

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Marcel Proust: Arte e
Ressurreição**

Luís Gonçalo Cunha Borges

Tese orientada pelo Professor Doutor João R. Figueiredo, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura

2022

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Marcel Proust: Arte e
Ressurreição**

Luís Gonçalo Cunha Borges

Tese orientada pelo Professor Doutor João R. Figueiredo, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura

2022

Agradecimentos

A história desta tese começa em 2017, altura em que tive o privilégio de frequentar o seminário do Professor João Figueiredo sobre o romance *À La Recherche du Temps Perdu*. Cabe-me, por isso, dobrar os agradecimentos ao Professor João Figueiredo, seja pelas extraordinárias aulas que me deram a possibilidade de contemplar toda a riqueza e complexidade da obra de Proust, seja por ter aceitado ser meu orientador. Sem a sua sabedoria e argúcia não seria possível levar esta tese a bom porto.

Não me posso esquecer, contudo, de todos os professores com quem tive a sorte de me cruzar no meu trajecto académico. Se é verdade que pude aprender com todos, não posso deixar de destacar aqueles que mais impacto tiveram no meu crescimento enquanto leitor: a Professora Isabel Almeida, pela disponibilidade e sabedoria que sempre me dispensou; o Professor Miguel Tamen, pela exigência e desafio das suas aulas; e a Professora Maria Sequeira Mendes, não só pelo Shakespeare, mas por toda a ajuda que me deu no início do meu percurso académico.

Quanto a vocês três, Inês, Nuno e Jorge, não me é possível agradecer. Não vos sei agradecer as longas e enriquecedoras conversas que tivemos, ou a paciência que sempre tiveram comigo. Não tenho como agradecer ao Jorge a disponibilidade que sempre demonstrou, o olhar crítico sobre tudo o que lhe mostrei. Também não posso agradecer à Inês os preciosos conselhos que me deu ou tão-pouco as horas que perdeu a debater as minhas ideias. E é impossível agradecer a Bussaco pelas inúmeras discussões, pelo conhecimento e rigor que caracterizam as suas observações. Agradeço-vos a amizade, é só o que consigo fazer.

Agradeço por fim à minha família. Ao meu pai e à minha mãe, ao meu irmão, à minha cunhada e às minhas queridas sobrinhas. A vocês, Tino e Tina, por acreditarem tanto no vosso irmão “caçula”. E à Ana, pelo amor e paciência. Sem vocês não seria possível.

Resumo

Esta tese colocará em evidência a importância do triângulo constituído pelo desejo, imaginação e prazer, em *A La Recherche du Temps Perdu*, e com isso apresentar uma teoria proustiana sobre aquilo que constitui a criação artística. Far-se-á também ver como é que o processo desencadeado por este triângulo ganha forma em vários passos da *Recherche*, e com isso perceber o modo como Marcel se relaciona com os seus três vértices. Por fim, procurar-se-á mostrar de que forma essa teoria sobre a arte entra em diálogo com aquilo que Descartes defende em *Meditações Metafísicas*.

Palavras-Chave: Proust, Desejo, Imaginação, Prazer, Arte, Descartes

Abstract

This dissertation will reveal the importance of the triad constituted by desire, imagination, and pleasure in *A La Recherche du Temps Perdu*. From there, a Proustian theory about what constitutes artistic creation will be advanced. It will also be shown how the process triggered by this triad takes shape in several passages from *Recherche*, which will lead, in turn, to an understanding of how Marcel relates to each of the three elements. Finally, a relationship between the Proustian theory on art and Descartes' *Metaphysical Meditations* will be suggested and described.

Keywords: Proust, Desire, Imagination, Pleasure, Art, Descartes

Índice

Agradecimentos	5
Resumo	7
Lista de Abreviaturas	11
Preliminares	13
Capítulo 1 - O Prazer Original	16
Capítulo 2 - O Prazer Desaparecido	75
Capítulo 3 - Prazer Reencontrado	110
Capítulo 4 - Depois do Prazer	122
Bibliografia	133

Abreviaturas

- ARTP *À La Recherche Du Temps Perdu* 4 volumes (1987-9). Edição de Jean-Yves Tadié. Paris: Édition Gallimard
- EBTP Em Busca do Tempo Perdido 7 volumes (2003). Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água
- CSB PROUST, Marcel (1971). *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et Articles*. Paris: Édition Gallimard
- M DESCARTES, René (2005). *Meditações Metafísicas* (2ª Edição). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins fontes.
- DM DESCARTES, René (2019). *Discurso do Método*. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70.

“Está tudo bem”

Preliminares

Ao escrever um bilhete à mãe, Marcel descobre a capacidade de gratificar um desejo sensual (o de beijá-la) através do exercício da imaginação (fruto do prazer de se imaginar ligado à mãe por “um fio delicioso”). O impacto desta descoberta no protagonista da *Recherche* é de tal ordem que a sua vida parece poder dividir-se em duas: a do Marcel-antes-do-bilhete e a do Marcel-depois-do-bilhete.

Marcel transforma-se então num ser capaz de experimentar prazer num plano diferente daquele dos sentidos, o que o liberta das contingências espaço-temporais no que toca à satisfação dos seus desejos. A redacção do poema em prosa sobre os campanários de Martinville é a mais flagrante exibição dessa capacidade: o desejo de possuir a duquesa de Guermantes é saciado com o prazer que obtém ao escrever o texto.

Que o processo da criação artística esteja dependente do triângulo formado pelo desejo, prazer e imaginação, por sua vez, vai ao encontro do que Proust defende em vários ensaios, nomeadamente, “La poésie ou les lois mystérieuses”, ou “Le déclin de l’inspiration”.

Esta tese opõe-se, portanto, à ideia de que a matriz da *Recherche* é a dor que Marcel experimenta ao ser impedido de beijar a mãe.

No primeiro capítulo desta tese, procura-se desconstruir a metamorfose de Marcel e com isso expôr as semelhanças entre o episódio em que escreve o bilhete à mãe e aquele em que descobre o prazer do onanismo. Compara-se também os prazeres que derivam da imaginação aos

proporcionados pelos sentidos, argumentando como, apesar de os últimos serem incapazes de propiciar o mesmo tipo de felicidade que os primeiros, Marcel só recorre à imaginação na impossibilidade de gratificar o desejo através da fruição física e imediata. Para além disso, defender-se-á também que o desejo está para Marcel como as “leis misteriosas” estão para o “poeta” em “La poésie ou les lois mystérieuses”, e assim mostrar que o texto dos campanários de Martinville resulta de um processo criativo análogo ao que possibilita ao “poeta” transformar a “energia misteriosa” em poesia.

No segundo capítulo procura-se demonstrar como o cativo de Albertine lhe subtrai a única coisa que a tornava valiosa e desejável: o mistério. Esta relação entre desejo e mistério serve também de mote para que se distingam as explorações realizadas através da imaginação das investigações feitas por via da razão, argumentando com isto que Marcel parece personificar à vez, quer o poeta (ao esclarecer as reminiscências ou as impressões dos campanários), quer o espião (quando decide investigar Charlus e Jupien) de “La poésie ou les lois mystérieuses”.

No terceiro capítulo explica-se de que modo a arte do Tempo é tão importante como as reminiscências na estimulação da actividade criativa de Marcel. Com isto pretende-se mostrar que o que move Marcel não é desejo de recuperar o passado, mas a vontade de encontrar uma vez mais o prazer da criação artística, e com isso revelar ao mundo o seu “verdadeiro eu”.

O cotejo entre as ideias de Marcel e as de Descartes acerca da razão e da imaginação, no último capítulo, tem o propósito de mostrar a preeminência da segunda sobre a primeira, na *Recherche*: só através da imaginação é possível criar uma obra capaz de exprimir o “verdadeiro eu”

de um artista. Assim, à formulação cartesiana, “penso, logo existo”, Marcel parece responder com a ideia de que a existência é determinada pela imaginação: “imagino, logo existo *assim*”.

Capítulo 1

O Prazer Original

No último volume de *Em Busca do Tempo Perdido*, Marcel assinala a importância do momento em que, com o fito de beijar a mãe, decide esperar pela saída de Swann, anunciada pelo “guizo da porta” (EBTP I, 40¹). Este é o som que irá ser definido pelo narrador, no fim do romance, como “um ponto de referência” (VII, 377), o qual parece assinalar o início de qualquer coisa que termina na *matinée* Guermantes:

Tornei a ouvir aquele ruído dos passos dos meus pais acompanhando o senhor Swann à porta e aquele tilintar ecoante [...] que me anunciava que o senhor Swann tinha enfim partido [...] Então, pensando em todos os acontecimentos que se situavam forçosamente entre o instante que os ouvira e a *matinée* Guermantes, assustou-me a ideia de que era de facto aquela sineta que tilintava ainda em mim [...] Era verdade então que aquele tilintar lá continuava, e também, entre ele e o instante presente, todo este passado a desdobrar-se indefinidamente e que não sabia que transportava comigo. Quando a sineta tocara eu existia já, e depois, se podia ouvir de novo aquele tilintar, era porque não tinha havido descontinuidade, era porque nem por um instante eu cessara de existir, de pensar, de ter consciência de mim, pois que esse instante antigo me era inseparável e eu podia ainda voltar a ele, bastando para isso descer mais fundo dentro de mim. (VII, 376)

O advérbio “já”, na expressão “existia já”, parece indicar que Marcel associa o começo da sua existência a um evento anterior ao som da sineta, o que o leva a condensar a sua existência entre esse tilintar e o “instante presente” (*matinée* Guermantes). Se esta hipótese estiver correcta, o Marcel que se senta à janela enquanto espera que Swann saia será, posto isto, necessariamente diferente daquele que foi obrigado a subir para o quarto sem o beijo da sua mãe. De facto, o tom

¹ Daqui por diante, a referência a passagens de *Em Busca do Tempo Perdido* incluirá apenas o volume e a página de onde se citar.

funéreo com que se descreve o momento em que o protagonista do romance chega ao quarto parece adivinhar uma espécie de sacrifício:

Uma vez chegado ao quarto foi preciso tapar todas as saídas, fechar as portadas, cavar a minha própria sepultura desfazendo as cobertas da cama, envergar o sudário da camisa de dormir. Mas, antes de me amortilhar na cama de ferro [...], tive um movimento de revolta, quis tentar uma astúcia de condenado. Escrevi à minha mãe suplicando-lhe que subisse (I, 35)

Este será o primeiro passo da cerimónia iniciática que o transformará num ser diferente, o que justifica que seja nesta noite que Marcel situe o “instante antigo” e “inseparável” a partir do qual nunca mais parou de existir. Aquilo que começa com o relato da sua morte, envolto no sudário da camisa de dormir, termina com o tilintar de uma sineta que parece celebrar o nascimento de um novo ser. O “ponto de referência” assinala, em simultâneo, a morte de Marcel e a sua consequente ressurreição como “um ser extratemporal” (VII, 191). A capacidade de Marcel recuperar e explorar o tempo passado, quando se cruza com “impressões felizes e que tinham em comum entre si o senti-las simultaneamente no momento actual e num momento distante, ao ponto de o passado invadir o presente” (VII, 191), está sempre dependente da intervenção deste ser extratemporal:

Tal ser não tinha vindo até mim, nunca se manifestara, a não ser fora da acção, fora da fruição imediata, sempre que o milagre de uma analogia me fizera fugir ao presente. Só ele tinha o poder de me fazer reencontrar os dias antigos, o tempo perdido, perante o qual sempre fracassavam os esforços da minha memória e da minha inteligência. (VII, 191)

A capacidade de recuperar um momento do passado, o “tempo perdido”, a mesma de que Marcel fala no final do romance, só é possível graças à acção deste ser, capaz de ter sucesso onde a acção da memória voluntária e da inteligência fracassam. Se é na noite do “teatro e o drama” (I, 51) do deitar que nasce o Marcel capaz de explorar o desejo de recuperar o seu passado, e se só o “homem liberto da ordem do tempo” (VII, 193) tem essa capacidade de “reencontrar os dias antigos, o tempo perdido”, daqui resulta que foi neste ser que Marcel renasceu.

A relevância que o passo do “teatro e o drama” do deitar possui na *Recherche* tem sido um lugar sobejamente visitado pela crítica proustiana. De entre os críticos recentes mais argutos, Leo Bersani afirma que o romance de Proust é constituído pela devastadora descoberta de Marcel de que o corpo da sua mãe consegue mexer-se sem o seu². Considerando este argumento, a transformação de Marcel no “homem liberto da ordem do tempo” acontece por causa do sofrimento que experimentou nesta noite, ao ser obrigado a ir para o quarto sem a possibilidade de beijar a mãe. Uma objecção a esta leitura resulta do facto de Marcel já ter experimentado um sofrimento semelhante, quando, em noites anteriores, a sua mãe não sobe ao quarto para o beijar:

O único de nós para quem a vinda de Swann se tornou objecto de preocupação dolorosa, fui eu. É que nas noites em que havia estranhos, ou apenas o senhor Swann, a minha mãe não subia ao meu quarto [...] aquele beijo precioso e frágil que habitualmente a minha mãe me confiava na cama na hora de adormecer, tinha eu de o transportar da sala de jantar para o quarto [...] Mas eu segui-a; não era capaz de me decidir a afastar-me dela um passo, pensando que daí a pouco teria que a deixar na sala de jantar e subir para o meu quarto sem ter como nas outras noites a consolação de ela me vir beijar. (I,29-30)

² “*A la recherche du temps perdu* - and in this it is unique in the history of literature - traces the inescapable repetitions [...] of the child’s shattering discovery that the mother’s body can move without him” (Bersani, 1994: 863-864).

O episódio do “teatro e o drama” do deitar não é, assim, a primeira ocasião em que Marcel se vê impedido de saciar o desejo de posse que sente em relação à mãe, o que implica que o sofrimento experimentado nessa noite não deve divergir muito daquele que ela lhe causa sempre que não sobe ao seu quarto para o beijar. Conquanto encontre uma justificação diferente para que seja nesta noite que Marcel situe a gênese do ser capaz de extrair uma obra de dentro de si mesmo, Stephen Brown atribui ao sofrimento um papel semelhante na transformação do narrador do romance. Em *Gardens of Desire*, o crítico defende que o impulso criativo de Marcel nasce da ansiedade provocada pelo beijo que a sua mãe lhe concedera nessa noite, após a partida de Swann, o qual vai gerar a morte do eu ideal de Marcel e o conseqüente renascimento enquanto artista (Cf. Brown, 2004: 22). Contra esta leitura é possível argumentar a existência de uma discrepância temporal entre o ponto de origem do ser extratemporal avançado por Stephen Brown e o que é referido na *Recherche*, na medida em que Marcel enquanto ser capaz de resgatar o passado já existia quando a campainha anuncia a saída de Swann, ou seja, antes de a mãe subir ao seu quarto. De qualquer modo, o aspecto que parece unir as leituras de Stephen Brown e Leo Bersani em torno deste episódio é o destaque dado por ambos ao sofrimento na metamorfose de Marcel.

A associação deste episódio à aquisição de consciência (“quando a sineta tilintara eu existia já [...] nem por um instante eu cessara de existir, de pensar, de ter consciência de mim” [VII, 376]) sugere que aquilo que transforma Marcel no ser extratemporal é o mesmo que lhe permitiu ganhar consciência de si próprio. Falando de poesia romântica inglesa, Geoffrey Hartman afirma que a consciência, ou a imaginação, está destinada a separar-se dos sentidos, de modo a que possa transcender não só a natureza, mas as suas próprias limitações. Assim, a aquisição da auto-

consciência obriga, num primeiro momento, à separação entre corpo e mente, fruto do conhecimento, o que leva Hartman a encontrar nas palavras de Hegel o método para se alcançar a perfeição espiritual: “O princípio que leva à restauração é encontrado no pensamento, e apenas no pensamento; a mão que inflige a ferida é também a mão que a cura” (Hartman, 1962: 556). Esta ideia de que, no romantismo, ao objecto ou acção que fere cabe a possibilidade de curar a ferida que produziu pode ser aproximada da leitura de Leo Bersani, na medida em que o paroxismo de ansiedade em que Marcel é colocado estaria na base da sua morte e consequente ressurreição. Porém, o que fica por explicar é o que torna extraordinário o sofrimento da noite em questão, uma vez que Marcel já se tinha confrontado com a dor de deixar a sua mãe na sala de jantar, ciente de que ela não subiria ao seu quarto para o consolar com um beijo.

Bersani e Brown, à imagem do que sucede com a generalidade da crítica proustiana, justificam a relevância do “teatro e o drama” do deitar olhando sobretudo para dois momentos: aquele em que Marcel é impedido de receber o beijo de sua mãe; e aquele em que, por fim, o recebe. Ou seja, a ênfase é colocada no que sucede a Marcel e não no que faz. Existe, contudo, uma outra maneira de olhar para este episódio.

Antes de se amortilhar na sua cama, Marcel tentará uma última “astúcia de condenado” (I, 35) ou seja, escreve um bilhete para a sua mãe:

Imediatamente a minha ansiedade declinou; agora não era como ainda há pouco, que deixara a minha mãe até amanhã, visto que o meu bilhete ia [...] pelo menos fazer-me entrar invisível e extasiado na mesma sala onde ela estava, ia falar-lhe de mim ao ouvido; [...] e, como um fruto que se tornou doce e rompe o invólucro, ia fazer brotar, projectar até ao meu coração inebriado a atenção da minha mãe enquanto lesse as minhas linhas. Agora já não estava separado dela; as barreiras haviam caído, estávamos *unidos por um fio delicioso*. E, além disso, não era tudo: a minha mãe vinha cá acima de certeza! (I, 36-37, *itálicos meus*)

Através deste bilhete³, Marcel substitui a ansiedade e o sofrimento causados pela separação da mãe pelo prazer de se ligar a ela através de um “fio delicioso”. Esta capacidade de iludir a ausência da mãe revela-lhe um prazer que vale por si mesmo, desligado da expectativa de beijá-la. A expressão, “além disso, não era tudo⁴”, distingue de forma inequívoca o prazer proporcionado por esse “fio delicioso” do prazer de beijar a mãe. Ainda que diferentes, visto que o prazer obtido graças ao bilhete só pode ser alcançado através da imaginação, a impressão de possuir o objecto desejado é muito semelhante.

O milagre da analogia entre o prazer que o bilhete oferece a Marcel e aquele que a presença da sua mãe lhe oferece, se bem que diferente do milagre da analogia entre um momento do passado e um do presente, é o que ressuscita o Marcel moribundo num ser “extratemporal”. Ao ser impedido de saciar o desejo por via da acção de beijar a mãe, a imaginação de Marcel oferece-lhe, através do bilhete que escreve, uma forma de sublimar essa ansiedade. O prazer inédito de se ligar à mãe por um “fio delicioso” é fruto do trabalho imaginativo, e é a sua imaginação, alimentada pela vontade de beijar a progenitora, que destrói os obstáculos que se colocam entre ele e o objecto do seu desejo. O espaço, tal como acontece com o tempo, quando o “ser extratemporal” recupera momentos do passado, deixa de ser uma prisão em virtude da descoberta de uma nova forma de gratificar o

³ Em *The Fictions of Life and Art*, Leo Bersani circunscreve o papel do bilhete no *Recherche* à necessidade que Marcel tem de que todas as mulheres que deseja o incluam no seu olhar, como se lhe criassem a ilusão de corresponderem ao desejo dele. Segundo Bersani, esta necessidade deriva do alívio que Marcel sentiu ao conseguir projectar-se na sala onde a mãe aprecia os prazeres que lhe estão vedados (Bersani, 2013: 40).

⁴ “*Et puis, ce n’était pas tout*” (ARTP I, 30).

desejo. Esta é a descoberta que lhe revela o ser que só pode ser evocado fora da acção e da fruição imediata: o homem liberto da ordem do tempo.

As consequências desta descoberta têm um impacto imediato no narrador da *Recherche*. Após experimentar o prazer de se ligar à mãe através de “um fio delicioso”, Marcel toma a resolução de voltar a vê-la antes de se deitar: “Mas, passados alguns segundos, senti que ao escrever aquele bilhete à minha mãe, ao chegar-me tão perto que, correndo o risco de a irritar, julgara roçar o momento de tornar a vê-la, tinha obstruído a possibilidade de adormecer sem tornar a vê-la” (I, 39). O contraste entre os efeitos decorrentes do prazer proporcionado pela redacção do bilhete e aqueles que resultam de passar a noite junto da sua mãe permite que se perceba de que modo a “triste data” (I, 45) não assinala o nascimento do impulso criativo em Marcel, como é avançado por Stephen Brown⁵, mas antes a sua degradação:

Ah, tivesse eu conservado as forças que estavam ainda intactas na noite que então evocara ao deparar com *François le Champi*! Era dessa noite em que a minha mãe abdicara da sua autoridade que datava, bem como da morte lenta da minha avó, o declínio da minha vontade, da minha saúde. Tudo se decidira no momento em que, sem poder esperar mais pelo dia seguinte para poisar os lábios no rosto da minha mãe, tomara a minha resolução, saltara da cama e fora em camisa de noite instalar-me à janela por onde entrava o luar até ouvir partir o senhor Swann. (VII, 373 - 374)

⁵ Stephen Brown, em *Gardens of Desire*, defende que o bilhete que Marcel escreve é a consumação de um desejo profano pela sua mãe, o que vai corromper o eu idealizado de Marcel. A escrita torna-se, portanto, a primeira forma de “profanação maternal”, por parte de Marcel, o que permite, por um lado, iludir a ausência da mãe, ao mesmo tempo que, mais tarde, redime os pecados do narrador do romance (Brown, 2004: 31-32). A concepção da alma criativa de Marcel não é, no entanto, associada à escrita do bilhete mas ao beijo que a mãe de Marcel lhe concede nessa mesma noite, como já foi referido na presente tese.

