De Méséglise-la-Vineuse, à vrai dire, je n’ai jamais connu que le « côté » et des gens étrangers qui venaient le dimanche se promener à Combray, des gens que, cette fois, ma tante elle-même et nous tous ne « connaissions point » et qu’à ce signe on tenait pour « des gens qui seront venus de Méséglise ». Quant à Guermantes je devais un jour en connaître davantage, mais bien plus tard seulement ; et pendant toute mon adolescence, si Méséglise était pour moi quelque chose d’inaccessible comme l’horizon, dérobé à la vue, si loin qu’on allât, par les plis d’un terrain qui ne ressemblait déjà plus à celui de Combray, Guermantes, lui, ne m’est apparu que comme le terme plutôt idéal que réel de son propre «côté», une sorte d’expression géographique abstraite comme la ligne de l’équateur, comme le pôle, comme l’orient. Alors, «prendre par Guermantes» pour aller à Méséglise, ou le contraire, m’eût semblé une expression aussi dénuée de sens que prendre par l’est pour aller à l’ouest. Comme mon père parlait toujours du côté de Méséglise comme de la plus belle vue de la plaine qu’il connût et du côté de Guermantes comme du type de paysage de rivière, je leur donnais, en les concevant ainsi comme deux entités, cette cohésion, cette unité qui n’appartiennent qu’aux créations de notre esprit ; la moindre parcelle de chacun d’eux me semblait précieuse et manifester leur excellence particulière, tandis qu’à côté d’eux, avant qu’on fût arrivé sur le sol sacré de l’un ou de l’autre, les chemins purement matériels au milieu desquels ils étaient posés comme l’idéal de la vue de plaine et l’idéal du paysage de rivière, ne valaient pas plus la peine d’être regardés que par le spectateur épris d’art dramatique les petites rues qui avoisinent un théâtre. Mais surtout je mettais entre eux, bien plus que leurs distances kilométriques, la distance qu’il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux, une de ces distances dans l’esprit qui ne font pas qu’éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan. Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avions de n’aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade, mais une fois du côté de Méséglise, une fois du côté de Guermantes, les enfermait pour ainsi dire loin l’un de l’autre, inconnaisables l’un à l’autre, dans les vases clos et sans communication entre eux d’après-midi différents”. (*RTP*, p. 113-114)

^{xxxv} No original: “Jamais dans la promenade du côté de Guermantes nous ne pûmes remonter jusqu’aux sources de la Vivonne auxquelles j’avais souvent pensé et qui avaient pour moi une existence si abstraite, si idéale, que j’avais été aussi surpris quand on m’avait dit qu’elles se trouvaient dans le département, à une certaine distance kilométrique de Combray, que le jour où j’avais appris qu’il y avait un autre point précis de la terre où s’ouvrait, dans l’antiquité, l’entrée des Enfers. Jamais non plus nous ne pûmes pousser jusqu’au terme que j’eusse tant souhaité d’atteindre, jusqu’à Guermantes. Je savais que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu’ils étaient des personnages réels et actuellement existants [...]”. (*RTP*, p. 141)

^{xxxvi} No original: “Or, les souvenirs d’amour ne font pas exception aux lois générales de la mémoire, elles-mêmes régies par les lois plus générales de l’habitude. Comme celle-ci affaiblit tout, ce qui nous rappelle le mieux un être, c’est justement ce que nous avons oublié (parce que c’était insignifiant et que nous lui avons ainsi laissé toute sa force). C’est pourquoi la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l’odeur de renfermé d’une chambre ou dans l’odeur d’une première flambée, partout où nous retrouvons de nous-même ce que notre intelligence, n’en ayant pas l’emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé, la meilleure, celle qui quand toutes nos larmes semblent taries, sait nous faire pleurer encore. Hors de nous? En nous pour mieux dire, mais dérobée à nos propres regards, dans un oubli plus ou moins prolongé. C’est grâce à cet oubli seul que nous pouvons de temps à autre retrouver l’être que nous fûmes, nous placer vis-à-vis des choses comme cet être l’était, souffrir à nouveau, parce que nous ne sommes plus nous, mais lui, et qu’il aimait ce qui nous est maintenant indifférent. Au grand jour de la mémoire habituelle, les images du passé pâlisent peu à peu, s’effacent, il ne reste plus rien d’elles, nous ne le retrouverons plus”. (*RTP*, p. 512).

^{xxxvii} No original: “Mais la caractéristique de l’âge ridicule que je traversais – âge nullement ingrat, très fécond – est qu’on n’y consulte pas l’intelligence et que les moindres attributs des êtres semblent faire partie indivisible de leur personnalité. Tout entouré de monstres et de dieux, on ne connaît guère le calme”. (*RTP*, p. 578).

^{xxxviii} No original: “Ma mère ne parut pas très satisfaite que mon père ne songeât plus pour moi à la « carrière ». Je crois que, soucieuse avant tout qu’une règle d’existence disciplinât les caprices de mes nerfs, ce qu’elle regrettait, c’était moins de me voir renoncer à la diplomatie que m’adonner à la littérature. « Mais laisse donc, s’écria mon père, il faut avant tout prendre du plaisir à ce qu’on fait. Or, il n’est plus un enfant. Il sait bien maintenant ce qu’il aime, il est peu probable qu’il change, et il est capable de se rendre compte de ce qui le

rendra heureux dans l'existence. » En attendant que, grâce à la liberté qu'elles m'octroyaient, je fusse, ou non, heureux dans l'existence, les paroles de mon père me firent ce soir-là bien de la peine. De tout temps ses gentillesse imprévues m'avaient, quand elles se produisaient, donné une telle envie d'embrasser au-dessus de sa barbe ses joues colorées que si je n'y céda pas, c'était seulement par peur de lui déplaire. Aujourd'hui, comme un auteur s'effraye de voir ses propres rêveries qui lui paraissent sans grande valeur parce qu'il ne les sépare pas de lui-même, obliger un éditeur à choisir un papier, à employer des caractères peut-être trop beaux pour elles, je me demandais si mon désir d'écrire était quelque chose d'assez important pour que mon père dépensât à cause de cela tant de bonté. Mais surtout en parlant de mes goûts qui ne changeraient plus, de ce qui était destiné à rendre mon existence heureuse, il insinuait en moi deux terribles soupçons". (RTP, p. 385).

^{xxxix} No original: "Ma tante Léonie m'avait fait héritier, en même temps que de beaucoup d'objets et de meubles fort embarrassants, de presque toute sa fortune liquide – révélant ainsi après sa mort une affection pour moi que je n'avais guère soupçonnée pendant sa vie". (RTP, p. 364).

^{xl} No original: "Il faut que l'œuvre (en ne tenant pas compte, pour simplifier, des génies qui à la même époque peuvent parallèlement préparer pour l'avenir un public meilleur dont d'autres génies que lui bénéficieront) crée elle-même sa postérité. Si donc l'œuvre était tenue en réserve, n'était connue que de la postérité, celle-ci, pour cette œuvre, ne serait pas la postérité mais une assemblée de contemporains ayant simplement vécu cinquante ans plus tard. Aussi faut-il que l'artiste – et c'est ce qu'avait fait Vinteuil – s'il veut que son œuvre puisse suivre sa route, la lance, là où il y a assez de profondeur, en plein et lointain avenir. Et pourtant ce temps à venir, vraie perspective des chefs-d'œuvre, si n'en pas tenir compte est l'erreur des mauvais juges, en tenir compte est parfois le dangereux scrupule des bons. Sans doute, il est aisé de s'imaginer, dans une illusion analogue à celle qui uniformise toutes choses à l'horizon, que toutes les révolutions qui ont eu lieu jusqu'ici dans la peinture ou la musique respectaient tout de même certaines règles et que ce qui est immédiatement devant nous, impressionnisme, recherche de la dissonance, emploi exclusif de la gamme chinoise, cubisme, futurisme, diffère outrageusement de ce qui a précédé. C'est que ce qui a précédé, on le considère sans tenir compte qu'une longue assimilation l'a converti pour nous en une matière variée sans doute, mais somme toute homogène, où Hugo voisine avec Molière". (RTP, p. 423-424).