Ao permitir que o filho sacie o desejo de a ver, a mãe impede que Marcel permaneça no caminho que lhe pode revelar o prazer da criação artística. A expressão “forças que estavam ainda intactas” refere-se à descoberta que Marcel acabara de fazer, quando substitui um prazer exclusivamente físico, dependente da acção e fruição imediata, por outro que só a imaginação pode oferecer, e que proporciona a primeira manifestação do “ser extratemporal”. Para que esta entidade prospere, Marcel deve resistir ao apelo dos prazeres mundanos e frívolos, como seja o de beijar a mãe, de maneira a conduzir o desejo para actividades que dependam da imaginação. O problema, porém, é que logo após ter descoberto o caminho que o levará ao prazer da criação artística, Marcel toma o caminho inverso, saciando o desejo que o bilhete lhe imprimira com a posse física da mãe (beijando-a). Incapaz de apreciar o prazer inédito que acabara de descobrir (incapacidade que se irá fazer sentir em vários momentos, na *Recherche*), Marcel assimila-o àqueles que obtém exclusivamente através dos sentidos, como se percebe pelas semelhanças entre os efeitos causados pela confirmação da entrega do bilhete (“Imediatamente a minha ansiedade declinou”) e os da resolução de esperar pela mãe: “de súbito, a minha ansiedade decaiu, invadiu-me o contentamento que se sente quando um medicamento poderoso começa a produzir efeito e nos tira uma dor (I, 39)”. Passar a noite junto de sua mãe, no entanto, torna-se num desperdício do desejo, uma vez que Marcel não se vê obrigado a satisfazê-lo com o prazer que deriva do trabalho imaginativo, circunstância que o afasta da felicidade proporcionada pela criação artística:

[...] aquele *François le Champi* contemplado pela primeira vez no meu quartinho de Combray, porventura durante a noite mais doce e mais triste da minha vida, em que, infelizmente - num tempo em que os misteriosos Guermantes me pareciam tão inacessíveis -, conseguira dos meus pais uma primeira abdicação da

qual podia datar o declínio da minha saúde e da minha vontade, da minha renúncia todos os dias agravada a uma tarefa difícil (VII, 207-208)

A “triste data” assinala, portanto, o momento em que Marcel se afasta do caminho exigente da criação artística. Ao passar a noite com o filho, a mãe de Marcel dá o primeiro golpe nas “forças que estavam ainda intactas” do “ser extratemporal”, impedindo-o de abraçar o chamamento da arte (o prazer de se ligar à mãe através de um fio delicioso resulta do mesmo processo que lhe permitirá escrever o texto sobre os campanários de Martinville, relação que adiante será esclarecida).

Escrever o bilhete permite, por conseguinte, que Marcel dê pela primeira vez expressão ao seu “verdadeiro eu”:

o nosso verdadeiro «eu» (que, às vezes desde muito tempo antes, parecia morto, mas que não o estava por completo) desperta, anima-se ao receber o celestial alimento que lhe é trazido. Um minuto liberto da ordem do tempo recriou em nós, para o sentir, o homem liberto da ordem do tempo. (VII, 193)

Este “verdadeiro «eu»” “alimenta-se exclusivamente da essências das coisas” (VII, 192), o tal “celestial alimento” que, na noite da “triste data”, é negado a Marcel pela sua mãe, quando decide passar a noite junto do filho. Isto acontece pela simples razão de que este ser, este «eu», “definha na observação do presente onde os sentidos não lha [a essência das coisas] podem trazer” (VII, 192). Ou seja, a criatura que é alimentada quando Marcel se vê obrigado a usar a imaginação para aceder a algo ou alguém que está ausente, neste caso a sua mãe, é condenada a definhar quando o objecto do seu desejo se torna acessível aos sentidos. Enveredar pelo caminho da

arte só seria possível caso Marcel permanecesse sob o signo do desejo, se a mãe lhe frustrasse o desejo de beijá-la (ou se recusasse passar a noite junto do filho).

Assim, o que distingue o Marcel-antes-do-bilhete do Marcel-depois-do-bilhete é a sua exposição a um prazer original, obtido através da imaginação, e que lhe permite iludir a ausência do objecto desejado.

Esta não é a única instância em que o herói da *Recherche* é transformado pela descoberta de um prazer. Entre a vastidão de rascunhos que ficam fora do corpo principal da *Recherche*, encontra-se um esboço (ARTP, I, 644-652) que consiste numa nova tentativa de Proust abrir o seu romance. Neste texto, Marcel recorda a tarde em que descobre o prazer da masturbação:

É também assim com os prazeres solitários que mais tarde apenas nos servem para iludir a ausência de uma mulher, para nos fazer pensar que estamos com ela.[...] A exploração que então fiz em mim mesmo, em busca de um prazer que não conhecia, não me teria causado mais emoção, mais terror, do que se tivesse de praticar na minha própria medula, no meu próprio cérebro, uma operação cirúrgica. Julgava que ia morrer a todo o momento. Mas que importava? O meu pensamento exaltado pelo prazer sentia bem que era mais vasto, mais poderoso que o universo que eu avistava ao longe, pela janela, e na imensidão e na eternidade do qual pensava com tristeza, no resto do tempo, que não passava de uma parcela efémera. Nesse momento tão longínquo em que as nuvens se juntavam por cima da floresta, sentia que o meu espírito ia ainda um pouco mais longe do que a extremidade das coisas, que elas não o preenchiam por completo, que ficava ainda uma pequena margem. [...] Tudo isso repousava em mim, eu era mais do que tudo isso, não podia morrer [...] Nesse momento, senti como que uma doçura a envolver-me. Era o odor do lilás, no qual, com a excitação, deixara de reparar. Mas um odor acre, um odor de seiva misturava-se com ele, como se eu tivesse partido o ramo. Tinha apenas deixado numa das folhas um fio prateado e natural, como fazem os cabelos de anjo ou o caracol. Mas, nesse ramo, surgia-me como o fruto proibido na árvore do mal. E como os povos que dão às suas divindades formas inorgânicas, foi sob a aparência desse fio de prata que se podia esticar quase infinitamente sem se partir, e que eu acabava de retirar de mim mesmo, às avessas da minha vida natural, que vi durante algum tempo a figuração do diabo⁶. (ARTP, I, 645-646)

⁶ No caso específico do *III Esquisse*, uso uma tradução gentilmente disponibilizada pelo Professor João Figueiredo durante o seu seminário sobre a *Recherche*.

Confrontado com um prazer inédito, fruto da sua primeira experiência onanística, Marcel descreve as consequências dessa descoberta. Este prazer tem a capacidade de exaltar o pensamento, resultando deste estímulo a inversão do papel de Marcel no mundo, onde deixa de ser uma “parcela efêmera” para sentir que “era mais vasto, mais poderoso que o universo” que avista. O contraste entre a sensação de imortalidade e a impressão de que “ia morrer a todo o momento”, no instante em que se prepara para executar em si mesmo uma exploração comparada a uma cirurgia ao próprio cérebro, acentua o efeito que o prazer da masturbação produz sobre Marcel. Esta é, portanto, a descrição de uma metamorfose provocada por uma descoberta, pela aquisição de qualquer coisa desconhecida até este momento: o prazer original da masturbação. Esta leitura é reforçada pela comparação do “fio prateado e natural” a um “fruto proibido na árvore do mal”, uma vez que também homem e mulher, no episódio bíblico da queda, são transformados quando comem o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Esta transformação, a que Deus chama de morte, impede Adão e Eva de continuarem a viver como habitantes do paraíso, condenando-os a uma existência totalmente diversa da que teriam caso não tivessem adquirido o conhecimento do bem e do mal.

Como tal, o que tornaria memorável a tarde em que o narrador da *Recherche* se masturba pela primeira vez seria a perda da inocência, o que tornaria evidente o vínculo deste episódio ao do livro do Génesis. No entanto, o que o fruto do onanismo celebra, aquele fio de prata que Marcel retirara de si mesmo, não é, ao contrário do que acontece com Adão e Eva, a expulsão de um sítio, ou a imposição de qualquer restrição. A masturbação revela a Marcel um prazer distinto, o qual só

pode ser obtido através da imaginação, do seu “pensamento exaltado pelo prazer”. O pecado original de Marcel é, pois, a descoberta do onanismo, acontecimento a que sacrifica a sua vida natural para renascer como “ser extratemporal”.

O “fio de prata” que retira de si mesmo far-se-á notar, ainda que de forma velada, por todo o romance, desde logo na noite em que escreve o bilhete para a sua mãe. O processo mental que conduz à extracção do fio prateado no momento da masturbação é análogo ao que o leva a produzir o “fio delicioso” que o liga à mãe depois de escrever o bilhete. A absoluta identificação entre estes dois passos, mais especificamente entre os dois fios que Marcel consegue extrair de si, materializa-se aliás na própria prosa de Proust, dado que as frases longas e ensimesmadas que a caracterizam parecem ser a expressão gráfica de um “fio delicioso” que o autor da *Recherche* consegue “esticar quase infinitamente” sem se partir. Por outro lado, a comparação da redacção do bilhete à produção de um fio parece recuperar um lugar comum da poesia helenística, em que a poesia é entendida como um fio que o poeta tece. Marcel, por conseguinte, quando extrai o fio que o liga à mãe enfrenta um destino semelhante ao de Aracne, no episódio das *Metamorfoses*: ao ser transformada numa aranha por Minerva, Aracne é condenada a viver o resto da sua vida a produzir fios. Se a “a verdadeira vida, [...] a única realmente vivida, é a literatura” (VII, 216), então Marcel só vive quando tece um fio semelhante ao que o ligara à mãe.

Daqui decorre a inevitabilidade de, em Proust, a forma se sobrepor à própria narrativa, como se a história contada não fosse nada mais do que um meio para que o autor pudesse desfrutar do prazer que retira do acto de escrever. Esta relação intrínseca entre arte e prazer será amiúde explorada por Proust, seja na *Recherche*, seja em ensaios e textos críticos.

Para além da descoberta de um prazer original que vale por si mesmo, o passo em que Marcel descobre o êxtase proporcionado pela masturbação revela-lhe uma sensação de imortalidade análoga à que descobre na noite em que escrevera o bilhete à sua mãe. É por causa do prazer de se projectar na sala onde a mãe se encontra que Marcel renasce no “ser extratemporal”, para quem a morte não é uma inquietação⁷. Não surpreende, por isso, que o “fruto que se tornou doce e rompe o invólucro”, e que irá projectar até ao seu “coração inebriado” (I, 36, 37) a atenção da mãe, descreva um êxtase semelhante ao que sentira quando, no esboço anteriormente citado, deixara numa folha de lilás “um fio prateado e natural”, o qual lhe surgia “como o fruto proibido na árvore do mal”. Com efeito, as parecenças entres os dois episódios são de tal modo evidentes, que este “fruto proibido” parece reverberar até na ideia de transgressão das leis bíblicas experimentada por Marcel ao pedir à Françoise para entregar o bilhete à mãe:

Ela tinha acerca das coisas que podem e não podem fazer-se um código imperioso, abundante, subtil e intransigente, assente em distinções inapreensíveis ou supérfluas (o que lhe conferia as aparências daquelas leis antigas que, ao lado das prescrições ferozes, como a de massacrar as crianças de peito, proibem com exagerada delicadeza que se ferva o cabrito no leite da mãe ou que se coma num animal o nervo da coxa). (I, 35)

O “fio delicioso” que o liga à mãe representa, sendo assim, o mesmo que o fio de prata, ou seja, a libertação de Marcel da tirania dos prazeres sensoriais. Criar a ilusão de que penetra no

⁷ Cf. VII, 191: “isso explicava que as minhas inquietações acerca da minha morte tivessem cessado no momento em que reconhecera inconscientemente o gosto da pequena madalena, visto que nesse momento o ser que eu fora era um ser extratemporal”.

pensamento de sua mãe⁸ através de um bilhete, não é, portanto, muito diferente de imaginar a possessão da mulher desejada quando se masturba.

Estes dois episódios não se limitam a ilustrar a capacidade de, graças à imaginação, saciar o desejo de possuir uma mulher que está ausente. A Marcel é revelada a possibilidade de extrair o desejo desencadeado por uma mulher, ou até um país ou cidade, através da arte, bastando para isso que consiga resistir à tentação de o satisfazer através de prazeres mundanos.

Esta ligação entre a escrita e a masturbação em *A La Recherche du Temps Perdu*, por si só, não representa nada de novo. Autores como Philippe Lejeune, em “Écriture et Sexualité” (1971), ou Serge Doubrovsky, em *La Place de la madeleine* (1974), já tinham alertado para a relação entre a escrita de romances, a ingestão de madalenas, e o acto da masturbação, dentro do romance de Marcel Proust. Philippe Lejeune, faz aliás notar que, à época, a comparação entre o orgasmo e a inspiração não constitui em si uma excentricidade (Cf. Lejeune, 1971: 139). Como o autor observa, o episódio em que Marcel come a madalena resulta da síntese de dois textos de Proust, um no qual uma reminiscência é desencadeada por um pedaço de biscoito ou de pão, conforme as versões, e outro no qual é relatada a primeira masturbação do narrador. Lejeune sustenta que o episódio da madalena constitui, deste modo, a matriz da *Recherche*⁹. Apesar de usar argumentos diferentes para o justificar, Serge Doubrovsky atribui uma importância semelhante ao episódio da madalena¹⁰, indo

⁸ Num dos esboços da Recherche, Marcel afirma que o bilhete permite-lhe penetrar dentro do pensamento da sua mãe: “mon mot allait faire pénétrer dans sa pensée” (ARTP, I, 690).

⁹ “découverte d’une structure dramatique qui permet d’inclure pratiquement toute l’oeuvre à l’intérieur de cet épisode, grâce au double système, l’épisode de la biscotte devenue madeleine, jouant un rôle de *matrice* de l’oeuvre, si je puis dire” (Lejeune, 1971: 123).

¹⁰ Serge Doubrovsky, em *La Place de la madeleine*, é o próprio a admitir as semelhanças com a interpretação de Philippe Lejeune. (Doubrovsky, 1986: 8)

ao ponto de afirmar que o romance de Proust deve a sua existência à madalena (Cf. Doubrovsky, 1986: 9). A substituição do texto da masturbação pelo da madalena permite perceber, segundo Serge Doubrovsky, que o que aqui está em causa é o desejo reprimido do narrador de matar e alimentar-se da própria mãe, fome essa que se irá repetir por todo o romance (Cf. Doubrovsky, 1986: 23-24).

Se as semelhanças assinaladas pelos dois críticos entre o passo da madalena e o da masturbação não merecem grande discussão, o mesmo não acontece com o papel que ambos reclamam para o episódio da madalena. Isto porque a exploração das reminiscências, ou de outros episódios em que retira um prazer semelhante, dependem daquilo que sucede a Marcel na noite em que escreve o bilhete à mãe.

Marcel transformar-se-á no ser extratemporal sempre que for impedido de saciar um desejo através da acção e da fruição imediata, encontrando na analogia entre o prazer que recolhe através dos sentidos e aquele que lhe é oferecido pela imaginação uma forma de satisfazer esse desejo. Este é um processo que vai alterar a própria relação de Marcel com o desejo e com o prazer. A preeminência do prazer que impressões como a madalena ou o ruído de uma faca prometem a Marcel deixa-o num estado de constante decepção, sempre que essa promessa não se cumpre, ou seja, sempre que procura obter esse prazer através da acção. Só a imaginação, o único órgão que lhe permite “desfrutar da beleza” (VII, 192), e que tem a capacidade de explorar o prazer “fecundo e verdadeiro” contido nessas impressões, pode oferecer a verdadeira felicidade, que é a que resulta da criação artística. O poder dos prazeres proporcionados pela imaginação não pode, por isso, ser comparado àquele que os prazeres mundanos oferecem: “E o sinal da irrealidade dos outros bem se revela, quer na sua impossibilidade de nos satisfazerem - como é o caso, por exemplo, dos prazeres

mundanos, que causam, quando muito, o mal-estar provocado pela ingestão de um alimento abjecto” (VII, 195). Esta capacidade de distinguir os prazeres frívolos dos fecundos não é, contudo, inata. Após o primeiro contacto com esses prazeres, mercê do bilhete que envia à sua mãe, Marcel irá dar mostras da sua incapacidade de apreciar os prazeres que obtém através da imaginação, preterindo-os quase sempre em função daqueles que alcança por via dos sentidos.

Um bom exemplo disto é o passo em que Marcel não consegue aproveitar o prazer oferecido pelas primeiras intimidades com Gilberte:

Ao recordar-me mais tarde do que então senti, lá discerni a impressão de ter sido mantido por um instante na sua boca, eu próprio, nu, já sem qualquer das aparências sociais que pertenciam também, ou aos seus outros companheiros, ou, quando ela dizia o meu apelido, aos meus pais, e das quais os seus lábios - no esforço que ela estava a fazer, um pouco como o pai, para articular as palavras que pretendia valorizar - pareceram despojar-me, despir-me, tal como da pele de um fruto de que só se pode comer a polpa, enquanto o seu olhar, colocando-se no mesmo novo plano de intimidade que era o da sua palavra, me atingia também mais directamente, não sem atestar a consciência, o prazer e até a gratidão que com isso tinha, fazendo-se acompanhar de um sorriso. Mas naquele preciso momento eu não podia apreciar o valor daqueles prazeres novos. (I, 422)

O apelo dos prazeres sensuais impede Marcel de se isolar e tirar partido dos “prazeres novos” (o de se sentir nu na sua boca) que Gilberte lhe oferece quando o trata pelo diminutivo. É só em retrospectiva que consegue apreciar devidamente a impressão de ser mantido na boca de Gilberte, despido como um fruto do qual só se “pode comer a polpa”. Não é uma mera coincidência que Marcel utilize uma metáfora semelhante para descrever o prazer que obtém na noite em que escreve o bilhete para a sua mãe: o “fruto que se tornou doce e rompe o invólucro” (I, 37) encontra o seu eco no prazer de ser mantido na boca de Gilberte. Mais uma vez, e tal como acontece na noite em que escreve o bilhete, Marcel só pode desfrutar desse prazer imaginado face à impossibilidade

de saciar de forma sensual o desejo que um objecto, neste caso a Gilberte do passado, lhe inspira. Se, por um lado, este episódio evidencia a primazia dos prazeres sensuais naquela altura, o deleite com que é descrita “a impressão de ser mantido por um instante” na boca de Gilberte (é difícil não ver nesta descrição uma alusão explícita ao sexo oral) revela um Marcel mais consciente daquilo que são os prazeres verdadeiros e fecundos. Esse primado não implica, contudo, que nesses momentos em que opta por perseguir os prazeres sensuais, em vez dos que decorrem da imaginação, Marcel não sofra, quase invariavelmente, uma decepção:

Ela escondeu [a carta] nas costas e eu passei-lhe a mão por detrás do pescoço, levantando-lhe as tranças que lhe caíam sobre os ombros [...] segurava-a agarrada entre as pernas como se fosse um arbusto por onde quisesse trepar; e, no meio daquela ginástica, e sem que isso aumentasse por aí além a respiração ofegante que o exercício muscular e o ardor da brincadeira me causavam, derramei, como se fossem alguma gotas de suor arrancadas pelo esforço, o meu prazer, no qual nem sequer me pude deter o tempo de o saborear; agarrei logo na carta. Então Gilberte disse-me generosamente:

- Olhe, se quiser, podemos lutar mais um pouco. (II, 71)

Apesar de não apetecer a Marcel mais nada do que ficar quieto junto dela, Gilberte impede-o de desfrutar do prazer que a tanto custo arrancara. A “ginástica”, a “respiração ofegante”, o “exercício muscular e o ardor” que estão na génese do prazer que nem pôde saborear, contrasta com o “plano da intimidade que era o da sua palavra [de Gilberte]”, com o prazer e a gratidão que se fazem acompanhar de sorrisos, quando Marcel recupera a impressão de ser mantido nu na boca dela.

Tendo presente que se trata da descrição de um orgasmo, obtido enquanto brinca com a rapariga que deseja, a pobreza relativa desta experiência é evidenciada pela felicidade que uma

mera impressão, classificada como “insignificante”, oferece a Marcel pouco antes de recuperar a carta:

No regresso, vi, recordei-me de repente da imagem, até aí oculta, de que a frescura, que quase cheirava a fuligem, do pavilhão gradeado, me aproximara, sem me deixar ver nem reconhecer. Essa imagem era da salinha do meu tio Adolphe, em Combray, que exalava efectivamente o mesmo cheiro a humidade. Mas não consegui compreender, e adiei para mais tarde investigá-lo, porque é que a recordação de uma imagem tão insignificante me causara tal felicidade. Entretanto, achei que merecia de verdade o desdém do senhor de Norpois: preferia até então a todos os escritores aquele a quem ele chamava um simples «tocador de flauta», e fora-me comunicada uma verdadeira exaltação, não por qualquer ideia importante, mas por um cheiro a mofo. (II, 72)

O que é valorizado por Marcel não é o prazer que resulta do orgasmo, mas a felicidade que “um cheiro a mofo” lhe traz. A razão para que seja o “odor a espaço fechado” que lhe oferece essa verdadeira exaltação é a promessa de um prazer “delicioso, pacífico, rico de uma verdade duradoura, inexplicável e segura” (II, 69). Tal como acontece quando Gilberte o trata pelo diminutivo, Marcel não consegue resistir à tentação dos prazeres físicos, de modo a poder aprofundar o “encanto daquela impressão” (II, 69). Ainda assim, intui neste odor a promessa do prazer da criação artística:

Como dantes nos passeios para o lado de Guermantes, apetecia-me tentar aprofundar o encanto daquela impressão que se apoderara de mim e ficar imóvel, interrogando aquela emanção envelhecida que me propunha, não que gozasse o prazer que apenas por acréscimo me proporcionava, mas que descesse à realidade que não me desvelara. Mas a encarregada do posto, uma velhota de faces de gesso e peruca ruiva, pôs-se a falar comigo. (II, 69 - 70)

A natureza misteriosa desta “emanação envelhecida” desperta-lhe o desejo de a explorar, o que deixa Marcel numa embriaguez semelhante à que o levou a escrever o texto sobre os campanários de Martinville:

Não sabia a razão do prazer que tivera ao avistá-los no horizonte e a obrigação de procurar descobrir essa razão parecia-me altamente penosa; apetecia-me guardar em reserva na minha cabeça aquelas linhas movediças ao sol e não pensar mais naquilo. E é provável que, se o tivesse feito, os campanários tivessem ido juntar-se para sempre a tantas árvores, telhados, perfumes, sons, que distinguira dos outros por causa do tal prazer obscuro que me haviam causado e que nunca aprofundei. [...] Como o cocheiro não parecia disposto a conversar e mal tinha respondido às minhas palavras, fui obrigado, à falta de outra companhia, a contentar-me com a minha e a tentar recordar-me dos meus campanários. (I, 191)

Ainda que o agente que o fecunda seja de natureza diferente, como se irá perceber adiante, o desejo inspirado pelo cheiro a mofo coloca-o no mesmo estado que lhe proporciona a felicidade da criação artística no lado de Guermantes. No entanto, ao ser interpelado pela encarregada do posto, Marcel é impedido de poder explorar o encanto da impressão que tem no urinol público. Não podendo saciar esse desejo, este parece actuar sobre Gilberte, levando Marcel a sentir-se “tão atraído pelo seu corpo” (II, 71). Com a transferência do desejo incutido pelas impressões que tivera nos *water-closets* para o corpo de Gilberte, Marcel não resiste à tentação de, através de um jogo com a filha de Swann, arrancar a custo um prazer que o libertasse do desejo que o sobrecarregava. Aquilo que poderia ser uma mera coincidência, ou seja, o facto de ser na sequência de um desejo insaciado que se sente “tão atraído” pelo corpo de Gilberte, parece ganhar outra importância tendo presente o erro cometido na noite em que escrevera o bilhete. Em ambos os casos, o erro consiste em tentar saciar através do prazer físico o desejo que só a imaginação poderá satisfazer de forma plena (seja pelo prazer de ligar-se à mãe através de um fio delicioso, seja pelo prazer de explorar a

natureza misteriosa do cheiro a mofo). Aquilo que aparentemente se apresentava como uma perplexidade, o facto de Marcel se entusiasmar mais com o cheiro que emanava do gradeamento dos *water-closets* do que com o orgasmo que obtém junto de Gilberte, é apenas mais um exemplo de como os prazeres são hierarquizados na *Recherche*.

Não resulta daqui, todavia, que o desejo sensual seja irrelevante para o processo criativo, bem pelo contrário. A sua utilidade é incontestável, na medida em que parece existir uma correlação entre o êxtase oferecido pelos prazeres da imaginação e a circunstância de Marcel, num primeiro momento, ser impregnado de desejos sensuais: “como a minha imaginação retomava forças em contacto com a minha sensualidade, e a minha sensualidade se espalhava por todos os domínios da minha imaginação, o meu desejo já não tinha limites” (I, 166-167).

Sempre que não o desperdice em prazeres mundanos, o desejo é aquilo que permite a Marcel entrar em contacto com a beleza do mundo e, desse modo, oferecer à sua imaginação o vigor necessário para que possa sublimar esse desejo através da criação artística. Implica isto que o valor associado a um objecto não depende da coisa em si, mas da circunstância de aquele que o contempla se encontrar preñado de desejo, o que vai ao encontro do que Marcel defende quando afirma: “Não há hora da minha vida que não tenha servido para me ensinar que só a percepção grosseira e errónea situa tudo no objecto, quando tudo está no espírito” (VII, 233). Significa isto que os encantos de Gilberte aos olhos de Marcel resultam do trabalho da imaginação e do pensamento, os quais, por serem máquinas inertes, precisam que o sofrimento as coloque em “andamento” (VII, 231). É da angústia de querer possuir um objecto misterioso (sendo que neste caso o desejo de possuir um objecto misterioso pode significar a vontade de conhecer alguma coisa,

seja uma cidade onde nunca esteve ou a vida privada de uma mulher) que o espírito recebe o estímulo que o ajuda a projectar-se naquilo que o rodeia, o que explica que seja depois de ver frustrado o desejo de possuir o universo que se esconde sob o odor dos *water-closets* que Marcel se sente mais atraído por Gilberte.

Ao desviar o ênfase dos objectos considerados para a própria capacidade de retirar prazer do processo contemplativo, Marcel estabelece um paralelo inescapável entre si e o poeta, tal como descrito em “La Poesie ou Les Lois Mystérieuses”. O valor das coisas está sempre dependente da possibilidade de se obter prazer através delas, facto que no ensaio de Proust justifica a comparação de um poeta a figuras como a de um espião ou a de um depravado:

L’espion est debout immobile pour relever des plans, un débauché pour guetter une femme, des hommes bien posés s’arrêtent pour voir les progrès d’une nouvelle construction d’une démolition importante. Mais le poète reste arrêté devant toute chose qui ne mérite pas l’attention de l’homme bien posé, de sorte qu’on se demande si c’est un amoureux ou un espion et, depuis longtemps qu’il semble regarder cet arbre, ce qu’il regarde en réalité. (CSB, 417)

A depuração feita da primeira para a segunda frase, mostra que, para Proust, a atenção que o poeta dispensa ao que o rodeia assemelha-se mais à dos espiões ou dos amantes do que àquela exercida pelos “*hommes bien posés*”. Assim é porque, ao contrário dos últimos, o que leva o poeta a observar com atenção alguma coisa não é a coisa em si, mas sim aquilo que essa coisa, no exemplo a árvore, lhe permite extrair de dentro de si, ao canalizar a energia misteriosa proveniente da observação do objecto em causa para a produção de poesia. A forma indistinta como Proust trata um enamorado e um depravado parece implicar que, para o autor da *Recherche*, aquilo que lhes suscita

interesse em determinada rapariga é o prazer que esperam saborear ao imaginar que a possuem. A recompensa não se encontra no prazer que a contemplação lhes oferece, como acontece quando os “*hommes bien posés*” observam os progressos de uma nova construção, mas no orgasmo a que o regozijo da contemplação vai conduzir. O desejo, neste caso, não procede de um prazer específico e inerente às coisas que são contempladas, mas de um outro que depende exclusivamente da actividade daquele que observa, neste caso, a masturbação. Ao contrário do que sucede com o espião, a posse real do objecto não oferece o prazer que o depravado deseja, tal como a atenção que o poeta dispensa às coisas que observa não decorre do desejo de se apoderar delas, mas da sua vontade de sentir a alegria e o prazer da criação. O prazer da contemplação é, nestes termos, um meio para um fim, nomeadamente o prazer que resulta do orgasmo associado à criação artística.

À medida que Proust vai eliminando os elementos que gozam do privilégio de serem comparados ao poeta, até permanecer apenas o depravado (aquele que se masturba), percebe-se que o objecto desejado tem que permanecer alheio, ainda que dentro dos limites da ilusão de poder ser tomado por aquele que o observa. É só através da imaginação, e isolando-se do mundo, que esse prazer pode ser obtido, enquanto que, para o espião, a recompensa que o levava a observar o objecto só poderá ser alcançada através da posse real dos planos.

Proust não deixa qualquer dúvida sobre a relação entre as duas actividades, a poesia e a masturbação, ao afirmar que a poesia consiste na extracção da energia que se acumulou dentro do poeta, graças ao poder das leis misteriosas:

L'esprit du poète est plein de manifestations des lois mystérieuses et quand ces manifestations apparaissent, se fortifient, se détachent fortement sur le fond de son esprit, elles aspirent à sortir de lui, car tout ce qui doit durer

aspire à sortir de tout ce qui est fragile [...] Ainsi l'espèce humaine tend à tous moments, chaque fois qu'elle se sent assez fort et qu'elle a une issue, à s'échapper, dans un sperme complet qui la contient tout entière (CSB, 419)

Para poder exercer a sua arte o poeta tem que acumular no seu espírito a energia misteriosa que provém da contemplação do que o rodeia, o que só é possível caso se encontre sob a influência das leis misteriosas. Substitua-se as *leis misteriosas* por “desejo” e o *poeta* pelo “depravado”, e o processo que leva à criação artística é bastante semelhante ao que conduz ao orgasmo oferecido pela masturbação. A especificidade da analogia com o clímax atingido por via do onanismo prende-se com as particularidades do acto que conduz ao orgasmo, desde logo pelo exercício introspectivo que se exige em ambas as situações, sem o qual é impossível ao poeta extrair aquilo que Proust denomina como “esperma completo”. Esta introspecção do poeta consiste na exploração das próprias impressões, que reflectem, por sua vez, o seu espírito (as impressões são sempre uma expressão do espírito daquele que as experimenta). Por outras palavras, o poeta tem que esclarecer as impressões que resultam daquilo que projecta sobre a realidade para poder produzir uma obra de arte, o que faz da criação artística um processo tão ensimesmado como a masturbação. O objecto do poeta é, posto isto, o próprio poeta.

Tendo isto presente, olhe-se agora para a função que Proust parece reservar ao desejo que uma mulher excita em Marcel, na *Recherche*:

La Rochefoucauld a dit qu'on n'aime qu'une fois dans sa vie. «Les autres amours sont moins involontaires.» J'en dirai autant de ce plaisir qu'à l'âge où l'on connaît pas encore l'amour on cherche seulement auprès de soi-même. On ne le connaît guère qu'une fois. Bien vite on ne se contente pas d'y associer vaguement l'idée d'une femme, on s'imagine que c'est elle qui vous le donne, on veut croire [qu'on] n'est pas seul, on est dans ses bras, *on ne cherche pas ce plaisir solitaire pour lui-même*, on ne se donne en somme qu'une occasion de

plus être avec elle, comme dans les amours dont parle Rochefoucauld, *la femme qu'on aime n'est plus qu'une manière de provoquer en nous le trouble de l'amour qui la premier fois fut involontaire, et si délicieux que nous voulons le multiplier en le goûtant artificiellement.* (ARTP, I, 643, itálicos meus)

Para Marcel a função do amor por uma mulher serve um propósito similar àquele que o depravado reserva às mulheres que observa, isto é, são apenas meios para um fim, nomeadamente aquele que leva ao prazer do orgasmo. O que torna indispensável o uso da ideia da mulher amada neste processo é o desejo que incute naquele que se masturba, estimulando-o a criar a ilusão da posse física. Marcel precisa de ser confrontado com um objecto estranho, que não lhe pertença, e concreto, permitindo que o seu desejo se fixe nele. É do desejo que esse objecto específico inspira que a imaginação recebe o estímulo necessário para alcançar o orgasmo, de modo a que Marcel possa, seja através da masturbação, seja através da criação artística, encontrar a verdadeira felicidade na multiplicação do seu “verdadeiro eu”. A ilusão de que possui a mulher amada não se limita, portanto, a saciar o desejo que inspira em Marcel; funciona também como veículo para recuperar o prazer que descobrira, acidentalmente, através da masturbação. Significa isto que as manifestações do desejo são muito semelhantes às das leis misteriosas, quer pelo seu resultado (“esperma completo”), quer pelo estímulo que oferecem à imaginação.

A necessidade de usar a imagem da mulher amada para recriar o prazer obtido na primeira vez que se masturbara, torna-se evidente quando Marcel, na *Recherche*, descreve a decepção de chamar em vão uma qualquer camponesa de Roussainville:

Infelizmente, era em vão que me dirigia suplicante ao forte de Roussainville, que lhe pedia que mandasse para junto de mim alguma filha da sua aldeia, a ele, o único confidente dos meus primeiros desejos, quando, no alto

da nossa casa de Combray, no pequeno gabinete a cheirar a lírios, apenas via a sua torre no meio da vidraça da janela entreaberta, enquanto, com as hesitações heróicas do viajante que iniciara uma exploração ou do desesperado que se suicida, desfalecente, abria dentro de mim mesmo um caminho desconhecido e que julgava mortal, até ao momento em que um rasto natural como de um caracol se juntava às folhas da groselheira-brava que se inclinavam para mim. Em vão lhe suplicava agora. Em vão, mantendo a vasta paisagem dentro do meu campo de visão, a chamava até mim com os meus olhares (I, 168)

Este passo permite perceber de que modo a mesma actividade, neste caso a masturbação, pode ter resultados tão diferentes. Entre o desespero do suicida, que o obriga a abrir dentro de si “um caminho desconhecido e que julgava mortal”, associado à descoberta destes prazeres solitários, e a impotência que sente no momento em que implora ao forte de Roussainville por uma camponesa, parece existir uma diferença significativa. Se, no primeiro caso, o mistério do “caminho desconhecido” fornece o estímulo necessário à imaginação de Marcel para que esta inverta o seu papel no mundo (as poucas linhas com que é descrita a descoberta dos prazeres onanísticos, neste passo, são, no fundo, uma síntese do texto acerca da primeira masturbação), no segundo caso, a ausência de um estímulo semelhante deixa Marcel incapaz de evocar uma simples filha da aldeia de Roussainville. Esta impotência vinca-se de tal modo que não é claro se o narrador da *Recherche* é sequer capaz de alcançar o orgasmo: é “em vão” que suplica ao forte, “em vão” que chama uma camponesa, sendo “sem esperança” que a sua atenção se colava ao “solo estéril” e à “terra esgotada”, de nada valendo as suas pancadas de raiva nas “árvores da mata de Roussainville, de entre as quais não saíam mais seres vivos do que se fossem árvores pintadas na tela de uma

paisagem” (I, 168)¹¹. De facto, parece existir uma diferença entre o desejo que nasce de “criações puramente subjectivas, impotentes, ilusórias” de Marcel, desprovidas de qualquer “relação com a natureza, com a realidade” (I, 169), e o desejo que lhe é incutido por um objecto concreto, real, cuja existência não se circunscreva apenas à sua imaginação (estando Marcel na posição de demiurgo as criações a que dá vida estão, necessariamente, esvaziadas de segredos). É necessário que Marcel receba o estímulo de um objecto real, cujo desejo de posse tenha a capacidade de lhe provocar a perturbação que experimentara na ocasião em que se masturba pela primeira vez. Como resultado desta dependência dos mistérios que rodeiam esses objectos desejados, da tal energia misteriosa de que Proust fala em “La Poesie ou Les Lois Mystérieuses”, Marcel não pode estar órfão do desejo imprimido pela imagem da mulher que ama. Recriar o êxtase que experimentou ao descobrir as delícias do onanismo requer que Marcel seja invadido pelo desejo de possuir uma mulher concreta, da mesma forma que a produção artística parece ser impossível sem a presença de uma musa que o deixe em semelhante estado de inebriação.

A redacção do texto sobre os campanários de Martinville é a única ocasião em que o herói da *Recherche* conhece a felicidade através da criação artística. A respeito deste passo, Joshua

¹¹ João Pedro Vala, na sua dissertação de doutoramento, já havia alertado para este lado infecundo da masturbação, considerando-a um “exercício estéril”. Vala aborda este passo com o fito de demonstrar que Riffaterre, em “Prosopopeia”, exagera naquilo que diz sobre os efeitos desta actividade sobre o narrador da *Recherche*, nomeadamente quando afirma que a masturbação é um exemplo da conquista do exterior pelo eu interior de Marcel (Cf. Vala, 2020: 39 - 40). Vala, contudo, comete dois erros ao corrigir Riffaterre: o primeiro tem que ver com a troca do texto a partir do qual Riffaterre desenvolve o seu argumento, aquele onde se relata a primeira masturbação de Marcel, com aquele em que o protagonista do romance suplica, em vão, ao forte de Roussainville por uma “filha da sua aldeia” (I, 168); por outro lado, ao ler o passo que cita como uma descrição transversal a todos os processos masturbatórios, escapa-lhe a subtil distinção que Marcel faz entre a primeira experiência onanística e aquela em que se dedica a essa actividade sem a excitação prévia do desejo. Ao contrário do que Vala assume, o “caminho desconhecido” que Marcel descobre quando se fecha no gabinete pela primeira vez não ocorre no mesmo momento em que se dirige em vão ao forte de Roussainville. Quando lamenta o facto de ser em vão que lhe “suplicava *agora* [ao forte de Roussainville]”, Marcel contrapõe à decepção que experimenta nesse momento posterior a excitação que o acompanhara quando se masturbara pela primeira vez, onde descobrira o caminho misterioso que o conduzira, de forma inédita, ao orgasmo. O *agora* referente ao momento em que implora por uma rapariga está por oposição ao tempo em que confiava ao forte de Roussainville os seus primeiros desejos, distinguindo de forma inequívoca os dois momentos.

Landy, defende que Marcel detecta uma aura em torno de certas mulheres, flores, nomes e locais, apenas porque a projectou neles em primeiro lugar (Cf. Landy, 2004: 67), sendo que estas projecções resultam de um desejo de transcendência de Marcel (o que fica por esclarecer é o motivo que provoca esse desejo, visto que essas projecções não são uma constante¹²). Por outro lado, René Girard, argumenta que a singularidade deste episódio resulta do facto de este ser um momento em que o desejo de expressão se manifesta, em detrimento do desejo de posse (Cf. Girard, 2019: 32) (este desejo de posse é, segundo a leitura de René Girard, o fio condutor de toda a *Recherche*¹³). A posição de Girard justifica-se pela dificuldade em se encontrar um mediador do desejo neste passo, isto é, algo que permita que se olhe para o texto dos campanários como o resultado de um desejo inspirado por um terceiro elemento. É possível, todavia, que não haja aqui a exclusão de um desejo por outro. Aquilo a que Girard chama desejo de expressão parece antes saciar o desejo de posse, situação que aliás o próprio crítico intui, ao afirmar que “a emoção estética não é desejo, mas cessação de qualquer desejo, retorno à calma e à alegria” (Girard, 2019: 32). Em ambos os casos, a questão permanece: seja o desejo de expressão, como sugere Girard, seja o de transcendência, nas palavras de Landy, de onde surge o estímulo que está na génese do texto sobre os campanários?

No final do romance, quando lembra as “obscuras impressões” que em Combray haviam solicitado o seu pensamento à maneira de reminiscências semelhantes às desencadeadas pelo desnível do passeio (VII, 198), Marcel concede uma pista sobre aquilo que pode estar na origem do texto sobre os campanários:

¹² A título de exemplo, Landy, noutro capítulo, afirma que é o desejo de introduzir uma estrutura artificial na sua vida que o leva a escrever a *Recherche* (Landy, 2004: 118).

¹³ René Girard defende esta posição argumentando que este é o único caso em que não existe um mediador do desejo de Marcel. Como mais tarde se irá perceber, o mediador do desejo neste passo é a duquesa de Guermantes.

Em suma, tanto num caso como no outro, quer se tratasse de impressões como a que sentira ao ver os campanários de Martinville quer de reminiscências como a da irregularidade dos dois degraus ou do sabor da madalena, precisava de procurar interpretar as sensações como sinais de outras leis e ideias, tentando pensar, isto é, tentando fazer sair da penumbra o que sentira, convertê-lo num equivalente espiritual. Ora este meio, que me parecia o único, que outra coisa seria senão fazer uma obra de arte? (VII, 199)

A relação entre aquilo que o transforma no “homem liberto da ordem do tempo” e a sua capacidade de, em “Combray do lado de Guermantes”, descobrir sob as “obscuras impressões” uma “verdade nova” (VII, 198) estabelece um vínculo entre o texto dos campanários e o bilhete que Marcel escreveu à sua mãe. É preciso, no entanto, fazer uma distinção entre as reminiscências e as suas causas, para se perceber o que o leva a projectar sobre os campanários as impressões que irá converter num texto. Aquilo que está na génese das reminiscências é o prazer que resulta da associação de determinadas sensações, como o sabor da madalena ou a irregularidade do passeio, a um momento do passado:

Mas no preciso instante em que o gole com migalhas de bolo misturadas me tocou no céu da boca, estremei, atento ao que de extraordinário estava a passar-se em mim. Fora invadido por um prazer delicioso, um prazer isolado, sem a noção da sua causa [...] Donde poderia ter vindo a aquela poderosa alegria? Sentia-a ligada ao gosto do chá e do bolo [...] É evidente que a verdade que procuro não está nela [na bebida], mas em mim. Ela despertou-a, mas não a conhece (I, 52)

A associação inconsciente do sabor da madalena a um momento do passado, à imagem do que sucede com o cheiro a mofo nos *water-closets*¹⁴, confronta Marcel com um “prazer delicioso” (sendo este o primeiro exemplo da reverberação do “fio delicioso” que extraiu de si na noite do “teatro e o drama” do deitar). O desejo de recuperar e explorar esse prazer leva-o a repetir a experiência sensorial (comer o bolo embebido em chá) sem que esse desejo seja satisfeito (o que não é diferente do que já havia feito na noite do “teatro e o drama” do deitar, quando, ao beijar a mãe, tenta recuperar o prazer de se ligar a ela por meio do bilhete). Esta insatisfação permite a Marcel utilizar o estímulo do desejo para extrair da sua chávena de chá a secção do romance designada como Combray II. Esta reminiscência não depende, contudo, apenas do prazer e do desejo experimentados por Marcel quando prova a madalena. É também necessário que esse desejo desencadeado por uma impressão sensorial (o bolo embebido em chá) seja impossível de saciar através da acção, o que o obriga a recorrer ao único órgão capaz de o fazer: a imaginação. No fundo, este episódio não difere muito daquele em que escreve o bilhete à mãe, visto que só a imaginação pode saciar os respectivos desejos (uma mulher que está ausente é tão impossível de possuir como um momento no passado).

Assim, considerando a comparação estabelecida entre o episódio dos campanários e os das reminiscências, é possível que o prazer obscuro proporcionado pelos campanários tenha na sua origem algo que desencadeia um desejo semelhante ao que a madalena provoca. Uma vez que este prazer não resulta de qualquer coisa inerente aos campanários, visto que não difere daquele que “um telhado, um reflexo de sol numa pedra, o aroma de um caminho” proporciona (I, 189), a ausência de

¹⁴ Cf. pp. 34 - 35.

um estímulo provocado pela associação de uma impressão a um momento do passado obriga, contudo, a encontrar outra forma de justificar o poema em prosa sobre os campanários de Martinville.

No capítulo que dedica a esse passo, Joshua Landy aponta as semelhanças entre as projecções em Montjouvain e aquelas que acontecem em Martinville ou Hudimesnil (Landy, 2009: 53), o que o leva a associar, e bem, o episódio em que Marcel compõe o pequeno poema em prosa àquele em que, após ter passado uma manhã inteira a ler, o seu corpo se havia “carregado de animação e de velocidade acumuladas” (I, 164).

Ainda que se perceba a semelhança entre os passos, visto que Marcel parece experimentar um prazer semelhante em ambos, o que fica por explicar é a causa do prazer experimentado nessas ocasiões (a que se pode juntar, por exemplo, aquilo que experimenta na noite em que a senhora de Stermaria cancela o jantar).

Olhando para o que sucede em Montjouvain, parece existir uma relação entre aquilo que Marcel fez naquela manhã (ler) e a possibilidade de descobrir um desacordo entre as suas impressões e a sua expressão habitual:

Quando estava cansado de ler toda a manhã na sala, lançava sobre os ombros a minha capa de escocês e saía: o meu corpo, havia muito tempo obrigado a manter a imobilidade, mas que se tinha carregado de animação e de velocidade acumuladas, precisava a seguir, como um pião que se larga, de as gastar em todas as direcções. As paredes das casas, a sebe de Tansonville, as árvores da mata de Roussainville, as moitas adossadas a Montjouvain, recebiam pancadas de guarda-chuva ou de bengala, ouviam gritos alegres, que não passavam, umas e outros, de ideias confusas que me exaltavam e que não atingiram o repouso na luz, por terem preferido a um lento e difícil esclarecimento o prazer de uma derivação mais fácil para uma saída imediata. (I, 164-165)

Este impulso que leva Marcel a lutar contra a chuva e o vento, tem origem no arrebatamento causado pela leitura, cujo estímulo é aproveitado para pouco mais do que um quixotesco brandir de um guarda-chuva e algumas palavras: “Toma, toma, toma, toma” (I, 165). O desembaraço imediato dessa energia sob a forma de gestos vãos e “palavras ocas” impede-o de conhecer melhor as suas experiências (“as coisas que sentimos”), o que equivale a dizer que só resistindo a esta “derivação mais fácil” é que Marcel se pode conhecer a si próprio (visto que o homem liberto da ordem do tempo, que é a expressão do “verdadeiro eu”, só se manifesta fora da acção e da fruição imediata). O “lento e difícil esclarecimento” das “ideias confusas” de que Marcel fala consiste numa espécie de amadurecimento dessa energia, proveniente da leitura, e que só a sua imaginação pode converter numa obra de arte.