^{xli} No original: "Ce qui est cause qu'une œuvre de génie est difficilement admirée tout de suite, c'est que celui qui l'a écrite est extraordinaire, que peu de gens lui ressemblent. C'est son œuvre elle-même qui, en fécondant les rares esprits capables de la comprendre, les fera croître et multiplier". (RTP, p. 423)

^{xlii} No original: "J'étais mortellement triste, car ce qui venait d'être réduit en poudre, ce n'était pas seulement le langoureux vieillard, dont il ne restait plus rien, c'était aussi la beauté d'une œuvre immense que j'avais pu loger dans l'organisme défaillant et sacré que j'avais, comme un temple, construit expressément pour elle, mais à laquelle aucune place n'était réservée dans le corps trapu, rempli de vaisseaux, d'os, de ganglions, du petit homme à nez camus et à barbiche noire qui était devant moi. Tout le Bergotte que j'avais lentement et délicatement élaboré moi-même, goutte à goutte, comme une stalactite, avec la transparente beauté de ses livres, ce Bergotte-là se trouvait d'un seul coup ne plus pouvoir être d'aucun usage, du moment qu'il fallait conserver le nez en colimaçon et utiliser la barbiche noire ; comme n'est plus bonne à rien la solution que nous avons trouvée pour un problème dont nous avons lu incomplètement la donnée et sans tenir compte que le total devait faire un certain chiffre. Le nez et la barbiche étaient des éléments aussi inéluctables et d'autant plus gênants que, me forçant à réédifier entièrement le personnage de Bergotte, ils semblaient encore impliquer, produire, sécréter incessamment un certain genre d'esprit actif et satisfait de soi, ce qui n'était pas de jeu, car cet esprit-là n'avait rien à voir avec la sorte d'intelligence répandue dans ces livres, si bien connus de moi et que pénétrait une douce et divine sagesse.[...] Mais pour Bergotte la gêne du nom préalable n'était rien auprès de celle que me causait l'œuvre connue, à laquelle j'étais obligé d'attacher, comme après un ballon, l'homme à barbiche sans savoir si elle garderait la force de s'élever. (RTP, p. 435-436).

^{xliii} No original: "J'avais autrefois entrevu aux Champs-Élysées et je m'étais rendu mieux compte depuis qu'en étant amoureux d'une femme nous projetons simplement en elle un état de notre âme ; que par conséquent l'important n'est pas la valeur de la femme mais la profondeur de l'état ; et que les émotions qu'une jeune fille médiocre nous donne peuvent nous permettre de faire monter à notre conscience des parties plus intimes de nous-même, plus personnelles, plus lointaines, plus essentielles, que ne ferait le plaisir que nous donne la conversation d'un homme supérieur ou même la contemplation admirative de ses œuvres". (RTP, p. 655)

^{xliv} No original: [...] car l'amour, et la souffrance qui fait un avec lui, ont, comme l'ivresse, le pouvoir de différencier pour nous les choses. (RTP, p. 870).

^{xlv} No original: "— Eh bien! vous ne dites pas si vous viendrez en Italie avec nous? – Madame, je crois bien que ce ne sera pas possible. [...] Molé. Swann éclata de rire. « Je voudrais tout de même savoir, lui demanda Mme de Guermantes, comment, dix mois d'avance, vous pouvez savoir que ce sera impossible. » – Ma chère duchesse, je vous le dirai si vous y tenez, mais d'abord vous voyez que je suis très souffrant. – Oui, mon petit Charles, je trouve que vous n'avez pas bonne mine du tout, je ne suis pas contente de votre teint, mais je ne vous demande pas cela pour dans huit jours, je vous demande cela pour dans dix mois. En dix mois on a le temps de se soigner,