Esta noção de que a leitura tem a capacidade de estimular o espírito criativo vai ao encontro daquilo que Proust defende no prefácio à tradução de *Sésame et les Lys*, de John Ruskin:

Or, cette impulsion que l'esprit paresseux ne peut trouver en lui-même et qui doit lui venir d'autrui, il est clair qu'il doit la recevoir au sein de la solitude hors de laquelle, nous l'avons vu, ne peut se produire cette activité créatrice qu'il s'agit précisément de ressusciter en lui. De la pure solitude l'esprit paresseux ne pourrait rien tirer, puisqu'il est incapable de mettre de lui-même en *branle* son activité créatrice. Mais la conversation la plus élevée, les conseils les plus pressants ne lui serviraient non plus à rien, puisque cette activité originale ils ne peuvent la produire directement. Ce qu'il faut donc, c'est une intervention qui, tout en venant d'un autre, se produise au fond de nous-mêmes, c'est bien l'impulsion d'un autre esprit, mais reçue au sein de la solitude. Or, nous avons vu que c'était précisément là la définition de la lecture, et qu'à la lecture seule elle convenait. (CSB, 179-180, itálicos meus)

Proust parece argumentar que só a leitura oferece o impulso indispensável para que os espíritos mais preguiçosos possam encontrar o caminho da criação artística, visto que os estímulos provenientes da leitura só podem ser recebidos no seio da solidão, condição essencial para que a

produção de uma obra de arte se dê. Assim, aquilo que a leitura proporciona a um artista não é aquilo a que chama vida espiritual, mas qualquer coisa que o deixa na sua antecâmara:

La lecture est au seuil de la vie spirituelle [...] Il est cependant certains cas, certains cas pathologiques pour ainsi dire, de dépression spirituelle, où la lecture peut devenir une sorte de discipline curative et être chargée, par des incitations répétées, de réintroduire perpétuellement un esprit paresseux dans la vie de l'esprit. Les livres jouent alors auprès de lui un rôle analogue à celui des psychothérapeutes auprès de certains neurasthéniques. On sait que, dans certaines affections du système nerveux, le malade, sans qu'aucun de ses organes soit lui-même atteint, est enlisé dans une sorte d'impossibilité de vouloir, comme dans une ornière profonde [...] Il n'a aucune incapacité réelle de travailler, de marcher, de s'exposer au froid, de manger. Mais ces différents actes, qu'il serait très capable d'accomplir, il est incapable de les vouloir. Et une déchéance organique qui finirait par devenir l'équivalent des maladies qu'il n'a pas serait la conséquence irrémédiable de l'inertie de sa volonté, si l'impulsion qu'il ne peut trouver en lui-même ne lui venait de dehors, d'un médecin qui voudra pour lui, jusqu'au jour où seront peu à peu réduqués ses divers vouloirs organiques. (CSB, 178-179)

O prazer que deriva da leitura permite que os deprimidos se libertem da modorra do hábito e readquiram a capacidade de desejar. Se é graças a este prazer, ao estímulo que ele oferece, que os espíritos tidos como preguiçosos podem recuperar essa capacidade de querer, então o prazer precede o desejo. A capacidade de criar ou de pensar por si mesmo depende desta relação entre o desejo e o prazer, sem a qual o espírito não parece encontrar forças para se descobrir ("si une impulsion extérieure ne venait les réintroduire en quelque sorte de force dans la vie de l'esprit, où ils retrouvent subitement la puissance de penser par eux-mêmes et de créer" [CSB, 179]). Posto isto, a criação artística, para os espíritos preguiçosos, dependerá sempre do prazer propiciado por um objecto exterior, sendo que este estímulo tanto pode resultar de uma actividade, como seja a leitura,

como de uma experiência sensorial, como seja a de comer uma madalena. Significa isto que um espírito preguiçoso é incapaz de se estimular a si mesmo (“est incapable de mettre de lui-même en branle son activité créatrice”[CSB, 180]). A expressão “mettre lui-même en branle”, uma variação do verbo reflexivo “s’en branler” (masturbar-se), abre a possibilidade de se estar aqui a aludir à necessidade de canalizar os estímulos oferecidos pela leitura (ou pegando na analogia do próprio Proust, o desejo que ela lhe incute), para a excitação da actividade criativa¹⁵. O próprio papel que Proust atribui à leitura, em tudo semelhante ao da mulher desejada durante a masturbação, legitima esta interpretação: a finalidade dos estímulos externos é, neste contexto, a de lhe estimularem a criatividade. O desejo que nasce ora da leitura, graças ao prazer que oferece, ora da mulher amada, devido ao prazer que se obtém ao imaginar a sua posse, desempenha um papel decisivo pelo vigor que confere à imaginação (correlação indispensável, segundo Proust, para se alcançar o êxtase da produção artística ou do orgasmo). A sobreposição entre estas duas actividades, a masturbação e a produção artística, dá azo a que se considere a hipótese de que o desejo necessário para iniciar o processo da criação artística não resulte obrigatoriamente da leitura. Se a leitura pode oferecer o estímulo necessário para que o leitor possa ultrapassar a preguiça de trabalhar, caminhar ou até comer, então, um estímulo proveniente de um prazer tão mundano como aquele que se espera obter junto da pessoa desejada pode ter um efeito semelhante na arte. Ou seja, é possível que ao desejo

¹⁵ A minha intuição sobre a necessidade de se estimular a actividade criativa partilha algumas semelhanças com a de Phillippe Lejeune, em “Écriture et Sexualité”: “ce texte sur la masturbation la décrit en effect comme une « recherche », « à la recherche d’un plaisir que je ne connaissais pas ». C’est une recherche analogue qui se fait dans l’ordre de la chair et dans l’ordre de l’esprit, une suite d’efforts pour amener le plaisir à son terme, et pour élucider la joie en faisant céder les cloisons qui l’empêchent de jaillir (« soudain les cloisons ébranlées de ma mémoire céderont », dit Proust dans l’épisode de la biscotte” (Lejeune, 1971: 138). Ou seja, tal como sucede quando descobre o prazer da masturbação, no episódio da reminiscência provocada pelo biscoito o prazer jorra assim que as barreiras da memória são estimuladas, estimuladas, pelo prazer que experimenta ao provar o biscoito. Lejeune parte da comparação destes dois textos para mostrar de que forma a masturbação assume um papel decisivo na *Recherche*.

sexual caiba o mesmo papel no levantar do hábito que impede o artista de encontrar a felicidade da produção artística.

Ao contrário do que sucede no caso da madalena, em que é a ligação a um momento do passado que proporciona o prazer misterioso que o leva explorar aquela “poderosa alegria” (I, 52), aparentemente não há nada que justifique o prazer obscuro que Marcel experimenta ao ver os campanários de Martinville. A capacidade de explorar algo que “não é ainda e que só ele pode tornar real e depois fazer entrar na sua luz” depende, portanto, do desejo de se apoderar da “poderosa alegria” que o gosto do bolo embebido no chá e do bolo lhe propicia (I, 52), e que em última instância vai resultar na Combray II. Marcel tem de receber um estímulo semelhante para que possa projectar as impressões cuja exploração dá origem ao texto dos campanários de Martinville. Se o “tal prazer obscuro” que sente ao recolher essas impressões não difere daquele que distinguira em “tantas árvores, telhados, perfumes, sons” (I, 191), então esse prazer não depende do objecto observado mas daquilo que Marcel “é” no momento em que os contempla. Olhe-se, por isso, para a forma como Marcel começa a descrição do episódio que irá culminar no texto sobre os campanários de Martinville:

Como, *a partir daquele dia*, nos meus passeios para o lado de Guermantes, me pareceu ainda mais *afetivo* que antes o facto de não ter disposição para as letras e dever renunciar para sempre a ser um escritor célebre! [...] Então, de repente, bem fora de todas essas preocupações literárias, e sem qualquer relação com elas, um telhado, um reflexo de sol numa pedra, o aroma de um caminho faziam-me parar por um prazer especial que me davam, e porque pareciam ocultar para além do que eu via algo que me convidava a agarrar e que, apesar dos meus esforços, não conseguia descobrir. (I, 189, *itálicos meus*)

O “a partir daquele dia” não se limita identificar o momento associado ao aumento da angústia de Marcel por não ter talento como escritor, assinala também a sua transformação num ser que possui a capacidade de encontrar um “prazer não racional” e fecundo nas coisas que o rodeiam, como sejam um “telhado, o reflexo de sol numa pedra, o aroma de um caminho” (I, 189). Esta transformação não garante, contudo, que Marcel aprofunde o prazer que decorre dessas impressões, as quais se amontoam inexploradas no seu espírito, até ao momento em que, “pedindo lápis e papel ao médico”, decide aliviar a sua consciência escrevendo o “pequeno trecho” sobre os campanários (I, 192). Só então, em função da página que escreve (e que é a única descrição do processo criativo, relativo à arte, que se encontra na *Recherche*), a aflição inicial de Marcel dará lugar à felicidade. Proust coloca em cena, neste episódio, aquilo que defende em “La poésie ou les lois mystérieuses”. À imagem do que neste ensaio sucede com o poeta, o que permite a Marcel encontrar a felicidade da criação artística (quando se encontra sob a influência do desejo, que é, na *Recherche*, o equivalente às leis misteriosas em “La poésie ou les lois mystérieuses”) é a possibilidade de se isolar: graças ao desprezo do cocheiro, cria-se a ocasião perfeita para que converta o prazer obtido através das impressões numa obra de arte. É este o acaso que impede que as impressões dos campanários não se desperdicem como tantas outras:

Sem me dizer que o que estava oculto atrás dos campanários de Martinville devia ser qualquer coisa análoga a uma linda frase, já que fora sob a forma de palavras que me causavam prazer que aquilo que me surgira, pedindo um lápis e papel ao médico, compus, apesar dos solavancos do carro, para aliviar a minha consciência e obedecer ao meu entusiasmo, o pequeno trecho seguinte (I, 192)

O alívio que sente ao escrever o texto, e que o vai deixar feliz como se “fosse uma galinha e acabasse de pôr um ovo” (I, 193), é uma variação daquele que sentiu após Françoise garantir que entregaria o bilhete à sua mãe. A diferença é que, neste caso, o objecto que lhe incute o desejo necessário para que possa escrever este texto é a senhora de Guermantes. O “a partir daquele dia” refere-se ao dia em que Marcel vê a duquesa de Guermantes pela primeira vez:

sobre aquela imagem recentíssima, imutável, eu tentava aplicar a ideia: «É a senhora de Guermantes», sem conseguir mais que fazê-la girar em frente da imagem, como dois discos separados por um intervalo. Mas aquela senhora de Guermantes com que tantas vezes sonhara, agora que via que existia efectivamente fora de mim, tomou com isso ainda maior poder sobre a minha imaginação, que, paralisada por um instante em contacto com uma realidade tão diferente da que esperava, começou a reagir (I, 186)

Graças à discrepância entre aquilo que imaginava e a realidade, Marcel é confrontado com um objecto diferente daquele que a sua imaginação concebera, o que o leva a dirigir toda a sua atenção para a duquesa. A descoberta de que a duquesa “não fora, como os outros, arbitrariamente formada” por si (I, 185), e que era tão real como uma “atriz viva” (I, 186), tem o condão de despertar o desejo em Marcel, o que o leva a dispensar à duquesa uma atenção semelhante à que consagrara ao rosto de sua mãe:

Achei importante que ela não saísse dali antes de eu a poder contemplar o bastante, porque me recordava que havia anos que considerava o vê-la coisa eminentemente desejável, e não tirava os olhos dela, como se cada um dos meus olhares tivesse podido materialmente arrebatá-la e pôr em reserva dentro de mim a recordação do nariz

proeminente, das faces vermelhas, de todas aquelas particularidades que me pareciam outras tantas informações preciosas, autênticas e singulares acerca do seu rosto. (I, 187)

Tal como fizera com a mãe (“Eu não tirava os olhos da minha mãe” [I, 33]), Marcel não tira os olhos da duquesa, de maneira a poder recriar o modelo sobre o qual a sua imaginação irá trabalhar:

Preparar o meu pensamento para poder, graças a esse começo mental de beijo, consagrar todo o minuto que a minha mãe iria conceder-me a sentir a sua face encostada aos meus lábios, como um pintor que só pode obter curtas sessões de pose prepara a paleta e fez antecipadamente de memória, a partir dos seus apontamentos, tudo aquilo para que, em rigor podia dispensar a presença do modelo. (I, 34)

Em ambos os episódios, a contemplação dos objectos desejados é determinante para que Marcel seja fecundado pelo desejo. É graças a esta fecundação que a sua imaginação consegue encontrar “um prazer não racional” naquilo que o rodeia (tal como é o desejo de se ligar à mãe que lhe permite descobrir o prazer de se imaginar “entrar invisível e extasiado na mesma sala onde ela estava” [I, 36]). Posto isto, conceber uma cópia do objecto desejado com o fim de criar uma obra de arte (neste caso a pintura) serve um propósito semelhante durante a masturbação. Isto implica, no entanto, que não basta descobrir que a duquesa é uma mulher real, que existe para lá da sua imaginação. Marcel precisa também de ter a ilusão de que a pode possuir: “eu julguei que lhe agradava, que ela ia tornar a pensar em mim depois de sair da igreja, que por minha causa talvez se pusesse triste ao entardecer em Guermentes” (I, 188). A partir deste momento o desejo por esta mulher intensifica-se de tal forma que Marcel se transforma numa espécie de lanterna mágica,

projectando sobre aquilo que o rodeia os mistérios que explora através da redação do texto sobre os campanários.

A capacidade de experimentar prazer quando contempla os campanários depende, sendo assim, do acaso de estar sob o efeito do desejo que a duquesa lhe inspira. Ainda que não seja o objecto directo do seu texto, a presença da duquesa de Guermantes faz-se sentir em todas as impressões de Marcel, o que vai ao encontro daquilo que afirma a propósito de Albertine e do desejo que esta lhe inspira:

Do mesmo modo que, ao longo de toda a nossa vida, o nosso egoísmo vai vendo sempre diante de si os objectivos que são preciosos para o nosso «eu», mas nunca observa aquele mesmo «eu» que constantemente os tem em vista, assim o desejo que comanda os nossos actos desce para eles mas não sobe até si, quer porque, demasiado utilitário, se precipita na acção e desdenha do conhecimento, quer porque procura futuro para corrigir as decepções do presente, quer porque a preguiça do espírito o leva a deslizar pelo declive fácil da imaginação em vez de subir a encosta abrupta da introspecção. Na realidade, nestas horas de crise em que jogaríamos toda a nossa vida, à medida que a criatura de que ela depende melhor revela a imensidade do lugar que ocupa em nós, nada deixando no mundo que não seja por ela convulsionado, a imagem dessa criatura decresce proporcionalmente ao ponto de deixar de ser perceptível. Em todas as coisas vamos encontrar o efeito da sua presença pela emoção que sentimos; e a ela própria, a causa, em parte alguma a encontramos. (VI, 52-53)

Esta é uma descrição precisa do que leva Marcel a escrever o texto sobre os campanários de Martinville. O prazer especial que recolhe sobre aquilo que o rodeia depende do desejo que a duquesa de Guermantes lhe inspira, ainda que Marcel não se dê conta da importância de Oriane nesse processo. Por conseguinte, a escrita parece ser a conversão do desejo que fecunda Marcel em palavras, o que não só satisfaz a sua vontade de se apoderar da duquesa, como lhe revela um prazer que só pode obter pela imaginação.

Este episódio ilustra, de forma inequívoca, o modo como a visão daquilo em que consiste a criação de uma obra de arte em “La Poesie Ou Les Lois Mystérieuses” se reflecte na *Recherche*. A possibilidade de Marcel entrar em contacto com a beleza do mundo depende da circunstância de se encontrar sob o efeito do desejo, tal como o poeta, para o fazer, necessita de se encontrar sob o favor das leis misteriosas. Desembaraçar-se “tão perfeitamente do que aqueles campanários e do que ocultavam atrás de si” (I, 193), sob a forma de uma obra de arte, é a expressão literal do que a mulher desejada (a duquesa de Guermantes) representa para Marcel: “Sem nunca termos conversado com ela [a mulher que desejámos], tentados como somos pela poesia que ela representa para nós” (III, 392). O poema em prosa dos campanários é, pois, aquilo a que Proust chama um “esperma completo” em “La poésie ou les lois mystérieuses”, cuja extracção depende de uma espécie de masturbação da imaginação de Marcel, graças ao prazer misterioso proporcionado pelas suas impressões.

Este parece ser o primeiro momento em que o ser nascido na noite em que é escrito o bilhete, o “homem extratemporal”, se manifesta, permitindo a Marcel gozar o prazer “fecundo e verdadeiro” que esta “verdade nova lhe oferece”. Tal como a lanterna mágica que, no seu quarto, “substituía a opacidade das paredes por impalpáveis irisações, por sobrenaturais aparições multicoloridas, onde havia lendas pintadas como num vitral vacilante e momentâneo” (I, 15), também Marcel, quando é fecundado pelo desejo, funciona como um projector, o que lhe permite encontrar, em seu redor, impressões que lhe oferecem um “prazer especial”. A imaginação de Marcel, exaltada por este estímulo, leva-lo-á a explorar os mistérios que se ocultam sob essas

impressões, num processo análogo ao que sucede quando come a madalena, quando o prazer que experimenta o estimula a explorar o mundo obscuro das memórias involuntárias.

O lamento de Marcel por não ter “génio” (I, 183), e que o leva a renunciar para “sempre à literatura” (I, 184), imediatamente antes do episódio em que vê a duquesa pela primeira vez, parece corroborar a hipótese de que sem desejo não há inspiração artística. Assim, a impossibilidade de possuir efectivamente a duquesa de Guermantes, ou tão-pouco de a observar, é indispensável para que Marcel se mantenha sob o efeito do desejo, levando-o a deslocar o objecto do seu desejo da duquesa para aquilo que o rodeia. É esta transferência que lhe permite obter o prazer obscuro que canalizará para a extracção do texto sobre os campanários. Há, contudo, a necessidade de que Marcel esteja disponível para aprofundar essas impressões, ou, na eventualidade de ser confrontado com um desejo impossível de gerir, como acontece quando se prepara para visitar Veneza, se veja obrigado a explorar o mundo que o desejo lhe revela (sem que isto, porém, resulte numa obra de arte). Em qualquer dos casos, é o desejo de possuir os mistérios projectados, sejam aqueles que vislumbra nos campanários, sejam aqueles que associa a Veneza, que inicia o processo criativo de escrever uma obra de arte ou de imaginar uma cidade: “Só possuímos uma linha, uma superfície, um volume, se o nosso amor os ocupar” (V, 168).

Uma possível objecção a esta leitura é a aparente inexistência de mais exemplos deste deslocamento do desejo de uma mulher para outro objecto. Isto é, poder-se-ia pensar que não existe nenhum outro caso em que Marcel, incapaz de satisfazer a vontade de possuir determinada mulher, fique numa espécie de transe que o coloque em comunicação com a beleza do mundo. Esta consideração, porém, não poderia estar mais errada. Embora incompletos, episódios como aquele

em que reconhece nas árvores de Hudimesnil a possibilidade de reencontrar o prazer que experimentara com os campanários de Martinville; o do jantar cancelado pela senhora de Stermaria; ou o da viagem abortada a Veneza; colocam Marcel numa situação semelhante à que o leva a escrever o texto dos campanários. De facto, perceber a ligação entre estes passos permite também perceber qual a distinção, para Marcel, entre o prazer sensual e o que lhe oferece a imaginação.

Em *Do Lado de Guermantes*, Marcel descreve os dias que antecedem o seu jantar com a senhora de Stermaria não como “deliciosos, mas insuportáveis” (III, 378), devido à ansiedade que o consome. A partir do momento em que a senhora de Stermaria aceita o seu convite para jantar, Marcel fica refém de um desejo que tem a certeza de que será realizado: “do que eu precisava mesmo era de possuir a senhora de Stermaria: havia vários dias que, com uma actividade incessante, os meus desejos tinham preparado esse prazer, e só esse, na minha imaginação” (III, 387). Marcel verá frustrado o intento de possuir a senhora de Stermaria, quando ela lhe envia uma carta a cancelar o jantar. Como resultado desta insatisfação, o protagonista da *Recherche* vai experimentar uma inebriação semelhante àquela que o levou a escrever, quer o bilhete à mãe, quer a página sobre os campanários de Martinville:

Quantas diferenças havia, entre esse ano, aliás incerto, de Combray e as noites em Rivebelle que momentos antes revivera por cima de cortinados! Ao ter consciência delas sentia um entusiasmo que poderia ter sido fecundo se tivesse ficado sozinho, e que me teria assim evitado o desvio por muitos anos inúteis, pelos quais ainda ia passar antes que se declarasse a vocação invisível em cuja história toda esta obra consiste. Tivesse isso acontecido naquela noite e aquela carruagem teria merecido ficar mais memorável para mim do que a do doutor Percepied, sentado na qual eu tinha composto aquela pequena descrição - precisamente redescoberta pouco antes, retocada e em vão enviada ao *Figaro* - dos campanários de Martinville. (I, 401)

Quando afirma que, caso tivesse ficado sozinho em vez de ter ido jantar com Saint-Loup, teria traduzido o entusiasmo que se apoderara dele numa obra mais memorável do que aquela que escrevera na carruagem do doutor Percepied, Marcel torna a comparação entre os dois momentos inescapável. As condições, nos dois casos, são idênticas: Marcel é fecundado por um desejo que não pode satisfazer, o de possuir uma mulher, situação que o leva a procurar outra forma de se livrar desse desejo. O que distingue os dois episódios é o acaso de ficar ou não a sós, o que lhe permitirá, ou não, saciar o desejo através da arte.

A frustração que sente neste episódio é idêntica à que experimentara em Balbec, quando se cruzara com as raparigas que faziam brotar nele “o embrião tão vago, tão minúsculo do desejo”, como se fossem uma réplica do “pólen preparado para o pistilo” (II, 296). Ao desejar impor a sua presença no pensamento destas raparigas, Marcel aponta para um prazer semelhante ao que o bilhete para a sua mãe lhe proporcionara. Estimulado por estes breves encontros, o espírito de Marcel parece atingir o momento de maior agitação quando se depara com uma pescadora cujo corpo o cativa. O desejo de “despertar-lhe uma ideia” que, como explica de imediato, é “uma espécie de penetração¹⁶” (II, 300), leva-o a arranjar forma de se dirigir a essa rapariga, o que para Marcel é uma espécie de “tomada à força do seu espírito”, que lhe tirara “mistério tanto como acontece com a posse física” (II, 301). Ao contrário do que sucede quando escreve o texto dos campanários de Martinville, desta vez Marcel não fica totalmente satisfeito ao saciar o desejo que o envolvia:

¹⁶ Recorde-se, para este efeito, que num esboço da *Recherche* Marcel diz que vai penetrar dentro da mente da sua mãe, por via do bilhete.

Descemos para Hudimesnil; senti-me de súbito cheio daquela profunda felicidade que não sentira muitas vezes desde os tempos de Combray, uma felicidade análoga à que me haviam proporcionado, entre outras coisas, os campanários de Martinville. Mas desta vez essa felicidade permanecera incompleta. (II, 301)

A materialização do prazer que desejava, o de sentir que a ideia de si entrava naquela rapariga, trazendo-lhe não só “a sua atenção, mas a sua admiração, o seu desejo” (II, 300), não o preenche por completo, permanecendo deste modo sob a influência do desejo que o levava a interpelar a pescadora. É graças a esta insatisfação que Marcel encontra a possibilidade de recuperar a alegria que sentira ao escrever o texto sobre os campanários:

Olhava para as três árvores, via-as bem, mas o meu espírito sentia que elas encobriam algo que ele não dominava, como a superfície daqueles objectos situados muito longe que os nossos dedos esticados na ponta do nosso braço estendido apenas afloram por instantes, sem conseguirem agarrar nada. Descansamos então por um momento para lançar o braço em frente com um impulso mais forte e tentar chegar mais longe. Mas para que o meu espírito pudesse assim concentrar-se, tomar impulso, precisaria de estar só. Como eu gostaria de poder afastar-me como fazia nos passeios de Guermantes, quando me isolava dos meus pais. Parecia-me até que o devia ter feito. Reconhecia aquele género de prazer que exige, na verdade, um certo trabalho do pensamento sobre si mesmo, mas em comparação com o qual os prazeres da displicência que nos leva a renunciar a ele parecem bem medíocres. (II, 301-302)

O lamento de Marcel por não ter ficado só, e assim aprofundar aquelas impressões, tem origem na diferença inequívoca entre os prazeres que apelida de “bem medíocres”, como parece ser o caso de tomar à força o espírito da pescadora, e aqueles que ele próprio tinha de criar (como acontece com os campanários, ou com o bilhete à mãe, quando sente que “quase” cria “as horas inacessíveis e supliciantes em que ela ia saborear prazeres desconhecidos” [I, 38]).

Assim, ao contrário do que Deleuze afirma, a impressão provocada pelas árvores em Hudimesnil não fica por explicar¹⁷. Tal impressão justifica-se, pelo contrário, do mesmo modo que se justificam as impressões provocadas pelos campanários: a circunstância de Marcel se encontrar sob a embriaguez do desejo.

Se a posse imaterial de alguém é incapaz de satisfazer por completo o desejo de Marcel, como acontece com a pescadora (e nesse sentido a posse material não é diferente, como se percebe no episódio de Gilberte), o mesmo não acontece quando esse desejo é expresso através da arte. A diferença entre prazeres fecundos e frívolos parece, afinal, bem mais simples do que se poderia supor: se resultarem em obras como o texto dos campanários, são fecundos; se resultarem em gotas de prazer “arrancadas pelo esforço”, tornam-se frívolos.

Desta definição resulta que entre a arte e a masturbação há uma diferença maior do que a sugerida até aqui. Esta distinção é, todavia, colocada em causa no episódio em que Marcel adoece antes de partir para Itália. Para que se possa perceber a relação entre este episódio e aqueles em que Marcel é colocado sob o auspício do desejo, seja pela duquesa, seja pelas rapariguinhas de Balbec, leia-se agora um excerto de uma carta de Marcel Proust para a sua vizinha, Madame Williams: “Quando se é abençoado com imaginação, como é o seu caso, possui-se todas as paisagens que já amámos, e isto é o tesouro inalienável do coração” (Proust, 2017: 25).

A descrição da imaginação como uma ferramenta que permite extrair um inalienável tesouro do coração, constituído por todos os sítios amados, parece implicar que, entre um local desejado ou uma mulher desejada não exista grande diferença. Ora, esta relação entre paisagens e amor parece

¹⁷ “The impression of the three trees remains unexplained”. (Deleuze, 2000: 57)

não ser muito diferente daquela que Marcel, no final do primeiro livro da *Recherche*, estabelece entre o amor por cidades e o amor por mulheres:

Durante aquele mês - em que repisei como uma melodia, sem poder saciar-me, aquelas imagens de Florença, de Veneza e de Pisa, das quais o desejo que em mim excitavam conservava algo de tão profundamente individual como se tivesse sido um amor, um amor por uma mulher – não parei de acreditar que elas correspondiam a uma realidade independente de mim (I, 409)

Se o amor por uma cidade é igual ao amor por uma mulher, então, o devaneio que Marcel experimenta, fruto do desejo inflamado pelas imagens das cidades que se prepara para conhecer, é muito parecido com aquele que o invade após ver a duquesa de Guermantes. Por outro lado, tal como aconteceu no “começo mental de beijo” à sua mãe, a intensidade do desejo proveniente da antecipação do prazer de conhecer essas cidades, “como uma promessa de que seria satisfeito” (I, 409), obriga-o “a fazer brotar uma cidade sobrenatural da fecundação, por certos perfumes primaveris, daquilo que [eu] julgava ser, na sua essência, o génio de Giotto” (I, 408). À imagem do que sucede com as mulheres desejadas, Florença, Veneza e Parma acabam por ser suprimidas por aquilo que o desejo projecta sobre elas. O desfecho deste episódio, no qual a sensação de agonia e vontade de vomitar (e que irá degenerar na doença que o impede de visitar Veneza) contrasta com a felicidade sentida ao escrever sobre os campanários, parece, contudo, indicar que também aqui o desejo que envolve Marcel permanece infecundo. Deste modo, num primeiro momento, este episódio parece corroborar a tese de que o desejo obriga a alguns cuidados como se se tratasse de um mestre ou de uma doença, tal como é dito na noite em que Swann, na sua carruagem no Prévost, se vê amalgamado ao desejo por Odette (Cf. I, 243). Assim sendo, o desejo de Marcel resultaria em

doença sempre que não se pudesse concretizar na produção artística. Tal interpretação parece, no entanto, entrar em conflito com a descrição do processo que culminará numa “espécie de êxtase” de Marcel na iminência de visitar Veneza.

Recorde-se, pois, o que o narrador do romance dissera antes do êxtase que permitira trazer até si aquela Veneza imaginada: “O que me emocionava era pensar que aquela Florença que eu via próxima, mas inacessível, na minha imaginação, se o trajecto que a separava de mim, dentro de mim, não fosse viável, poderia atingi-la de viés, por um desvio, tomando a «via terrestre»” (I, 409). Até ao momento em que a sua imaginação o ergue “numa espécie de êxtase”, Marcel permanece submerso pelo desejo de visitar as cidades reais, isto é, pela vontade de gozar os “prazeres materiais” que nelas espera encontrar. A substituição do seu quarto por partes do “ar veneziano” está dependente da impossibilidade de satisfazer, no imediato, o desejo de conhecer Veneza, tal como sucedera, quer no episódio dos campanários, em que o desejo de possuir a duquesa permanece insaciado, quer na noite em que escreve o bilhete para a mãe, quando é impedido de a beijar. Este óbice é essencial porque mantém Marcel sob a influência do desejo, o que o leva a antecipar os prazeres que espera encontrar em Itália, resultando desta antecipação um progressivo estímulo da imaginação que culmina no êxtase de se projectar “numa grande fotografia de São Marcos” que lhe haviam emprestado (I, 411). Ainda que de forma accidental, volta a estar reservado ao pai de Marcel um papel importante neste passo (um pouco à imagem do que sucedera na noite em que o impede de beijar a mãe), quando atribui uma data específica à viagem a Itália e lhe confere um “certificado de autenticidade” (I, 410), retirando com isso as duas cidades (Veneza e Florença) “já não apenas do Espaço abstracto, mas daquele Tempo imaginário” em que Marcel as situara (I, 410). Após passar

um mês a repisar o desejo de visitar estas cidades, este é o estímulo que encaminha Marcel para o último “grau de júbilo”, alcançado no momento em que o pai lhe recomenda meter um “sobretudo de Inverno” e um “casaco grosso” na mala, devido ao frio, (I, 411):

Com estas palavras ergui-me a uma espécie de êxtase; senti-me penetrar pelo que até aí julgara impossível, entre aqueles “rochedos de ametista que parecem um recife do mar das Índias”; graças a uma ginástica suprema e acima das minhas forças, despindo, como uma carapaça sem objecto, o ar do meu quarto que me rodeava, substituí-o por partes iguais de ar veneziano, por aquela atmosfera marinha, indizível e especial como a dos sonhos, que a minha imaginação encerrara no nome de Veneza; senti operar-se em mim uma miraculosa desincarnação; imediatamente se fez acompanhar da vaga vontade de vomitar que sentimos quando acabamos de apanhar uma grande dor de garganta (I, 411)

Penetrar “nos rochedos de ametista” daquela Veneza tão distante só é possível caso Marcel seja estimulado por um desejo intenso de a visitar. À medida que este desejo ganha intensidade, o prazer de se imaginar a visitar Veneza dá à imaginação de Marcel o vigor necessário para conseguir projectar a cidade com que substitui as paredes do seu quarto. Esta ilusão depende sempre da impossibilidade de Marcel saciar no imediato a vontade de conhecer qualquer um desses locais, obrigando-o a uma constante visualização das imagens que construiu sobre Veneza, Pisa e Florença. É preciso, portanto, que Marcel seja impedido de gratificar este desejo, quer no imediato, quer através da acção, para poder desfrutar dos prazeres provenientes da imaginação:

Não: se eu queria continuar a acreditar na realidade da costureirinha desconhecida que ia ali a passar, parecia-me indispensável - tanto como, se quisesse acreditar na realidade de Pisa, fazer um longo trajecto de comboio, para que a visse e ela deixasse de ser apenas um espectáculo de exposição universal - enfrentar as suas resistências [...] conhecendo episódio por episódio o que constituía a vida dessa pequena, transpondo o que nela envolvia o prazer que eu procurava e a distância que os seus hábitos diferentes e a sua vida especial colocavam entre mim e a atenção, e os favores, que pretendia atingir e captar. Mas foram até estas semelhanças

entre o desejo e a viagem que me levaram a decidir que haveria um dia de apreender um pouco mais de perto a natureza dessa força invisível, mas tão poderosa como as crenças ou, no mundo físico, como a pressão atmosférica, que de tal modo entronizava as cidades, e as mulheres, enquanto as não conhecia, e que, dissimulando-se sob elas logo que delas me havia abeirado, as deixava cair redondamente no terra-a-terra da mais trivial realidade. (V, 165)

Por conseguinte, conhecer uma cidade é tão frustrante como possuir a mulher que se deseja. O desejo de as possuir alimenta-se dos mistérios que as rodeiam, os quais desaparecem assim que são tomadas. Se as mulheres ou as cidades só são valiosas enquanto não forem conquistadas, então o valor de um objecto é definido pela dificuldade de o possuir: “Conseguirmos apoderar-nos de tudo isso que é tão difícil, tão rebelde, eis o que confere o seu valor ao olhar, muito mais que a simples beleza material” (V, 164). A relação entre a dificuldade de possuir algo (mas não a sua impossibilidade) e o conseqüente aumento do seu valor decorre da acumulação de mistérios em seu redor, o que implica que a “costureirinha” não pode ser encontrada numa casa de passe, já que isto a esvazia “daquela vida desconhecida que a penetra e que aspiramos possuir” (V, 165). A necessidade de transpor essa distância de modo a gozar o prazer que procura, permite que aquilo a que Marcel chama “força invisível” se consolide no seu espírito, à medida que a contemplação da “vida especial” aumenta e acumula o desejo de possuí-la.

O êxtase de se projectar no universo que encerrara dentro do nome de Veneza é o último acto desse acumular de prazer e desejo no espírito de Marcel. A ilusão de entrar nesse mundo, esta cidade com que Marcel substitui o ar do seu quarto, oferece um júbilo apenas comparável ao prazer que experimenta em situações muito particulares, como acontece ao escrever o texto dos campanários de Martinville, ou por exemplo, ao criar a Combray que sai da chávena de chá em que embebe a madalena.

O orgasmo que experimenta ao penetrar “naqueles rochedos de ametista”, não é, por isso, muito diferente daquele que obtém ao penetrar nas “horas inacessíveis” onde a sua mãe goza prazeres diabólicos, ou do que decorre da revelação dos mistérios que se ocultavam sob as impressões dos campanários de Martinville. Comparar a satisfação de Marcel em qualquer um destes episódios, com a insatisfação que experimenta, quer com Gilberte, quer com a pescadora, evidencia as diferenças entre o prazer alcançado por via da acção e aquele que obtém por via da imaginação.

Mais importante do que esta distinção é, todavia, a revelação de que a definição de um prazer como fecundo não depende afinal do seu resultado, isto é, de que este prazer esteja associado à produção de uma obra de arte, mas da forma como ele é explorado.

Ainda que não resulte deste episódio nenhuma espécie de criação artística, o prazer que experimenta torna-se fecundo porque a imaginação é usada para criar um universo que, até ali, apenas fora pressentido. Ao substituir o espaço do seu quarto pelo ar veneziano que a sua imaginação constrói, Marcel consegue explorar um mundo que está vedado aos sentidos:

Por isso, sem me preocupar com a contradição existente em querer tocar e olhar com os órgãos dos sentidos o que fora elaborado pelo devaneio e não apreendido por eles – e nessa medida mais tentador para eles, mais diferente do que conheciam - era o que me recordava a realidade dessas imagens que mais inflamava o meu desejo, porque era como que uma promessa de que seria satisfeito. (I, 409)

Aquilo que distingue este episódio de qualquer uma das reminiscências, como por exemplo aquela que é desencadeada pelo sabor da madalena, é que em vez de um espaço ausente, Marcel, ao levar à boca uma colher de chá onde deixou amolecer um pedaço do bolo, constrói um tempo ausente:

Como sempre em tais ressurreições, o lugar longínquo gerado em torno da sensação comum havia-se agarrado por um instante, como um lutador, ao lugar actual. Como sempre, o lugar actual saíra vencedor; como sempre, fora o vencido que me parecera mais belo; tão belo que ficara em êxtase diante da pedra irregular como diante da xícara de chá, procurando manter nos momentos que aparecia, procurando fazer reaparecer logo que me escapava, aquela Combray, aquela Veneza, aquela Balbec avassaladoras e recalcadas que se levantavam para depois me abandonarem no meio daqueles lugares novos, mas permeáveis ao passado. (VII, 195)

A Veneza mencionada neste excerto não é, como se percebe, a mesma com que Marcel havia substituído o ar do seu quarto. O lugar ausente aqui recuperado, graças a uma reminiscência, é a Veneza que visitara anos antes. O processo de construção de um local perdido no passado é, contudo, igual àquele que permitiu a Marcel, na iminência de partir para Itália, criar a cidade com que substitui o seu quarto. Ainda que o encanto com que a constrói em Combray fosse diferente daquele que projectara na *matinée* Guermites (no primeiro exemplo os predicados de Veneza eram fornecidos pela “escola de Giorgione, a morada de Ticiano, o mais completo museu de arquitectura doméstica da Idade Média” [I, 409], enquanto no segundo caso é a partir das impressões associadas a Veneza que se gera esse encanto), o processo usado para construir essas ressurreições é muito semelhante. De facto, substituir o espaço do seu quarto por um espaço desconhecido, como acontece com Veneza, exige tanto a Marcel como as reminiscências:

E, se o lugar actual não tivesse saído logo vencedor, acho que teria perdido os sentidos; porque estas ressurreições do passado, no segundo de duração que têm, são tão totais que não se limitam a obrigar os nossos olhos a deixarem de ver o quarto que está junto deles para contemplarem a linha ladeada de árvores ou a maré que sobe; forçam as nossas narinas a respirar o ar de lugares porém distantes, forçam a nossa vontade a escolher entre os vários projectos que nos propõem, forçam toda a nossa pessoa a julgar-se rodeada por eles (VII, 195)

A descrição do que lhe sucede durante as reminiscências é um perfeito resumo do que acontece em Combray quando substitui o seu quarto pela “atmosfera marinha, indizível e especial como a dos sonhos”, graças a “uma ginástica suprema e acima” das suas forças que o leva a adoecer. Em ambos os casos, o estímulo que Marcel recebe é tão fecundo que a própria realidade é submergida pelo trabalho da sua imaginação, obrigando os seus sentidos a experimentar algo que não está presente. A discrepância entre este tipo de prazer, que o transporta para fora da sua epiderme, esgotando-o, e aqueles que apelida de mundanos, é elucidativa acerca do caminho que pode conduzir Marcel à verdadeira felicidade:

Eu mal ouvia estas histórias, do género das que o senhor de Norpois contava ao meu pai; elas em nada alimentavam as fantasias de que eu gostava; e, aliás, ainda que possuíssem esse alimento de que eram desprovidas, teria de ser de uma qualidade bem excitante para que a minha vida interior pudesse despertar durante aquelas horas mundanas em que eu morava na minha epiderme, no cabelo bem penteado, no peitilho engomado da camisa, isto é, em que de modo algum podia sentir o que para mim era na vida o prazer. (III, 529)

Posto isto, para Marcel é impossível obter aquilo que considera “o prazer” sem experimentar a sensação de se evadir da sua epiderme (à imagem do que sucede quando cria a Veneza imaginária, em que sente operar em si uma “miraculosa desincarnação”[I, 411]). Com efeito, a consciência do esforço necessário para se obter o prazer da criação artística leva-o a temer, no final do romance, não ter a capacidade de dar corpo à obra que tem na sua cabeça: “As forças do escritor não estavam em mim à altura das exigências egoístas da obra” (VII, 371). Estas exigências egoístas não se referem apenas à necessidade de Marcel se isolar do mundo, de resistir aos prazeres mundanos que desbaratam a inspiração oferecida pelo desejo, mas ao esforço a que a sua imaginação se deve submeter para conseguir extrair a própria essência sob a forma de um livro.

As impressões que estão ligadas a um momento do seu passado, assim como uma mulher que deseja ou um local que sonha conhecer, são preciosas para Marcel enquanto fonte de estímulos, sem os quais não é possível revelar a “verdadeira vida, a vida enfim descoberta e iluminada, e por consequência a única vida realmente vivida” (VII, 216) através da literatura. O desejo que o transforma numa essência preciosa, ou num ser extratemporal, tem a função que Marcel Proust reserva à inspiração, na evocação do “ser misterioso”, em “Le Déclin de L’Inspiration”:

Car l’être mystérieuse que nous sommes, qui avait ce don de donner à tout une certaine forme qui n’appartient qu’à nous, nous le gardons sans doute. Mais nous savons que telle page a été écrite sans transport, que les rares idées qui nous plaisaient n’en faisaient pas naître d’autres; et tous les juges de la terre pourraient dire: « Cela est ce que vous avez fait de meilleur », nous secouerions la tête avec mélancolie, car nous donnerons tout cela pour une minute de la puissance étrange d’alors que rien ne peut nous rendre. Sans doute ce dernier concerto, c’est encore l’accent qu’on aime et qu’on reconnaît, mais une idée n’en fait plus naître mille, et la matière est à la fois moins précieuse et plus rare. (CSB, 423)

Sem o transporte fornecido pela inspiração, a expressão do ser misterioso que existe em qualquer artista torna-se insípida, desprovida de valor. A inspiração tem, portanto, a capacidade de tornar preciosa a essência do artista, tal como o desejo transforma Marcel numa essência preciosa. Esta inebriação não se manifesta apenas no processo criativo de uma obra de arte, mas também na maneira como o artista se relaciona com o mundo, na medida em que existe uma diferença de espécie entre o prazer que retira das suas impressões, ou das ideias, quando está sob o signo da inspiração, e aquele que recolhe quando não se encontra sob o seu efeito. É graças à inspiração que o artista consegue extrair do mundo o entusiasmo que lhe permite derrubar barreiras e transcender-se a si próprio (“ce renouvellement de la tête où toutes les cloisons semblent tomber et [où] aucune

barrière, aucune rigidité n'est plus en nous" [CSB. 422]), à imagem do que Marcel faz, quer quando escreve o bilhete à mãe, quer quando se masturba pela primeira vez.

“Inspiração”, “desejo” ou “leis misteriosas” não são senão três formas distintas de Proust designar a mesma coisa: a matriz do processo criativo, aquilo que oferece a qualquer Homem a possibilidade de descobrir o artista que existe dentro de si. Longe de se restringir a uma elite, a criação artística está ao alcance de qualquer um, bastando para isso que o acaso coloque essa pessoa nesse trajecto. Este é um caminho que se constrói inevitavelmente pelo lado do prazer, a partir do qual se obtém o estímulo (seja ele proveniente de desejo, inspiração, ou energia misteriosa) indispensável à extracção do “verdadeiro eu” do artista.