vous savez. À ce moment un valet de pied vint annoncer que la voiture était avancée. « Allons, Oriane, à cheval », dit le duc qui piaffait déjà d'impatience depuis un moment, comme s'il avait été lui-même un des chevaux qui attendaient. « Eh bien, en un mot la raison qui vous empêchera de venir en Italie? » questionna la duchesse en se levant pour prendre congé de nous. – *Mais, ma chère amie, c'est que je serai mort depuis plusieurs mois. D'après les médecins que j'ai consultés, à la fin de l'année le mal que j'ai, et qui peut du reste m'emporter de suite, ne me laissera pas en tous les cas plus de trois ou quatre mois à vivre, et encore c'est un grand maximum, répondit Swann en souriant, tandis que le valet de pied ouvrait la porte vitrée du vestibule pour laisser passer la duchesse.* – Qu'est-ce que vous me dites là? s'écria la duchesse en s'arrêtant une seconde dans sa marche vers la voiture et en levant ses beaux yeux bleus et mélancoliques, mais pleins d'incertitude. Placée pour la première fois de sa vie entre deux devoirs aussi différents que monter dans sa voiture pour aller dîner en ville, et témoigner de la pitié à un homme qui va mourir, elle ne voyait rien dans le code des convenances qui lui indiquât la jurisprudence à suivre et, ne sachant auquel donner la préférence, elle crut devoir faire semblant de ne pas croire que la seconde alternative eût à se poser, de façon à obéir à la première qui demandait en ce moment moins d'efforts, et pensa que la meilleure manière de résoudre le conflit était de le nier. « Vous voulez plaisanter? » dit-elle à Swann. – Ce serait une plaisanterie d'un goût charmant, répondit ironiquement Swann. Je ne sais pas pourquoi je vous dis cela, je ne vous avais pas parlé de ma maladie jusqu'ici. Mais comme vous me l'avez demandé et que maintenant je peux mourir d'un jour à l'autre... Mais surtout je ne veux pas que vous vous retardiez, vous dînez en ville, ajouta-t-il parce qu'il savait que, pour les autres, leurs propres obligations mondaines priment la mort d'un ami, et qu'il se mettait à leur place, grâce à sa politesse. Mais celle de la duchesse lui permettait aussi d'apercevoir confusément que le dîner où elle allait devait moins compter pour Swann que sa propre mort. Aussi, tout en continuant son chemin vers la voiture, baissa-t-elle les épaules en disant: « Ne vous occupez pas de ce dîner. Il n'a aucune importance! » [...] Le duc n'était nullement gêné de parler des malaises de sa femme et des siens à un mourant, car les premiers, l'intéressant davantage, lui apparaissaient plus importants. Aussi fut-ce seulement par bonne éducation et gaillardise, qu'après nous avoir éconduits gentiment, il cria à la cantonade et d'une voix de stentor, de la porte, à Swann qui était déjà dans la cour: – Et puis vous, ne vous laissez pas frapper par ces bêtises des médecins, que diable! Ce sont des ânes. Vous vous portez comme le Pont-Neuf. Vous nous enterrerez tous. (RTP, p. 897)

^{xlvi} No original: Clignant des yeux contre le soleil, il semblait presque sourire, je trouvai à sa figure vue ainsi au repos et comme au naturel quelque chose de si affectueux, de si désarmé, que je ne pus m'empêcher de penser combien M. de Charlus eût été fâché s'il avait pu se savoir regardé ; car ce à quoi me faisait penser cet homme, qui était si épris, qui se piquait si fort de virilité, à qui tout le monde semblait odieusement efféminé, ce à quoi il me faisait penser tout d'un coup, tant il en avait passagèrement les traits, l'expression, le sourire, c'était à une femme. (RTP, p. 1231).

^{xlvii} No original: [...] mais on a voulu provisoirement prévenir l'erreur funeste qui consisterait, de même qu'on a encouragé un mouvement sioniste, à créer un mouvement sodomiste et à rebâtir Sodome. (RTP, p. 1245)

^{xlviii} De sorte qu'ils eurent une nombreuse postérité chez qui ce geste est resté habituel, pareil à celui des femmes débauchées qui, en ayant l'air de regarder un étalage de chaussures placées derrière une vitrine, retournent la tête vers un étudiant. Ces descendants des Sodomistes, si nombreux qu'on peut leur appliquer l'autre verset de la Genèse: "Si quelqu'un peut compter la poussière de la terre, il pourra aussi compter cette postérité" (RTP, p. 1256).