A atribuição de um papel proeminente ao prazer na criação artística é, em Proust, quase um lugar-comum, como acontece, por exemplo, em “Chardin et Rembrandt”:

Le plaisir que vous donne sa peinture d'une chambre où l'on coud, d'une office, d'une cuisine, d'un buffet, c'est, saisi au passage, dégagé de l'instant, approfondi, éternisé, le plaisir que lui donnait la vue d'un buffet, d'une cuisine, d'une office, d'une chambre où l'on coud. (CSB, 374)

Para que a sua arte possa acordar a consciência daqueles que a têm demasiado inerte para poder apreciar a beleza daquilo que os rodeia (graças ao prazer intenso que os seus quadros proporcionam), Chardin tem de ser capaz de retirar prazer da contemplação das coisas que pinta. O prazer que a obra de Chardin propicia é essencial para que aqueles que a contemplem se possam transformar em Chardins menores, o que lhes permitirá aceder aos mistérios que se encerram sob todas as coisas:

Vous serez un Chardin, moins grand sans doute, grand dans la mesure où vous l'aimerez, où vous reviendrez lui-même, mais pour qui, comme pour lui, les métaux et les grès s'animeront et les fruits parleront. Voyant qu'il vous confie les secrets qu'il tient d'eux, ils ne se cacheront plus de vous les confier à vous-même. (CSB, 374)

Esta noção de que o prazer tem uma acção transformadora sobre aquele que o experimenta recupera aquilo que é dito em “La poésie ou les lois mystérieuses”, onde se aborda a relação íntima, quase necessária, entre o poder regenerador da arte e o prazer que resulta da criação artística:

Jusqu'à l'âge même où il n'a jamais connu cette propriété de sa nature, ce que chacun appelle plaisir ne lui en donnant pas, il est très triste de la vie. Mais plus tard il cesse de chercher le bonheur que du point de vue de ces moments élevés qui lui semblent la véritable existence. (CSB, 421)

A partir do momento em que, graças às leis misteriosas, descobre o prazer proporcionado pela extracção da energia misteriosa sob a forma de uma obra de arte, o poeta deixa de procurar outro tipo de gratificação. O prazer obtido com a criação artística deixa-o dependente deste júbilo, de tal modo que só através da arte parece encontrar a verdadeira existência. Estes momentos de felicidade em que canaliza a energia das leis misteriosas para escrever, apenas são possíveis através de um processo que Proust compara à transformação de Dr. Jekyll em Mrs. Hyde:

À ce moment, il a changé son âme contre l'âme universelle. Ce grande transfert s'accomplit en lui, et si vous entriez et le forciez a redevenir lui, quel coup! Vous le trouvez là l'air égaré, en proie à une agitation inouïe [...] Vous pouvez chercher pourquoi il s'enfermait, vous ne voyez là le complice en rien du crime que vous dérangez et pourtant l'air égaré. Qu'est-ce donc? La victime disparaît donc dès que vous entrez? C'est que c'est sur lui-même qu'il travaille: dès que vous le retrouvez lui, l'autre n'y est plus: comme quand vous cherchiez ce que Hyde faisait à Jekyll: quand vous voyez Jekyll, plus trace de Hyde, et quand vous voyez Hyde, plus trace de Jekyll [...] Chaque fois que le poète n'est pas placé sur le fil des lois mystérieuses d'où il sent aller de lui à toutes choses une même vie, il n'est pas heureux. Et pourtant, c'est ce qui arrive bien souvent, car chaque fois qu'il recherche quelque chose d'une manière sèche et dans un but où sa personne se trouve transporté du dedans

au dehors, il cesse de se trouver dans cette partie de lui-même où il peut être en communication, comme dans une cabine téléphonique ou télégraphique, avec la beauté du monde entier. (CSB, 420 -421)

Ao transformar-se num ser capaz de contemplar a beleza do mundo, o poeta consegue transformar a riqueza das suas impressões na energia misteriosa que converterá em poesia. Assim, a arte de escrever poesia nada mais é do que o despejar dessa energia misteriosa num recipiente de palavras:

Ainsi la pensée des lois mystérieuses, ou poésie, quand elle se sent assez forte, aspire à s'échapper de l'homme caduc qui peut-être ce soir sera mort ou en qui[...]elle n'aura plus cette énergie mystérieuse qui lui permettra de se déployer tout entière, aspire à s'échapper de l'homme sous forme d'oeuvres. Quand elle est ainsi aspirant à se répandre, voyez le poète se marcher: il craint de la répandre avant d'avoir le récipient de paroles où les verser. S'il rencontre un ami, se laisse aller à un plaisir, elle perde son énergie mystérieuse. (CSB, 419- 420)

Esta definição de poesia é encenada na *Recherche* em dois episódios: aquele que está na base da transformação de Marcel, quando escreve o bilhete para a mãe, e o passo em que é redigido o poema em prosa dos campanários de Martinville, graças à inspiração da duquesa. Isto, por sua vez, une de forma inequívoca a criação artística e a masturbação. Se a energia misteriosa em “La poésie ou les lois mystérieuses” é o que constitui a poesia, tendo em conta o que Marcel confessa sobre o que a mulher desejada significa para ele (poesia), o processo de extracção do desejo que essa mulher lhe impõe através do onanismo constituiu qualquer coisa muito semelhante ao acto de escrever poesia.

A *Recherche* não é, contudo, a única obra de ficção de Proust que gira em torno da problemática atinente ao triângulo composto pela arte, o prazer e o desejo. No conto “*Violante ou*

La Mondanité”, é revelado a Violante, após um Verão inteiro a revolver o desejo pelo homem que ama, um prazer semelhante ao que Marcel experimenta quando escreve o bilhete à mãe:

Violante levantou-se de imediato e foi quase aos tropeções para o quarto, para escrever a Honoré que a fosse ver. Ao pegar na caneta, conheceu uma sensação até então desconhecida de felicidade, de poder: a sensação de que organizava um pouco da sua vida segundo o seu capricho e o seu prazer; de que ela ainda podia dar um pequeno empurrão às engrenagens do destino de ambos que pareciam mantê-los afastados; a sensação de que ele apareceria à noite, no terraço, sem ser no êxtase cruel do seu desejo insatisfeito; a sensação de que entre as suas expressões de ternura que ninguém ouvia - esse seu perpétuo romance interior - e as coisas reais existiam caminhos que se comunicavam e pelos quais ela se havia de apressar rumo ao impossível, tornando-se viável ao criá-lo. (Proust, 2018: 42)

O “perpétuo romance interior” que Violante descobre quando escreve ao homem que deseja encontra ecos na *Recherche*, seja no passado que Marcel sente desdobrar-se dentro de si, no final do romance, ou na sensação de prazer que o narrador experimenta quando escreve o bilhete à mãe. Em qualquer dos casos, dar expressão a estas coisas irreais (ao projectar-se na sala onde a mãe se encontra, Marcel não difere muito de Violante, quando esta constrói a realidade “segundo o seu capricho e o seu prazer”) só é possível caso a imaginação possa explorar os estímulos concedidos pelo desejo. Ao contrário de Marcel, porém, a descoberta desta felicidade não é suficiente para que Violante consiga resistir aos prazeres mundanos e dedicar-se ao nobre destino que poderia ter alcançado:

A profunda necessidade de imaginar, de criar, de viver sozinha e através do pensamento, e também de se dedicar a algo - ainda que a fizesse sofrer por não lhe dar vazão, ainda que a impedisse de encontrar na sociedade sequer a sombra de uma alegria - perdera muita da sua acutilância; já não era tão imperiosa que a levasse a mudar de vida, que a forçasse a renunciar àquele meio e a cumprir o seu verdadeiro destino. (Proust, 2018: 47)

À exceção do momento em que escreveu a carta a Honoré, Violante não volta a encontrar a felicidade, retida pelos prazeres mundanos. Conquanto o “verdadeiro destino” de Violante neste conto seja o regresso a Estíria (coisa que não chega a acontecer), o que aqui está em causa com este retorno é a redescoberta dos prazeres que vivera na sua infância, através de actividades como a leitura ou o sonho. Voltar a Estíria significa recuperar a capacidade de ter prazer na contemplação da natureza, de ser “sensível ao visível” e ter uma “vaga noção do invisível” (Proust, 2018: 40) bastando para isso que consiga renunciar ao apelo dos prazeres sensuais, substituindo-os por aqueles que decorrem do exercício da imaginação (como é o caso da leitura ou do sonho).

Noutro conto, “*Présence Réelle*”, são evidentes os pontos de contacto com o episódio em que Marcel descobre o prazer de se ligar à sua mãe, através do “fio delicioso”:

Senti então verdadeiramente a tristeza de não te ter comigo na tua forma material, não apenas na indumentária do meu desejo. Desci um pouco até ao sítio, ainda tão elevado, procurado pelos viajantes pela sua vista. Uma pousada remota tem um livro onde eles escrevem os seus nomes. *Escrevi o meu e, ao lado, uma combinação de letras que era uma alusão ao teu*, porque me era impossível não me dar provas materiais da realidade da sua proximidade espiritual. *Ao pôr um pouco de ti naquele livro, pareceu-me que aliviava todo o peso obsessivo com que sufocavas a minha alma. Além disso, tinha a imensa esperança de um dia te levar lá a ler aquela linha*; então, subirias ainda mais alto comigo para me compensar toda a tristeza. (Proust, 2018: 165, itálicos meus)

Nesta pequena história, onde o narrador, graças a um amor platónico, está em constante contacto com a beleza de tudo o que o rodeia, uma coisa tão simples como escrever “uma combinação de letras” é o suficiente para que a saciedade do desejo se dê antes da posse (Proust, 2018: 166). Para além de ser uma exemplar descrição daquilo que Marcel, em *A Prisioneira*, deseja

fazer com Albertine (intento que, como se irá perceber, é incapaz de alcançar), na medida em que o narrador situa a pessoa amada dentro de si, este conto, mais precisamente no passo citado, apresenta uma fórmula muito semelhante à que se encontra na *Recherche*. O acto de escrever não se limita a gratificar o desejo inicial de posse. Quando se alivia do peso obsessivo com que o desejo sufocava a sua alma, o narrador descobre um prazer que vale por si mesmo, distinto daquele que esperava encontrar junto da pessoa desejada. Ora, esta maneira de distinguir dois prazeres, este “além disso”, é exactamente a mesma que, na noite em que escreve o bilhete, Marcel usa para separar os prazeres da posse física daqueles que são oferecidos pela imaginação: “estávamos unidos por um fio delicioso. E, além disso, não era tudo: a minha mãe vinha cá acima de certeza!” (I, 37).

Constituintes inalienáveis do processo criativo que leva à arte, o prazer e o desejo conferem o vigor necessário à imaginação do artista, o que lhe permite dar expressão ao seu “verdadeiro eu”. Não admira, por isso, que na *Recherche* os caminhos que conduzem Marcel à criação artística sejam inextricáveis daqueles que o levam ao delírio (como acontece quando se imagina a penetrar em Veneza) ou ao orgasmo (através da masturbação): qualquer um deles se subordina ao triângulo constituído por desejo, prazer e imaginação.

Capítulo 2

O Prazer Desaparecido

À luz da relação estabelecida no capítulo anterior entre o poeta de “La poésie ou les lois mystérieuses” e Marcel, mais concretamente o modo como a acção do desejo sobre o herói da *Recherche* reproduz os efeitos que as leis misteriosas têm sobre o poeta, é possível argumentar que no romance de Proust a beleza de qualquer ser ou objecto depende sempre do desejo que provoca em terceiros. De facto, é apenas munida da vontade de possuir determinada mulher que a imaginação de Marcel consegue transformá-la numa obra de valor incomensurável:

A fugacidade dos seres que não são nossos conhecidos, que nos forçam a arrancar da vida habitual em que as mulheres com quem nos damos acabam por desvelar as suas taras, coloca-nos naquele estado em que já nada detém a imaginação. Ora, despojar dela os nossos prazeres é reduzi-los a si mesmos, a nada. Oferecidas em casa de uma dessas proxenetas que, aliás, já se viu que eu não desprezava, retiradas do elemento que lhes conferia tantas tonalidades e imprecisão, aquelas raparigas ter-me-iam encantado menos. É preciso que a imaginação, despertada pela incerteza de poder atingir o seu objecto, crie um fim que nos oculte o outro e, substituindo o prazer sensual pela ideia de penetrar numa vida, nos impeça de reconhecer tal prazer, de experimentar o seu sabor verdadeiro, de o restringir ao seu âmbito. (II, 380 - 381)

Ao conferir “tonalidades e imprecisão” àquilo que deseja, Marcel torna-se numa espécie de alquimista, capaz de tornar o objecto (ou impressão) mais banal no mais precioso receptáculo. O processo que transforma Albertine num objecto mais valioso (para Marcel enquanto artista ou amante) do que a sua mera composição material consiste, portanto, num adicionar de uma espécie de camada misteriosa em seu redor:

La longe o tempo em que eu, muito mesquinamente, começara em Balbec por acrescentar às sensações visuais, quando contemplava Albertine, sensações de sabor, de olfacto, de tacto. Depois disso, outras sensações mais profundas, mais doces, mais indefiníveis, se lhes haviam juntado, e, mais tarde, sensações dolorosas. Em suma, Albertine era apenas, como uma pedra à roda da qual nevou, o centro gerador de uma imensa construção que passava pelo plano do meu coração. (VI, 25, *itálicos meus*)

A última etapa da transmutação de Albertine, em que “outras sensações mais profundas, mais doces, mais indefiníveis” lhe são associadas, só é possível graças ao “mistério desconhecido” que reside no fundo do amor de Marcel (VI, 19). É o mistério que se associa às coisas desejadas que faz aumentar o valor destas aos olhos daquele que as cobiça, o que intensifica o desejo prévio. Esta correlação entre o mistério que envolve um objecto e o seu valor é consequência do mecanismo que leva a que só se deseje aquilo que não se possui: a partir do momento em que um objecto é possuído, na sua totalidade, deixa de ser uma fonte de mistérios, o que resulta na sua desvalorização, dado que a imaginação deixa de ter a matéria de que necessita para trabalhar. Não surpreende, por isso, que Albertine seja, aos olhos de Marcel, a mais preciosa obra de arte: “Mas não continha o meu quarto uma obra de arte mais preciosa que todas essas, que era a própria Albertine?” (V, 374).

Neste sentido, é o desejo que a “petite bande” de Albertine desperta em Marcel, inclusive antes de sequer conhecer algum elemento do grupo, que o leva a projectar em Albertine uma vida misteriosa que a eleva a seus olhos. A partir do momento em que os seus olhares se cruzam, Marcel sente o desejo de explorar as “negras sombras” que adivinha por detrás do olhar da jovem ciclista:

Se pensássemos que os olhos de uma rapariga como aquela não passam de uma brilhante rodela de mica, não ficaríamos ávidos de conhecer a sua vida e de a ligar a nós. Mas sentimos que o que brilha naquele disco reflector não se deve unicamente à sua composição material; que são as negras sombras, que nos são

desconhecidas, das ideias que essa criatura concebe relativamente às pessoas e aos lugares que conhece [...] e também as sombras da casa onde vai entrar, dos projectos que constrói ou que construíram para ela; e sobretudo que é ela, com os seus desejos, as suas simpatias, as suas repulsas, a sua obscura e incessante vontade. Eu sabia que não possuiria aquela jovem ciclista se não possuísse também o que havia nos seus olhos. E, por consequência, era toda a sua vida que me inspirava desejo; um desejo doloroso, porque o sentia irrealizável, mas inebriante, porque esse desejo, visto que o que até então fora a minha vida deixara repentinamente de ser a minha vida total, passara a ser apenas uma pequena parte do espaço aberto diante de mim que eu ardia por cobrir, e que era constituído pela vida daquelas raparigas, me oferecia aquele prolongamento, aquela multiplicação possível de nós mesmos, que é a felicidade. (II, 379)

Aquilo que alimenta o desejo de Marcel não é, portanto, a composição material de Albertine (o seu corpo, os seus olhos), mas algo inacessível aos sentidos (a vida desconhecida de Albertine). A obrigatoriedade de usar a imaginação para criar algo que não conhece, nem está imediatamente acessível à razão, vai conferir um encanto particular à vida de Albertine, transformando-a num objecto precioso. Isto, no entanto, só é possível caso Marcel (ainda que mais tarde sinta que o desejo que o envolve é irrealizável) acredite que conseguirá possuí-la, tal como sucedera com a duquesa de Guermantes. Assim, a troca de olhares com Albertine cria a ilusão da exequibilidade desse desejo de posse, tornando-a na matéria-prima da imaginação de Marcel.

Posto isto, ao transformar Albertine, Marcel faz convergir sobre um elemento concreto o desejo que o pequeno grupo de raparigas fizera nascer de uma forma indefinida. Este é um exemplo perfeito da necessidade de se deslocar o desejo do domínio abstracto, e por isso irrealizável, para um plano concreto, onde a posse do objecto cobiçado é exequível, de modo a obter-se o prazer da multiplicação do próprio espírito (a camada misteriosa que é adicionada a Albertine resulta do trabalho da imaginação de Marcel, ou seja, é uma expressão do seu espírito). Por conseguinte, Albertine, ou o desejo que sente por ela, torna-se a fonte de inspiração que só no final do romance

Marcel vai conseguir canalizar para a produção de uma obra de arte. A manifestação desse desejo não parece deixar dúvidas acerca da importância que a rapariga irá ter na extração dessa obra:

A visão do pescoço nu de Albertine, daquelas faces tão róseas, pusera-me em tal estado de embriaguez (isto é, de tal modo me situara a realidade do mundo, já não na natureza, mas na torrente de sensações que tinha dificuldades em conter) que essa visão quebrara o equilíbrio entre a vida imensa, indestrutível, que rolava no meu ser e a vida do universo, tão mesquinha em comparação com ela. (II, 516)

O transporte que sente, fruto do desejo que a visão de Albertine lhe suscita, e que lhe revela a “vida imensa, indestrutível” que rola dentro de si, parece encontrar o seu eco naquilo que experimentará no final da *Recherche*, quando descobre todo aquele passado a desdobrar-se indefinidamente dentro de si. Na iminência de conhecer “o cheiro, o gosto, daquele desconhecido fruto rosado” (II, 517) que encontra em Albertine, Marcel é estimulado pelo desejo, o que o leva a sentir que é o seu espírito a conter o universo e não o contrário, tal como acontece quando se fecha no *cabinet*:

O meu pensamento exaltado pelo prazer sentia bem que era mais vasto, mais poderoso que o universo que eu avistava ao longe, pela janela, e na imensidão e na eternidade do qual pensava com tristeza, no resto do tempo, que não passava de uma parcela efêmera. Nesse momento tão longínquo em que as nuvens se juntavam por cima da floresta, sentia que o meu espírito ia ainda um pouco mais longe do que a extremidade das coisas, que elas não o preenchiam por completo, que ficava ainda uma pequena margem. (ARTP, I, 646)

A vontade de explorar a vida desconhecida de Albertine dá à imaginação de Marcel o impulso necessário para ter acesso a um universo que parece ser maior do que o apreendido pelos sentidos. Tal como sucede no excerto acima mencionado, a “vida total” (II, 379) de Marcel deixa de ser apenas aquilo que vê. O mundo material, acessível aos sentidos, é incapaz de lhe proporcionar um prazer que lhe sacie o desejo incutido por Albertine. Daqui resulta que, ao contrário do prazer carnal, só o prazer de explorar tais mistérios por via da imaginação poderá saciar esse desejo:

Os seios abaulados das primeiras falésias de Maineville, o céu onde a Lua ainda não subira ao zénite, tudo isso parecia mais leve de transportar que plumas aos globos das minhas pupilas, que sentia dilatados entre as pálpebras, resistentes, preparados para erguer muitos outros fardos, todas as montanhas do mundo, sobre a sua delicada superfície. O seu perímetro já não estava suficientemente preenchido pela própria esfera do horizonte. E tudo o que a natureza pudesse trazer-me de vida me pareceria bem débil, os haustos do mar bem curtos haveriam de parecer-me para a imensa aspiração que me dilatava o peito. Inclinei-me para Albertine para a beijar. Tivesse-me atingido a morte naquele momento e haveria de me parecer indiferente, ou, antes, impossível, porque a vida não estava fora de mim, estava em mim [...] como poderia o mundo durar mais que eu, se não era eu que estava perdido nele, era ela que estava contido dentro de mim, de mim que ele estava bem longe de preencher, de mim onde, sentindo espaço para acumular tantos outros tesouros, eu lançava desdenhosamente para um canto céu, mar e falésias? (II, 516 - 517)

Esta indiferença pela morte ou sensação de que o universo não o consegue preencher é consequência de um processo similar ao que proporcionou o orgasmo a Marcel, no passo da masturbação. Esta semelhança implica, por sua vez, uma de duas coisas: ou Marcel conseguiria beijar Albertine, isto é, procuraria saciar o desejo por via da acção, o que só poderia resultar numa experiência decepcionante; ou, na impossibilidade de o fazer, ver-se-ia obrigado a extrair esse desejo por meio da escrita ou da masturbação. Nada disto, porém, acontece. Ao tocar a campainha,

Albertine não se limita a impedir que Marcel a beije: despoja-o também do desejo que o preenchia. Marcel perde a ilusão de que é possível satisfazer a vontade de possuí-la porque, ao impedir o beijo, Albertine mostra-se afinal virtuosa. A revelação de que o desejo que nutre por esta rapariga não sobreviveu à morte da “crença de que poderia beijá-la” (II, 517) não implica apenas a eliminação do desejo de cobrir as “negras sombras” da vida de Albertine: demonstra também a correlação existente entre um desejo capaz de se tornar fecundo e a sua exequibilidade. O objecto cobiçado tem que ser concreto e possível de obter, por mais exíguas que sejam as possibilidades de o alcançar, como o próprio Marcel reconhece: “é verdade que, em geral, a dificuldade de atingir o objecto de um desejo [aumenta este] (a dificuldade, não a impossibilidade, porque esta suprime-o)” (III, 387).

Ao ser despojado dessa crença, o estado de espírito de Marcel modifica-se de tal modo que o entusiasmo de conhecer “o cheiro, o gosto, daquele desconhecido fruto rosado” (II, 517) é substituído pela indiferença da “rosa bem pobre” (III, 357) a que compara Albertine, em *O Lado de Guermantes*. O contraste entre o desejo de cobrir a vida misteriosa de Albertine e os “detestáveis sinais” que lhe confirmam que está “enfim a beijar a face de Albertine” (III, 370), evidencia a importância da relação entre o desejo e a imaginação na obtenção do êxtase:

Não sei bem se era o desejo de Balbec ou dela que se apoderava então de mim, pois talvez o desejo dela fosse também uma forma preguiçosa, frouxa e incompleta de possuir Balbec, como se possuir materialmente uma coisa, fazer de uma cidade residência, equivalesse a possuí-la espiritualmente. E de resto, mesmo materialmente, quando já não era embalada pela minha imaginação, diante do horizonte marinho, mas estava imóvel ao pé de mim, muitas vezes me parecia uma rosa bem pobre, diante da qual bem gostaria de fechar os olhos para não ver tanta falta de pétalas e para acreditar que estava a respirar na praia. (III, 356)

Apesar de Albertine se mostrar um objecto diferente daquele que Marcel observara na última vez que estivera com ela, o desejo que lhe desperta é sobretudo físico, o de possuir apenas “um pedaço de carne” (III, 366), visto que a gratificação imediata desse desejo o impede de transformá-la num objecto precioso. Assim, o desejo que o “tempo novo despertara” em Marcel (III, 358), isto é, “as coisas novas” que tinham acontecido a Albertine entre a última vez que a tinha visto e a tarde em que são trocados os primeiros beijos e carícias, é incapaz de a rodear do mistério que em Balbec a tornara preciosa: “Apetecia-me, antes de a beijar, ser capaz de a encher outra vez do mistério que para mim tinha na praia” (III, 368). Não surpreende, por isso, que o prazer de possuir Albertine se revele tão estéril como aquele que a brincadeira com Gilberte lhe proporcionara. A satisfação do desejo “momentâneo e puramente físico” (III, 370), inspirado por esta nova Albertine, apenas pode resultar num “apaziguamento físico” (III, 371), sem a capacidade de o extasiar como quando, por exemplo, escrevera o texto dos campanários.

O desejo de possuir uma pessoa, a sua vida, não se limita a modificar a forma como aquele que ama vê a pessoa amada. É a própria vida da pessoa desejada que se converte num mistério irresistível para aquele que a cobiça, sempre e quando lhe for concedido o tempo necessário para projectar esses mistérios. Posto de outra forma, a fruição da pessoa que se ama não pode ser imediata (o que vai ao encontro daquilo que é dito sobre as condições necessárias para a manifestação do ser extratemporal, ou seja, fora da acção e da fruição imediata).

Justifica-se, deste modo, aquilo que torna Albertine tão importante para Marcel. É o seu carácter elusivo que permite ao narrador da *Recherche* trabalhá-la como uma pedra preciosa. Sobre

esta capacidade de os objectos desejados se reinventarem, ou melhor, de serem reinventados, é importante recuperar o passo em que Marcel reflecte sobre a experiência de sentir a “terrível necessidade de uma pessoa” (IV, 141):

Aprendera em Combray a conhecer, a propósito da minha mãe, aquela terrível necessidade de uma pessoa, e até desejar morrer quando ela me mandava dizer pela Françoise que não poderia subir. Este esforço do antigo sentimento para se combinar e unificar com o outro mais recente, que, esse, apenas tinha como voluptuoso objecto a superfície colorida, a rósea carnação de uma flor de praia, tal esforço resultou muitas vezes na criação (no sentido químico) de um corpo novo, que pode durar apenas alguns instantes. Nessa noite, ao menos, e durante muito tempo ainda, os dois elementos permaneceram dissociados. (IV, 141-142)

Tal como acontece na noite em que escreve o bilhete à mãe, Marcel começa por ser “torturado pela incessante reinvestida do desejo, cada vez mais ansioso e nunca realizado” de receber o telefonema de Albertine. A associação dessa “incessante reinvestida” à angústia provocada pela projecção dos divertimentos que Albertine goza no “serão desconhecido” (IV, 140), irá (re)lançar a semente do desejo em Marcel. O mistério que se adensa em redor de Albertine, associado ao medo de não poder satisfazer o desejo de vê-la (e que estabelece um paralelo com aquilo que acontece a Swann na noite em que se vê amalgamado ao desejo de possuir Odette), tem a particularidade de aumentar esse desejo, e com isso redefinir o valor que o objecto cobiçado vai ter para Marcel.

Ao ser construída como uma espécie de vitral, cujos tons e cores lhe vão conferindo novas formas, Albertine torna-se numa inesgotável fonte de mistérios, aprisionando Marcel entre o desejo de cobri-los e a incapacidade de fazê-lo. Uma peça fundamental para a exacerbação desse desejo é o carácter “gomorreu” de Albertine (IV, 195), que Cottard faz notar pela primeira vez a Marcel:

Nesse momento Andrée disse uma palavra a Albertine e esta riu-se com o mesmo riso penetrante e profundo que eu ouvira pouco antes. Mas a perturbação que me causou desta vez foi ainda mais cruel; Albertine parecia estar assim a mostrar, a fazer notar a Andrée um qualquer frêmito voluptuoso e secreto. Soava como os primeiros ou os últimos acordes de uma festa desconhecida. (IV, 203)

Aquilo que lhe soa “como os primeiros ou os últimos acordes de uma festa desconhecida”, vai lentamente alimentar a vontade de possuir Albertine muito para além daquilo que diz respeito apenas ao desejo carnal. O primeiro sintoma deste desejo, e que se relaciona com o que acontece na noite do drama do deitar, ocorre quando Albertine lhe escreve a justificar o motivo para não o ter visitado na noite anterior:

No dia seguinte, quando Albertine me escreveu que só então acabava de regressar de Épreville, que portanto não recebera o meu bilhete a tempo e que viria, se eu a autorizasse a ver-me nessa noite, por detrás de cada palavra da sua carta como por detrás das que ela me dissera uma vez ao telefone, julguei sentir a presença de prazeres, e de pessoas, a que me havia preferido. Mais uma vez fiquei todo agitado pela dolorosa curiosidade de saber o que ela teria feito, pelo amor latente que sempre trazemos dentro de nós; cheguei a acreditar por momentos que ele ia ligar-me a Albertine, mas limitou-se a estremecer sem sair do seu lugar, e os seus últimos rumores extinguiram-se sem que se pusesse em andamento. (IV, 206)

Apesar de ser invadido pela vontade de penetrar naquelas horas onde Albertine goza prazeres desconhecidos longe dele, a certeza de que este será saciado em breve (espera vê-la nessa mesma noite) impede que Marcel experimente o paroxismo de ansiedade suscitado em Combray, ao ser impedido de beijar a mãe. A ausência de um obstáculo à gratificação do desejo de estar com Albertine afasta-o da necessidade de recorrer aos prazeres da imaginação para saciar esse desejo.

O ressurgimento do desejo retoma o processo de transmutação de Albertine, interrompido quando Marcel perdera a crença de que poderia beijá-la. Para que ocorra esta alteração química de Albertine, a que já havia sido feito uma alusão (o tal esforço de criação, “no sentido químico” de um corpo novo), tem que existir novamente em Marcel a vontade de conhecer a vida de Albertine que lhe está vedada. Este desejo tornar-se-á insuportável, fruto da revelação de que a menina Vinteuil era como que uma irmã mais velha para Albertine, confirmando, por fim, aquilo que Marcel pressentira no casino de Incarville:

Era numa terrível *terra incognita* que eu acabava de aterrar, inaugurava-se uma fase nova de insuspeitados sofrimentos. E, no entanto, este dilúvio da realidade que nos submerge, embora enorme em comparação com as nossas tímidas e ínfimas suposições, era por elas pressentido. Era sem dúvida qualquer coisa como o que eu acabava de saber, era qualquer coisa como a amizade entre Albertine e a menina Vinteuil, qualquer coisa que o meu espírito não saberia inventar, mas de que me apercebia obscuramente quando me inquietava tanto ao ver Albertine junto de Andrée. (IV, 518)

A necessidade de Marcel situar Albertine dentro de si (IV, 519), resulta, portanto, da descoberta de pormenores que o seu espírito não poderia inventar, nomeadamente a amizade de Albertine com a menina Vinteuil. Esta revelação confronta-o com um mundo desconhecido, ideal para a sua imaginação, e que volta a despertar em Marcel a vontade de cobrir a vida misteriosa de Albertine. A transformação de Albertine num objecto misterioso obriga a que o prazer de possuí-la resulte de uma actividade que possibilite a Marcel explorar os mistérios que a tornam tão preciosa. Sendo assim, a satisfação deste desejo de posse, tal como sucedera com a duquesa de Guermantes, está necessariamente dependente de uma actividade como a escrita. Esta subordinação é inevitável

porque o processo de gratificação desse desejo tem que ser sempre mediado pelo mesmo órgão que confere valor ao objecto desejado, ou seja, a imaginação.

Uma vez despojada do mistério com que Marcel vestira o pequeno bando em Balbec, só a amizade de Albertine com a menina Vinteuil poderia recuperar o mistério que a tornara tão preciosa. Ao pobre desejo de possuí-la como “um pedaço de carne” vai sobrepor-se o desejo de preencher, uma vez mais, a sua vida misteriosa.

A vida de Albertine torna-se, desta forma, uma espécie de terra incógnita para Marcel. A vontade de explorar esse mundo de mistérios oferece-lhe um estímulo tão poderoso como aquele que recebe quando prova a madalena, ainda que, ao contrário do êxtase proporcionado pela extracção da Combray II, da revelação dessa ligação (entre Albertine e a menina Vinteuil) Marcel só antecipe martírios:

A pouco e pouco, acendia-se o céu apagado. Eu, que até aí nunca acordara sem sorrir para as coisas mais humildes, para a tigela de café com leite, para o ruído da chuva, para o trovejar do vento, senti que o dia que ia clarear daí a momentos, e todos os dias que se seguiriam, nunca mais trariam a esperança de uma felicidade desconhecida, mas o prolongamento do meu martírio. Estava ainda apegado à vida; sabia que dela nada poderia esperar que não fosse cruel. (IV, 520)

A noite que constitui a vida de Albertine vai sendo, pouco a pouco, iluminada pelas coisas que Marcel descobre, sem que isso lhe subtraia mistério. A vida de Albertine contém detalhes que Marcel não poderia conceber (“para conceber uma situação desconhecida a imaginação recorre a elementos conhecidos e, por isso mesmo, não a concebe” [VI, 11]), cuja descoberta aumentam o mistério em seu redor, e com isso a vontade de possuí-la. Este desejo, contudo, por falta de espírito criador em Marcel, será desperdiçado num primeiro momento. O erro que havia cometido com a

mãe, na noite em que sacia o desejo de estar com ela por meio da acção, é o mesmo que irá cometer com Albertine, quando satisfaz o desejo de situá-la dentro de si tornando-a sua prisioneira.

Este cativo de Albertine despe-a de tudo aquilo que a tornava valiosa aos olhos do seu raptor: o mistério cede lugar à rotina, e a inebriação e o desejo que outrora suscitou cedem lugar ao desencanto inevitável que sucede à posse física de um mero objecto. De uma assentada, Albertine deixa de ser a musa e a obra de arte de Marcel para se tornar num empecilho, incapaz de lhe inculcar a inspiração necessária para que a criação artística ocorra.

Se a forma mais fecunda e poderosa de satisfazer o desejo é através da arte ou de uma actividade que se equipare a esta, então o erro de aprisionar Albertine não se limita a roubá-la dos mistérios que a tornaram tão preciosa para Marcel (“a presença de Albertine pesava-me, olhava para ela, dura e mal-humorada, e sentia que era uma infelicidade não nos termos separado” [V, 369]), mas revela também a ineficácia do prazer sensual e imediato na satisfação da necessidade de a situar dentro si.

A natureza imprecisa de Albertine permitirá, contudo, que o desejo se renove de forma intermitente à medida que Marcel vai sendo confrontado com as mentiras e omissões da sua prisioneira. Envolvida numa vida de mistérios e vícios, Albertine tornar-se-á imprescindível para Marcel, por muito que a sua posse física se demonstre decepcionante.

O cativo de Albertine ilustra, com isto, não só a relação entre a imaginação e a fecundidade dos seus prazeres, mas também a falta de espírito criativo de Marcel, sempre que não é impedido de saciar o desejo através da acção. Perante uma mulher cujas falhas têm o poder de despertar um desejo incontrolável, Marcel é incapaz de conduzir esse estímulo para a criação

artística, ao contrário do que sucede com o desejo que a duquesa de Guermantes lhe incute. Um bom exemplo das constantes alterações de Albertine, aos olhos de Marcel, é o que sucede nos primeiros tempos em Paris, onde deixa de ser a fonte de perturbação que havia sido em Balbec, oferecendo antes o prazer ameno, quase familiar, que resulta do seu cativo:

O prazer feito de mistério e de sensualidade que eu sentira em Balbec, fugidio e fragmentário, na noite em que viera dormir ao hotel, completara-se, estabilizara-se, enchia a minha casa dantes vazia de uma permanente provisão de doçura doméstica, quase familiar, que irradiava até aos corredores, e da qual os meus sentidos ora de maneira efectiva, ora nos momentos em que estava sozinho, em imaginação e pela espera do regresso, se alimentavam tranquilamente. (V, 54)

Esta familiaridade com o objecto do seu desejo tem, no entanto, o condão de revelar a Marcel uma inesperada Albertine, modelada com “misteriosas sombras e poderoso relevo”, e que a torna agora mais “difícil de aprofundar” (V, 64). Dessa densidade, aliando-se à anterior vontade de Marcel em cobrir a vida desconhecida de Albertine, nasce um novo desejo, aquele de se apoderar da vida interior que a anima, o que o obriga a interpretar cada sinal dela. Daqui não decorre que o cativo de Albertine se torne menos frívolo, uma vez que Marcel parece incapaz de resistir à tentação de precipitar o seu desejo para a acção, o que o impede de saciar esse desejo de um modo mais fecundo. A coexistência com a mulher desejada revela-se, do ponto de vista do prazer e felicidade proporcionados, bastante pobres, quando comparados com a angústia e os sofrimentos que o dia-a-dia com Albertine lhe provoca.

Os únicos momentos em que a posse de Albertine lhe causa algo semelhante àquilo que denomina de prazer fecundo ocorrem quando Marcel a observa a dormir. Para que a “longa haste em flor” (V, 64) se possa transformar numa “paisagem completa” (V, 65), Albertine tem que o

eximir da obrigatoriedade de viver à superfície de si mesmo. Ao contrário do que sucede quando está acordada, ao perder a consciência, Albertine permite que Marcel a use tal como um pintor se serve de um modelo ou paisagem para exercer a sua arte:

Ao fechar os olhos, ao perder a consciência, Albertine despira, um após outro, os seus diversos caracteres de humanidade que me haviam decepcionado desde o dia em que a conhecera. Apenas a animava a vida inconsciente dos vegetais, das árvores, uma vida mais diferente da minha, mais alheia, e que, contudo, me pertencia mais. O seu eu não fugia a todo o momento, quando conversávamos, pelos escapes do pensamento inconfessado e do olhar [...] Eu escutava aquela sussurrante emanção misteriosa, suave como um zéfiro marinho, feérico como aquele luar que era o seu sono. Enquanto ele persistia, podia sonhar com ela e, no entanto, olhá-la, e quando aquele sono se tornava mais profundo, tocar-lhe, beijá-la. O que eu sentia então era um amor tão puro, tão imaterial, tão misterioso como se estivesse diante daquelas criaturas inanimadas que são as belezas da natureza. E, com efeito, logo que ela dormia um sono mais profundo, deixava de ser apenas a planta que havia sido, e aquele sono à beira do qual eu sonhava com fresca volúpia, de que nunca me cansaria e que seria capaz de saborear indefinidamente, era para mim uma paisagem completa. (V, 65)

Tal como um quadro de uma paisagem pertence mais ao artista do que à natureza ali pintada, a vida que anima Albertine enquanto dorme pertence “mais” a Marcel do que propriamente à rapariga, pois é projectada por ele. Ao perder a consciência, Albertine perde, “um após outro, os seus diversos caracteres de humanidade”, os quais são substituídos por uma construção da imaginação de Marcel. Assim, a vida que anima Albertine quando adormece torna-se menos natural do que aquela que a anima quando está desperta, o que leva Marcel a considerá-la “mais diferente” da sua. Isto acontece porque esta vida que imprime em Albertine é criada às avessas da sua vida natural, mercê de um processo mental semelhante àquele que permitira a Marcel extrair de dentro de si um fio prateado através da masturbação. Explorar os mistérios que se adensam em redor de Albertine quando está inconsciente não é, por isso, diferente do que Marcel faz quando parte em

busca do prazer desconhecido da masturbação: transformar a “planta que havia sido” Albertine numa paisagem depende tanto da acção vigorosa da imaginação quanto a obtenção do orgasmo. A exploração deste mundo misterioso contido em Albertine depende sempre de duas coisas: da possibilidade de Marcel se isolar de modo a que possa “possuir mais completamente, como uma coisa inconsciente e sem resistência da muda natureza”, ainda que essa posse se faça acompanhar daquilo que classifica como um “prazer menos puro” (V, 67); e do apaziguamento da angústia provocada pelo desejo de possuir Albertine, o que só acontece quando ela se encontra junto de Marcel.

Percebe-se deste modo a razão de ser apenas durante o sono que a prisioneira de Marcel pode saciar, de forma fecunda, o desejo que a tornara tão preciosa: esta é a única altura em que, despida dos “diversos caracteres de humanidade” que tanto o decepcionaram, Albertine pode ser burilada pelo espírito de Marcel, ao contrário do que acontece com a posse carnal, em que Marcel experimenta “acima de tudo uma pacificação” (V, 65).

Não obstante a incapacidade de resistir à tentação de se apoderar fisicamente de Albertine, Marcel parece ter noção de que esta posse a despe dos encantos com que a ornara no dia em que soube da sua amizade com a menina Vinteuil. Quando confrontado com a possibilidade de ler a correspondência de Albertine, o instinto de Marcel parece ser o de preservar os mistérios que a tornam preciosa a seus olhos:

Ela dormia, e eu pensava intimamente que todas as suas cartas estavam na algibeira interior daquele quimono, onde sempre as guardava. Uma assinatura, um encontro concedido bastariam para provar uma mentira ou dissipar uma suspeita. Quando sentia que o sono de Albertine era bem profundo, afastando-me dos pés da cama

onde há muito a contemplava sem fazer um só movimento, dava um passo, tomado por uma ardente curiosidade, sentido que naquele cadeirão se oferecia, macio e sem defesa, o segredo daquela vida. (V, 68)

Ler as cartas de Albertine significa retirar-lhe mistério e imprecisão, ou seja, o oposto do que Marcel faz quando a encontra a dormir. Se o valor de Albertine depende dos mistérios com que a preenche (Marcel está ciente desta relação, já que reconhece o deleite que sentira na altura em que contemplara Albertine a dormir, ao contrário do que sucede quando ouve Gilberte pronunciar o seu nome), ceder à tentação de ler a sua correspondência só a pode empobrecer. A própria forma como os episódios são colocados praticamente lado a lado ajuda a ilustrar a importância de Marcel resistir à “ardente curiosidade” de conhecer o conteúdo daquelas cartas. Aquilo que Marcel não faz, ler as cartas, e aquilo que faz, quando observa Albertine a dormir, serve o mesmo propósito: enriquecer Albertine enquanto obra de arte. Estes dois episódios põem em evidência a supremacia dos prazeres subordinados à imaginação em relação àqueles que se obtêm através da razão. Conhecer um objecto através da razão é tão pobre como possuí-lo através da acção, o que fica bem claro, por exemplo, quando Marcel revela a decepção que sente ao assistir no teatro à actuação da Berma: “aquela entoação tinha um valor verdadeiramente inteligível e deveria por isso mesmo satisfazer o meu desejo de encontrar razões irrefutáveis para admirar a Berma. Mas era justamente por causa da sua clareza que ela não satisfazia tal desejo” (II, 145). Esta insatisfação está relacionada com a natureza desses artefactos da inteligência, incapazes de reflectir o espírito criativo de quem os cria, visto que qualquer um os pode adquirir e reproduzir do mesmo modo, ao contrário do que sucede, por exemplo, com as reminiscências ou qualquer outra obra fabricada pela imaginação.

Joshua Landy, apresenta uma justificação diferente para que Marcel não leia as cartas, argumentando que a recusa de Marcel em lê-las resulta da sua consciência de que estas são incapazes de lhe acalmar o ciúme, podendo antes, na pior das hipóteses, confirmar o seu pior receio, o que resultaria na exterminação do seu amor por Albertine (Landy, 2009: 92) (um pouco à imagem do que sucedera com Gilberte, quando Marcel assumiu que a filha de Swann o trocara por outro rapaz). Que o narrador procure várias vezes conhecer os segredos de Albertine, inclusive até depois da sua morte, põe, no entanto, em xeque esta leitura¹⁸. Landy tenta resolver esta contradição afirmando, e bem, que quando Marcel procura esclarecer qualquer suspeita fá-lo de modo a que esse esclarecimento possa sempre ser corrompido pela dúvida, optando, para esse feito, por recolher informação junto de intervenientes pouco fidedignos (Landy, 2009: 97).

Sendo assim, Marcel só continua a procurar estes esclarecimentos porque, ao contrário do que sucede com as cartas de Albertine, as fontes a que recorre não são dignas de crédito (ou pelo menos não as considera como tal). Landy identifica também uma perfeita simetria entre aquilo que Marcel faz com Albertine ao vê-la a dormir e a decisão de não querer conhecer o conteúdo das cartas. Segundo o crítico, o que aqui está em causa é o desejo de preencher o conteúdo das cartas com aquilo que gostava de encontrar (ou até imaginar que ali não se encontra nada), um pouco à imagem do que faz com Albertine inconsciente. Mais relevante do que esta especulação, é o facto de a comparação estabelecida por Landy permitir perceber a importância que Marcel atribui ao mistério na manutenção activa do desejo. Isto exige, por outro lado, que se olhe para a recusa de

¹⁸ “If, however, we are right to suppose that the explanation for Marcel's behavior in the kimono scene is his desire to avoid full awareness, we are faced with another, equally troublesome question: why, when Marcel is at such pains to conceal the facts from himself, does he go to such lengths to expose them? Why send all his spies (first Andree and the chauffeur, later Aime and Robert) after Albertine, when knowledge of her doings is the last thing he wants?” (Landy, 2009: 95).

Marcel em ler as cartas como uma manifestação da vontade de preservar os mistérios que a tornam tão cara para si e não como uma manifestação de resignação em relação à impossibilidade de algum dia realmente poder confiar na rapariga. Mais do que projectar desejos nas cartas, como Landy sugere, o que aqui parece estar em causa é a vontade de Marcel de preservar o desejo por Albertine (e que, à excepção dos momentos em que a observa a dormir, parece desvanecer-se ao mesmo ritmo a que a vai despindo de mistérios).