^{xlix} No original: Albertine ne me donnait que sa parole, une parole péremptoire et non appuyée de preuves. Mais c'est justement ce qui pouvait le mieux me calmer, la jalousie appartenant à cette famille de doutes maladroits que lève bien plus l'énergie d'une affirmation que sa vraisemblance. C'est d'ailleurs le propre de l'amour de nous rendre à la fois plus défiants et plus crédules, de nous faire soupçonner, plus vite que nous n'aurions fait une autre, celle que nous aimons, et d'ajouter foi plus aisément à ses dénégations. (RTP, p. 1256)

^l No original: Car, stupidement, croyant qu'on ne peut aimer qu'une chose, jaloux de l'attitude d'Albertine à l'égard de Robert, j'étais rassuré quant aux femmes. (RTP, p. 1289).

^{li} No original: Mais chaque mouvement de jalousie est particulier et porte la marque de la créature – pour cette fois-ci l'amie de Mlle Vinteuil – qui l'a suscité. (RTP, p. 1212).

^{lii} No original: Malgré moi, toujours poursuivi dans ma jalousie par le souvenir des relations de Saint-Loup avec « Rachel quand du Seigneur » et de Swann avec Odette, j'étais trop porté à croire que, du moment que j'aimais, je ne pouvais pas être aimé et que l'intérêt seul pouvait attacher à moi une femme. Sans doute c'était une folie de juger Albertine d'après Odette et Rachel. Mais ce n'était pas elle, c'était moi ; c'étaient les sentiments que je pouvais inspirer que ma jalousie me faisait trop sous-estimer. (RTP, p. 1284).

^{liii} No original: Physiquement, elle avait changé aussi. Ses longs yeux bleus – plus allongés – n'avaient pas gardé la même forme ; ils avaient bien la même couleur, mais semblaient être passés à l'état liquide. Si bien que, quand elle les fermait, c'était comme quand avec des rideaux on empêche de voir la mer. C'est sans doute de cette partie d'elle-même que je me souvenais surtout, chaque nuit en la quittant. Car, par exemple, tout au contraire, chaque matin le crespelage de ses cheveux me causa longtemps la même surprise, comme une chose nouvelle

que je n'aurais jamais vue. Et pourtant, au-dessus du regard souriant d'une jeune fille, qu'y a-t-il de plus beau que cette couronne bouclée de violettes noires ? Le sourire propose plus d'amitié ; mais les petits crochets vernis des cheveux en fleurs, plus parents de la chair, dont ils semblent la transposition en vaguelettes, attrapent davantage le désir. (*RTP*, p. 1356)

^{liv} No original: Gomorrhe était dispersé aux quatre coins du monde. (*RTP*, p. 1458)

^{lv} No original: Ma jalousie naissait par des images, pour une souffrance, non d'après une probabilité. (*RTP*, 1568).

^{lvi} No original: Aussi suffisait-il qu'elle rentrât trop tard, que sa promenade eût duré un temps inexplicable, quoique peut-être très facile à expliquer sans faire intervenir aucune raison sensuelle, pour que mon mal renaquît, attaché cette fois à des représentations qui n'étaient pas de Balbec, et que je m'efforcerais, ainsi que les précédentes, de détruire, comme si la destruction d'une cause éphémère pouvait entraîner celle d'un mal congénital. (*RTP*, 1521).

^{lvii} No original: D'ailleurs, la jalousie est de ces maladies intermittentes, dont la cause est capricieuse, impérative, toujours identique chez le même malade, parfois entièrement différente chez un autre. Il y a des asthmatiques qui ne calment leur crise qu'en ouvrant les fenêtres, en respirant le grand vent, un air pur sur les hauteurs ; d'autres en se réfugiant au centre de la ville, dans une chambre enfumée. Il n'est guère de jaloux dont la jalousie n'admette certaines dérogations. Tel consent à être trompé pourvu qu'on le lui dise, tel autre pourvu qu'on le lui cache, en quoi l'un n'est guère moins absurde que l'autre, puisque, si le second est plus véritablement trompé en ce qu'on lui dissimule la vérité, le premier réclame, en cette vérité, l'aliment, l'extension, le renouvellement de ses souffrances. (*RTP*, p. 1589)

^{lviii} No original: [...] ce rythme binaire qu'adopte l'amour chez tous ceux qui doutent trop d'eux-mêmes pour croire qu'une femme puisse jamais les aimer, et aussi qu'eux-mêmes puissent l'aimer véritablement. (*RTP*, p. 1416)

^{lix} No original: Tant que ma jalousie ne s'était pas réincarnée en des êtres nouveaux, j'avais eu après mes souffrances passées un intervalle de calme. Mais à une maladie chronique le moindre prétexte sert pour renaître, comme, d'ailleurs, au vice de l'être qui est cause de cette jalousie. (*RTP*, 1596)

^{lx} No original: Moi, au contraire, tandis que j'étais si jaloux d'Albertine, plus heureux que Swann je l'avais eue chez moi. J'avais réalisé en vérité ce que Swann avait rêvé si souvent et qu'il n'avait réalisé matériellement que quand cela lui était indifférent. Mais enfin Albertine, je ne l'avais pas gardée comme il avait gardé Odette. Elle s'était enfuie, elle était morte. Car jamais rien ne se répète exactement et les existences les plus analogues et que, grâce à la parenté des caractères et à la similitude des circonstances, on peut choisir pour les présenter comme symétriques l'une à l'autre restent en bien des points opposées. (*RTP*, p. 1983).

^{lxi} No original: J'avais une telle habitude d'avoir Albertine auprès de moi, et je voyais soudain un nouveau visage de l'Habitude. Jusqu'ici je l'avais considérée surtout comme un pouvoir annihilateur qui supprime l'originalité et jusqu'à la conscience des perceptions ; maintenant je la voyais comme une divinité redoutable, si rivée à nous, son visage insignifiant si incrusté dans notre cœur que si elle se détache, ou si elle se détourne de nous, cette déité que nous ne distinguons presque pas nous inflige des souffrances plus terribles qu'aucune et qu'alors elle est aussi cruelle que la mort. (*RTP*, p. 1981)

^{lxii} No original: Pour que la mort d'Albertine eût pu supprimer mes souffrances, il eût fallu que le choc l'eût tuée non seulement en Touraine, mais en moi. Jamais elle n'y avait été plus vivante. Pour entrer en nous, un être a été obligé de prendre la forme, de se plier au cadre du temps ; ne nous apparaissant que par minutes successives, il n'a jamais pu nous livrer de lui qu'un seul aspect à la fois, nous débiter de lui qu'une seule photographie. (*RTP*, p. 2012)

^{lxiii} No original: je n'aurais pas dû souffrir de cette idée ; mais, comme aux amputés, le moindre changement de temps renouvelait mes douleurs dans le membre qui n'existait plus. (*RTP*, p. 2025)

^{lxiv} No original: [...] à savoir que chacun de nous n'est pas un, mais contient de nombreuses personnes qui n'ont pas toutes la même valeur morale, et que, si l'Albertine vicieuse avait existé, cela n'empêchait pas qu'il y en eût eu d'autres, celle qui aimait à causer avec moi de Saint-Simon dans sa chambre [...]. (*RTP*, p. 2102)

^{lxv} No original: Je dus souffrir beaucoup pendant cette période-là, mais je me rends compte qu'il fallait que ce fût ainsi. On ne guérit d'une souffrance qu'à condition de l'éprouver pleinement. (*RTP*, p. 2183).

^{lxvi} Je rentrai alors dans un Paris bien différent de celui où j'étais déjà revenu une première fois, comme on le verra tout à l'heure, en août 1914, pour subir une visite médicale, après quoi j'avais rejoint ma maison de santé. (*RTP*, 2151)

^{lxvii} No original: Ma mémoire avait perdu l'amour d'Albertine, mais il semble qu'il y ait une mémoire involontaire des membres, pâle et stérile imitation de l'autre, qui vive plus longtemps comme certains animaux ou végétaux inintelligents vivent plus longtemps que l'homme. (*RTP*, p. 2132)

^{lxviii} No original: [...] parce que Robert au lieu de se contenter de l'inversion, faisait mourir sa femme de jalousie en cherchant sans plaisir des maîtresses! (*RTP*, p. 2137)

^{lxi}No original: J'appris, en effet, la mort de Robert de Saint-Loup, tué le surlendemain de son retour au front, en protégeant la retraite de ses hommes. (RTP, p. 2247)

^{lxx}No original: Et puis il se trouvait que leurs deux vies avaient chacune un secret parallèle et que je n'avais pas soupçonné. Celui de Saint-Loup me causait peut-être maintenant plus de tristesse que celui d'Albertine, dont la vie m'était devenue si étrangère. Mais je ne pouvais me consoler que la sienne comme celle de Saint-Loup eussent été si courtes. Elle et lui me disaient souvent, en prenant soin de moi : « Vous qui êtes malade ». Et c'était eux qui étaient morts, eux dont je pouvais, séparées par un intervalle en somme si bref, mettre en regard l'image ultime, devant la tranchée, après la chute, de l'image première qui, même pour Albertine, ne valait plus pour moi que par son association avec celle du soleil couchant sur la mer. (RTP, p. 2248)

^{lxxi} “[...] cela, la vie continuait presque semblable pour bien des personnes qui ont figuré dans ce récit”. (RTP, p. 2189).

^{lxxii}No original: La nouvelle maison de santé dans laquelle je me retirai alors ne me guérit pas plus que la première; et un long temps s'écoula avant que je la quittasse. (RTP, p. 2253)

^{lxxiii}No original: Le dreyfusisme était maintenant intégré dans une série de choses respectables et habituelles. Quant à se demander ce qu'il valait en soi, personne n'y songeait, pas plus pour l'admettre maintenant qu'autrefois pour le condamner. Il n'était plus « shocking ». C'était tout ce qu'il fallait. (RTP, p. 2154)

^{lxxiv} Personne ne se fût rappelé qu'il avait été dreyfusard, car les gens du monde sont distraits et oublieux, parce qu'aussi il y avait de cela un temps fort long, et qu'ils affectaient de croire plus long, car c'était une des idées les plus à la mode de dire que l'avant-guerre était séparé de la guerre par quelque chose d'aussi profond, simulant autant de durée qu'une période géologique, et Brichot lui-même, ce nationaliste, quand il faisait allusion à l'affaire Dreyfus disait : « Dans ces temps préhistoriques ». (RTP, p. 2155)

^{lxxv}No original: Les mots de *dreyfusard* et *d'antidreyfusard* n'avaient plus de sens, disaient les mêmes gens qui eussent été stupéfaits et révoltés si on leur avait dit que probablement dans quelques siècles, et peut-être moins, celui de boche n'aurait. (RTP, p. 2155)

^{lxxvi}No original: Oui, nous nous sommes abîmés dans le dilettantisme, nous tous, vous aussi, rappelez-vous, vous pouvez faire comme moi votre mea culpa, nous avons été trop dilettantes. (RTP, p. 2217)

^{lxxvii}No original: Si jamais j'ai pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. Peut-être dans la nouvelle partie de ma vie desséchée qui s'ouvre, les hommes pourraient-ils m'inspirer ce que ne me dit plus la nature. Mais les années où j'aurais peut-être été capable de la chanter ne reviendront jamais. » Mais en me donnant cette consolation d'une observation humaine possible venant prendre la place d'une inspiration impossible, je savais que je cherchais seulement à me donner une consolation, et que je savais moi-même sans valeur. Si j'avais vraiment une âme d'artiste, quel plaisir n'éprouverais-je pas devant ce rideau d'arbres éclairé par le soleil couchant, devant ces petites fleurs du talus qui se haussaient presque jusqu'au marchepied du wagon, dont je pouvais compter les pétales et dont je me garderais bien de décrire la couleur comme feraient tant de bons lettrés, car peut-on espérer transmettre au lecteur un plaisir qu'on n'a pas ressenti? (RTP, p. 2253)

^{lxxviii}No original: [...] la lecture, au contraire, nous apprend à relever la valeur de la vie, valeur que nous n'avons pas su apprécier et dont nous nous rendons compte seulement par le livre combien elle était grande. (RTP, p. 2148-2149)

^{lxxix}No original: [...] Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver: on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir et elle s'ouvre. (RTP, p. 2262)

^{lxxx}No original: [...] Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur emmagasinée par moi, sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même [...] Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre: Une vocation. Elle ne l'aurait pas pu en ce sens que la littérature n'avait joué aucun rôle dans ma vie. (RTP, 2315)

^{lxxxi}No original: [...] L'être qui était rené en moi quand, avec un tel frémissement de bonheur, j'avais entendu le bruit commun à la fois à la cuiller qui touche l'assiette et au marteau qui frappe sur la roue, à l'inégalité pour les pas des pavés de la cour Guermantes et du baptistère de Saint-Marc, cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elles seulement il trouve sa subsistance, ses délices. (RTP, p. 2297)

^{lxxxii}No original: [...] *cette contemplation de l'essence des choses*, j'étais maintenant décidé à m'attacher à elle, à la fixer, mais comment? par quel moyen? (RTP, p. 2269)

^{lxxxiii}No original: [...] la littérature qui se contente de « décrire les choses », d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité [...]. (RTP, p. 2276)

^{lxxxiv}No original: [...] Car ils ne seraient pas, comme je l'ai déjà montré, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray, mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. De sorte que je

ne leur demanderais pas de me louer ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits. (RTP, p. 2293)

^{lxxxv}No original: [...] Si Swann ne m'avait pas parlé de Balbec, je n'aurais pas connu Albertine, la salle à manger de l'hôtel, les Guermantes. Mais je serais allé ailleurs, j'aurais connu des gens différents, ma mémoire comme mes livres serait remplie de tableaux tout autres, que je ne peux même pas imaginer et dont la nouveauté, inconnue de moi, me séduit et me fait regretter de n'être pas allé plutôt vers elle, et qu'Albertine et la plage de Balbec et de Rivebelle et les Guermantes ne me fussent pas toujours restés inconnus. (RTP, p. 2186)

^{lxxxvi}No original: *je* comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon *enfance* j'étais *déjà mort* bien des *fois*. (RTP, p. 2218)

^{lxxxvii}No original: je m'apercevais que, pour exprimer ces impressions, pour écrire ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. (RTP, p. 2245)

^{lxxxviii}No original: La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. (RTP, p. 2155)

^{lxxxix} Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix. Encore cette dernière ne fait-elle qu'exprimer une valeur qu'au contraire en littérature le raisonnement logique diminue. On raisonne, c'est-à-dire on vagabonde, chaque fois qu'on n'a pas la force de s'astreindre à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression. (RTP, p. 2274)

^{xc} L'idée d'un art populaire comme d'un art patriotique, si même elle n'avait pas été dangereuse, me semblait ridicule. S'il s'agissait de le rendre accessible au peuple, on sacrifiait les raffinements de la forme « bons pour des oisifs »; or, j'avais assez fréquenté de gens du monde pour savoir que ce sont eux les véritables illettrés, et non les ouvriers électriciens. À cet égard, un art, populaire par la forme, eût été destiné plutôt aux membres du Jockey qu'à ceux de la Confédération générale du travail; quant aux sujets, les romans populaires enivrent autant les gens du peuple que les enfants ces livres qui sont écrits pour eux. On cherche à se dépayser en lisant, et les ouvriers sont aussi curieux des princes que les princes des ouvriers. (RTP, p. 2194)