Esta recusa de se apoderar, através da razão, dos segredos de Albertine, parece, uma vez mais, ser um sintoma de uma forma distinta de lidar com o desejo, a qual dá a Marcel a possibilidade de evitar a decadência a que personagens como Swann parecem estar condenados. No caso do pai de Gilberte, a circunstância de nunca ter conhecido o prazer fecundo da criação artística parece impedi-lo de se relacionar com o desejo de outra forma que não seja através da acção. Não admira, por isso, que Swann, ao encontrar-se numa situação semelhante à de Marcel, opte por ler a correspondência entre Forcheville e Odette:

Através de cujo vidro transparente se lhe revelava, juntamente com o segredo de um incidente que ele nunca julgaria possível conhecer, um pouco da vida de Odette, como num estreito corte luminoso praticado directamente no desconhecido. Depois, o seu ciúme rejubilava com isso, como se esse ciúme tivesse tido uma vitalidade independente, egoísta, voraz de tudo o que o alimentava, ainda que à custa de si mesmo. Agora tinha com que se alimentar, e Swann ia poder começar a inquietar-se todos os dias com as visitas que Odette recebera por volta das cinco, e a procurar saber onde se encontrava Forcheville a essa hora. Porque a ternura de Swann continuava a manter a mesma característica que desde o início lhe havia sido inculcada pela ignorância em que estava acerca da ocupação dos dias de Odette e, ao mesmo tempo, pela preguiça cerebral que o impedia de suprir a ignorância pela imaginação. (I, 298)

A carta de Odette para Forcheville concede a Swann aquilo que a sua imaginação, por nunca ter conhecido o prazer de se projectar numa realidade desconhecida, é incapaz de fazer, ou seja, a hipótese de executar um “estreito corte luminoso praticado directamente no desconhecido”. O acaso de nunca ter descoberto a capacidade de “suprir a ignorância pela imaginação”, tal como Marcel faz, quer com o bilhete que escreveu à mãe, e que o leva a criar os momentos em que ela gozava prazeres misteriosos, quer com a Veneza que projecta no seu quarto, afasta-o irremediavelmente do caminho que Marcel trilha pela primeira vez ao escrever o texto sobre os campanários. A ausência de espírito criativo que impede Swann de “inventar os seus sofrimentos” (I, 298) (“Eles [os sofrimentos] não passavam da memória, da perpetuação de um sofrimento que lhe viera do exterior” [I, 298]), impedi-lo-á também de conhecer a felicidade que a sonata lhe proporá:

«Seria esta a felicidade que a pequena frase da sonata propunha a Swann, que se enganara quando a assimilou ao prazer do amor e não soubera encontrar essa felicidade na criação artística, seria esta a felicidade que me fizera pressentir como ainda mais extraterrestre do que o fizera a pequena frase da sonata o apelo ardente e misterioso daquele septeto que Swann não chegara a conhecer, porque morrera como tantos outros morrem antes de lhes ser revelada a verdade que fora feita para eles? Aliás, ela de nada lhe serviria, porque aquela frase podia efectivamente simbolizar um apelo, mas não criar forças e fazer de Swann o escritor que não era.» (VII, 198)

A partir deste excerto poder-se-ia supor que a possibilidade de Swann enveredar pelo caminho da criação artística não depende, afinal, dele próprio, visto que é qualquer coisa inata com a qual se nasce (ou não). Esta assunção, porém, não podia estar mais errada: “A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e iluminada, e por consequência a única vida realmente vivida, é a literatura. Essa vida que, em certo sentido, habita a cada instante em todos os homens, tanto como no artista. Mas eles não a vêem porque não procuram iluminá-la.” (VII, 218). Ora, o que aqui está em causa é

a falha que Marcel atribui a Swann, no passo em que o último lê a correspondência de Odette. A preguiça intelectual que o impede de fazer um corte luminoso na vida misteriosa de Odette através da imaginação é aquilo que o impossibilita de usar o desejo, e a inspiração que este lhe oferece, para a produção de uma obra de arte:

É que Swann encontrava-o nas coisas desde que estava apaixonado, como no tempo em que, adolescente, se julgava artista; mas já não era o mesmo encanto; este, só Odette é que lho conferia. Sentia renascerem em si as inspirações da sua juventude que uma vida frívola dissipara, mas elas traziam todas consigo o reflexo, a marca de um ser em especial; e nas longas horas em que sentia um prazer delicado por passá-las em casa, a sós com a sua alma em convalescença, voltava a pouco e pouco a ser ele mesmo, mas com outra alma. (I, 253)

Ao contrário de Marcel, Swann nunca consegue desencarnar o desejo que sente através do prazer que a imaginação lhe dá, o que compromete a possibilidade de, por exemplo, acumular o vigor necessário para se dedicar ao estudo sobre Vermeer. O paroxismo de ansiedade que, quer Marcel, quer Swann, experimentam, tem a faculdade de confrontá-los com seres diferentes que se amalgamam a eles. A transformação desse ser num “mestre” ou numa “doença” (I, 243) depende da maneira como conseguirem lidar com o desejo que os levou àquele estado de sofrimento. Se, no caso de Marcel, a descoberta de um prazer desconhecido (quando envia o bilhete à mãe) lhe revela o caminho que o pode conduzir à felicidade da criação artística, já Swann, a quem o acaso nunca o coloca nesse caminho, vai lidar com o desejo como se este se tratasse de uma doença:

Swann discerniu em si de repente a estranheza dos pensamentos que acalentava desde que lhe haviam dito em casa dos Verdurin que Odette já tinha saído, a novidade da dor no coração de que sofria, mas que verificou como se acabasse de despertar. Quê? Toda aquela agitação apenas porque só amanhã tornaria a ver Odette, coisa que precisamente desejara, uma hora antes, quando ia a caminho da casa da senhora Verdurin! Foi efectivamente obrigado a verificar que naquela mesma carruagem que o levava ao Prévost ele já não era o

mesmo, e que já não estava sozinho, que um ser novo estava ali com ele, aderente, amalgamado a ele, do qual porventura não conseguiria desembaraçar-se, com quem ia ser obrigado a usar de cuidados como com um mestre ou com uma doença. E, no entanto, desde que sentia que uma nova pessoa se acrescentara a ele, a sua vida parecia-lhe mais interessante. (I, 243)

Quando se apercebe que não vai poder desfrutar de algo que tinha como certo, a companhia de Odette, Swann fica numa posição idêntica à de Marcel quando lhe é vetado o acesso a um prazer que já dava como garantido (o beijo da mãe). O problema é que, ao contrário de Marcel, Swann não tem ninguém que o impeça de perseguir o prazer da companhia de Odette. O que transforma o desejo numa doença, pelo menos para Swann, é a possibilidade de continuar a perseguir a companhia de Odette, e que lhe revela, em vez da felicidade da criação artística, o prazer de «fazer catleias» (I, 248). Revelar o universo que cada homem possui dentro de si não depende, por isso, apenas do estímulo do desejo. É preciso também que ao artista em potência dentro de cada um seja revelado o prazer que o inicie nesse processo.

A descoberta da felicidade da criação artística não garante, contudo, que entre os prazeres sensuais e os prazeres provenientes da imaginação, Marcel opte pelos últimos. De facto, à excepção dos momentos em que é confrontado com um desejo que não consegue saciar através da acção, Marcel raramente procura a gratificação proveniente da imaginação. A justificação para tal prende-se com dois motivos: a expectativa e a ansiedade provocadas pela necessidade de estar com a pessoa amada, como acontece com Gilberte ou Albertine, impedem Marcel de resistir à tentação de saciar essa posse da forma mais célere e através da acção; por outro lado, a preguiça do espírito leva-o “a deslizar pelo declive fácil da imaginação em vez de subir a encosta abrupta da introspecção” (VI, 53). Por outras palavras, o que aqui está em causa é a inexistência de atalhos na

criação artística. Produzir uma obra de arte requer que se evoque todo o vigor da imaginação através de um exercício introspectivo, de modo a que o artista consiga dar expressão à sua essência no objecto que cria.

A morte de Albertine torna-se, portanto, decisiva para que Marcel se furte ao mesmo destino de Swann. O acaso de ter conhecido o prazer da criação artística parece ter pouca importância quando se considera a sua incapacidade para resistir ao apelo dos desejos sensuais. É graças a impossibilidade de os gratificar através do prazer físico que Marcel, empurrado por um desejo incontrolável, se vê forçado a saciá-lo através da imaginação.

Ainda que o liberte do desejo sensual, o desaparecimento de Albertine (primeiro quando sai de Paris, e mais tarde quando morre) acentuará em Marcel os efeitos da ansiedade e do sofrimento:

E sentimos a necessidade constantemente renascida de tornar a dizer esse nome que nada nos traz que não saibamos já, mas, com o tempo, sentimos um cansaço. No prazer carnal já nem sequer pensava naquele momento; nem sequer tinha no meu pensamento a imagem dessa Albertine, apesar de ser causa de tal convulsão no meu ser, não descortinava o seu corpo, e se houvesse querido isolar a ideia que estava ligada ao meu sofrimento - porque a verdade é que há sempre uma -, ela teria sido, por um lado, a dúvida acerca das disposições com que ela se fora embora, com ou sem intenção de regressar, ou, por outro, os meios de a trazer de volta. (VI, 20)

Ao contrário do que sucede quer com a mãe, quer com a duquesa de Guermantes (ou até com a expectativa de visitar Veneza), a relação de Marcel com Albertine, à excepção do início do cativeiro, deixa de estar assente no pressuposto do prazer: “porque a questão já não se põe entre um certo prazer - que pelo uso, e porventura pela mediocridade do objecto, se tornou quase nulo - e outros prazeres, esses tentadores, arrebatadores, mas sim entre estes mesmos prazeres e algo muito mais forte do que eles, a compaixão que sentimos pela dor” (VI, 15). Ou seja, o que dá origem à

vontade de recuperar Albertine é a compaixão pelo seu sofrimento (Marcel fica a saber dessa dor através do relato de Françoise). Ora, este desejo de recuperar Albertine é diferente daquele que Marcel experimenta quando a conhece em Balbec. De facto, o que gera este desejo é a expectativa de ter prazer ao possuir Albertine e os seus mistérios, enquanto que em Paris, quando ela decide partir, o que desperta a vontade de recuperá-la não é a obtenção de um prazer mas um sentimento de piedade. Ainda que seja o mesmo objecto a provocar estes estados de carência, o facto de o desejo por Albertine possuir origens distintas terá diferentes repercussões sobre Marcel. O desejo que se gerara por um sentimento de comiseração é incapaz de conceder a Marcel os estímulos necessários para que este projecte o seu espírito sobre Albertine, como acontece, quer em Balbec, quer no início do cativo parisiense, quando a transforma numa “paisagem completa”. Dito de outro modo, ao contrário do que sucede quando é a expectativa de obter prazer com a posse de um objecto que desencadeia o desejo, quando este nasce da compaixão por esse objecto Marcel não tem a possibilidade de alcançar a felicidade através da multiplicação de si mesmo.

Ao aprisionar Albertine, Marcel não se limita a degradar o valor que ela tem para si, mas torna-se ele próprio refém de um desejo com o qual não sabe lidar. Reconhecer a mediocridade dos prazeres sensuais é aceitar o destino trágico a que todas as paixões estão condenadas (cuja única saída, como se irá perceber, é aquela que Elstir encontra):

Mais até do que tornar a ver Albertine, o que eu queria era pôr fim à angústia física que o meu coração, de pior saúde do que outrora, já não conseguia tolerar. Além disso, de tanto me habituar a nada querer, fosse trabalho ou outra coisa qualquer, tornara-me mais covarde. Mas sobretudo, esta angústia era incomparavelmente mais forte por muitas razões, a mais importante das quais não seria talvez o eu nunca ter saboreado o prazer sensual com a senhora de Guermantes e com Gilberte, mas sim o facto de que, não as vendo todos os dias e a todas as

horas, e não tendo a possibilidade e, por consequência, a necessidade disso, menos ter havido, no meu amor por elas, a força imensa do Hábito. (VI, 16)

A gratificação dos desejos sensuais através do prazer físico e a familiaridade com o objecto desejado tornam-se, sendo assim, os principais responsáveis pela degradação do desejo em Marcel e consequente desvalorização da mulher amada. A preguiça a que alude, e que torna a ausência de Albertine intolerável, por não ter a força necessária para extrair essa angústia sob a forma de uma obra de arte, condena Marcel a uma existência tão estéril como a de Swann ou Charlus. Seja quando a tenta recuperar, depois de ela o abandonar em Paris, seja quando, depois de morta, procura desvendar os mistérios relacionados com o lesbianismo dela, a satisfação destes desejos faz-se ora através da acção, ora através da razão. De facto, a aquisição dos mistérios de Albertine pela razão aparenta ser um exercício tão pobre como o de possuí-la fisicamente, visto que obriga Marcel a procurar fora de si a solução para o sofrimento em que se encontra.

Tendo isto presente, olhe-se agora para o que Marcel diz no início de *Sodoma e Gomorra*, acerca da importância do cruzamento entre diferentes espécies de flores de modo a que estas ganhem o vigor necessário para as salvar da esterilidade e degenerescência:

As leis do mundo vegetal são, também elas, governadas por leis cada vez mais altas. Se a visita de um insecto, isto é, a contribuição de uma semente de outra flor, é necessária para fecundar uma flor, é porque a autofecundação, a fecundação da flor por si própria, tal como os casamentos repetidos numa mesma família, levaria à degenerescência e à esterilidade, ao passo que o cruzamento operado pelos insectos dá às gerações seguintes da mesma espécie um vigor desconhecido dos seus antepassados. Porém, esse progresso pode ser excessivo, a espécie pode desenvolver-se desmesuradamente; e então, tal como uma antitoxina defende contra a doença, assim como a tiróide regula a nossa gordura, como a derrota vem castigar o orgulho, e o cansaço o prazer, e como o sono, por sua vez repousa do cansaço, assim um acto excepcional de autofecundação vem no momento oportuno trazer o seu empurrão, ou a sua pequena travagem, devolve à norma a flor que dela se

afastara exageradamente. As minha reflexões tinham seguido por um caminho que mais tarde descreverei, e retirara já da aparente astúcia das flores uma consequência para toda uma parte inconsciente da obra literária (IV, 11)

Uma flor deve, portanto, receber a semente de outra flor, ou seja, um estímulo que ela não consegue proporcionar a si mesma, de modo a ganhar o vigor necessário para ser bem sucedida na multiplicação de si mesma. Esta fecundação, no entanto, não implica que a autofecundação da flor seja dispensável, na medida em que, a dada altura, este processo é necessário para que a própria essência da flor seja salvaguardada (“devolvendo à norma a flor que dela se afastara exageradamente”). Marcel recupera neste passo uma metáfora já utilizada em *À Sombra das Raparigas em Flor*, onde compara as rapariguinhas com quem se cruza ao “pólen preparado para o pistilo” (II, 296). Estas raparigas têm a capacidade de fazer brotar em si o “embrião tão vago, tão minúsculo, do desejo” (II, 296) de se apoderar delas, o que o deixa numa inebriação idêntica à que o levava a escrever o texto sobre os campanários:

Vi as árvores afastar-se agitando os seus braços desesperados, parecendo dizer-me: «O que não aprenderes conosco hoje, nunca virás a sabê-lo. Se deixarmos que tornemos a cair no fundo deste caminho donde procurávamos içar-nos até ti, toda uma parte de ti mesmo, que te trazíamos, cairá para sempre no nada.» Efectivamente, se é certo que depois tornei a encontrar o género de prazer e de inquietação que acabava de sentir mais uma vez, e se uma tarde - tarde demais, mas para sempre - me agarrei a ele, em contrapartida, nunca soube o que haviam querido trazer-me aquelas concretas árvores, nem onde as vira [...] sentia-me triste como se acabasse de perder um amigo, de morrer para mim mesmo, de recolher um morto ou de ignorar um deus. (II, 303)

Não poder responder ao apelo das árvores causa em Marcel uma tristeza comparável à de morrer para si mesmo, pois perde a hipótese de conhecer uma parte dele que só a criação artística

pode revelar. Ainda que neste passo não consiga alcançar essa multiplicação de si mesmo, é graças ao desejo que as rapariguinhas lhe inspiram (um estímulo externo) que Marcel tem a possibilidade de encontrar o tipo de prazer que teve quando escrevera o texto dos campanários. Assim, se uma obra de arte é sempre a expressão do espírito do artista, então, quando se dá a produção artística, a esse artista cabe o papel de demiurgo de um universo que só ele pode revelar. Dito de outro modo, o deus que Marcel sente ignorar (“sentia-me triste como se acabasse [...] de ignorar um deus”) é o mesmo que escutará no final do romance, quando decide revelar todo o passado que se desdobra dentro de si através da redacção de um livro. De qualquer forma, extrair esse universo através da arte exige sempre que Marcel seja fecundado pelo desejo, sem o qual é impossível alcançar o milagre da multiplicação do próprio espírito.

Sendo assim, o excerto sobre “as leis do mundo vegetal” torna-se pertinente na medida em que parece conter uma teoria sobre o processo criativo de uma obra de arte, sobretudo tendo em conta a incapacidade de Marcel produzir algo (no sentido artístico) sem o estímulo do desejo sensual. O desejo é, posto isto, essencial para que a imaginação de Marcel ganhe o vigor necessário para poder experimentar um prazer misterioso, seja com a contemplação de objectos aleatórios, desprovidos de qualquer valor intelectual (como é o caso dos campanários de Martinville), seja com a observação dos objectos que deseja (como é o caso da sua mãe ou de Veneza). Por conseguinte, Marcel precisa de desejar um objecto estranho para estimular a imaginação à auto-fecundação, e assim produzir uma obra de arte.

Tendo em conta a importância que o desejo e a imaginação assumem na *Recherche*, talvez seja útil perceber de que modo os efeitos da correlação entre estes dois factores se distinguem

daqueles que resultam da dinâmica criada entre a curiosidade e a razão. Este contraste torna-se explícito no passo em que o barão de Charlus e Jupien se seduzem mutuamente, onde se percebe de que modo a curiosidade intelectual e o desejo sensual podem exigir esforços tão díspares no que diz respeito à sua gratificação.

Descobrir a homossexualidade do barão dá oportunidade a Marcel para fazer sentido de uma série de comportamentos que, até este episódio, lhe eram incompreensíveis. Charlus torna-se, pois, numa espécie de Prometeu, figura a que mais tarde será comparado:

Reparei então que na parede daquele quarto havia um olho-de-boi lateral cuja cortina se haviam esquecido de correr; pé ante pé, na sombra, deslizei até à dita clarabóia e lá dentro, acorrentado a uma cama como Prometeu ao rochedo, recebendo os golpes de um chicote de facto semeado de pregos que Maurice lhe vibrava, já todo em sangue e coberto de equimoses que provavam que não era a primeira vez que se sujeitava àquele suplício, vi diante de mim o senhor de Charlus. (VII, 132)

Acorrentado a um rochedo para toda a eternidade como castigo de ter dado o conhecimento ao Homem, Prometeu parece estar para a humanidade como Charlus está para o narrador da *Recherche*. A legitimidade desta comparação não se justifica apenas pelo facto de o barão se encontrar amarrado à cama do hotel. Ao presenciar o encontro entre Charlus e Jupien, Marcel toma conhecimento da homossexualidade do barão, o que o conduz à descoberta de uma espécie de sociedade secreta. A confissão de que “como não havia compreendido, não tinha visto” (IV, 21), é emblemática do valor que este episódio possui para Marcel, visto que lhe oferece a lente necessária para poder identificar e investigar os habitantes de Sodoma e Gomorra.

Como consequência da descoberta da intersecção destes dois mundos, o da sociedade que o rodeia e o da homossexualidade, Marcel irá ganhar uma maior consciência e compreensão do

mundo (fruto da curiosidade que vai sentir), tal como, sempre que é fecundado pelo desejo, consegue retirar um prazer mais vivo das suas impressões. O desejo e a curiosidade parecem ter, por conseguinte, a capacidade de despertar Marcel, tornando-o mais receptivo aos estímulos que encontra. Neste caso, a conjunção Jupien-Charlus é o evento que semeia em Marcel o fascínio pelo mundo misterioso da homossexualidade: “É claro que cada um dos homens semelhantes ao senhor de Charlus é uma criatura extraordinária” (IV, 39). Ao ser fecundado por esta curiosidade em relação à homossexualidade de Charlus, Marcel está para este episódio como, de forma literal, a orquídea está para o besouro, ou Jupien, de maneira metafórica, está para Charlus (Marcel compara o barão a um besouro e Jupien a uma planta).¹⁹

As consequências deste episódio fazem-se sentir de forma imediata em Marcel. A necessidade de continuar a investigar o encontro no interior da loja de Jupien contém algumas semelhanças com a vontade de aprofundar as impressões misteriosas que, graças à fecundação do desejo, projecta sobre os campanários de Martinville. Parece existir, contudo, uma pequena diferença. Enquanto, no que respeita às alucinações provocadas pelo desejo, só a imaginação as pode explorar, no caso da fecundação efectuada pela “conjunção Jupien-Charlus”, a aquisição dos segredos desse mundo desconhecido terá de ser feita através da razão e da experiência. Esta distinção resulta do facto de Marcel, no primeiro caso, ser a origem das impressões que experimentara ao ver os campanários, o que o obrigara a usar a imaginação para revelar os segredos que ali projectara, enquanto, no segundo caso, aquilo que lhe suscitara curiosidade não fora obra sua. Significa isto que o acesso a algo que não poderia conceber, o misterioso mundo da

¹⁹ Gérard Genette, em *Figures III*, aborda, acerca desta passagem, a concomitância entre estes dois milagrosos encontros (besouro e a orquídea; Charlus e Jupien) como o exemplo mais espectacular da interdependência entre metáfora e metonímia no romance de Proust (Genette, 1972: 49-50).

homossexualidade, terá que ser feito através de um exercício diferente do que resultara no texto dos campanários. É só por via da experiência e da razão que pode descobrir os segredos da sociedade secreta a que pertencem Charlus e Jupien.

Este abrir de olhos em relação à homossexualidade de Charlus, visto que “é a razão que abre os olhos” (IV, 21), parece, no entanto, incutir em Marcel o gosto pela investigação de actividades suspeitas e misteriosas, o que o leva a entrar com “volúpia de poeta”(VII, 129) no hotel onde vai encontrar Charlus preso a uma cama:

Lembrei-me sem querer de que Saint-Loup estivera injustamente envolvido num caso de espionagem, porque haviam encontrado o seu nome nas cartas apreendidas a um oficial alemão. Aliás, tinha-lhe sido feita plena justiça pela autoridade militar. Mas, sem o querer, associei essa recordação ao que estava a ver. Serviria aquele hotel de lugar de encontro de espiões? (VII, 127)

O erro de Marcel, ao assumir que naquele hotel ocorre um encontro de espiões, quando na verdade serve de espaço para que a comunidade homossexual possa discretamente saciar os seus desejos, dará continuidade à investigação que lhe revelara a vida dupla de Charlus. A diferença, neste caso, é que a maior descoberta será a da homossexualidade de Saint-Loup. À semelhança do que sucede no pátio do palacete dos Guermantes, a curiosidade de Marcel é despertada por uma figura peculiar (Saint-Loup, ainda que não saiba precisar o que o leva a associar aquela figura ao sobrinho de Charlus). Isto leva-o a investigar, de um modo tão furtivo como fizera na tarde da conjunção Charlus-Jupien, o que se passa naquele hotel. Apesar de o tornarem mais consciente e conhecedor do mundo que o rodeia, o tipo de ganhos cognitivos²⁰ que resultam destas investigações

²⁰ Marcel refere-se a estes ganhos cognitivos como “alegrias da inteligência” (VII, 186).

são sempre mais pobres do que aqueles que se obtêm por meio da imaginação, como é o caso “dos fragmentos de existência subtraídos ao tempo” (VII, 195). Esta diferença decorre da circunstância de Marcel, no caso destes dois episódios (o acasalamento entre Charlus e Jupien no palacete dos Guermantes e o do hotel de Jupien), ser obrigado a satisfazer a curiosidade que se instala em si através da verificação exterior de um evento, dispensando deste modo o exercício da imaginação. Esta variante dos “prazeres da inteligência” permanece infecunda porque não existe um cruzamento entre este prazer e a própria essência de Marcel nas coisas que descobre nos episódios em questão. A investigação faz-se sempre no exterior de Marcel e não em si mesmo, como acontece nas reminiscências ou nos campanários de Martinville, o que implica que a transformação do seu universo é iniciada e concluída sem que a sua imaginação participe activamente na redefinição desse mundo. Para tornar esta distinção mais clara, recupere-se aquilo que sucede quando Marcel explora o prazer misterioso que o invade ao saborear a madalena:

Donde poderia ter vindo aquela poderosa alegria? Senti-a ligada ao gosto do chá e do bolo, mas ultrapassava-o infinitamente, não devia ser da mesma natureza. Donde vinha? Que significava? Onde agarrá-lo? Bebo um segundo gole, no qual nada encontro a mais que no primeiro, e um terceiro que me traz um pouco menos que o segundo. É tempo de parar, a virtude da bebida parece estar a diminuir. É evidente que a verdade que procuro não está nela, mas em mim. (I, 52)

Ao provar o bolo embebido em chá, Marcel é invadido por uma “poderosa alegria” cuja proveniência, por ser desconhecida, o confronta com questões às quais não sabe como responder, apesar de continuar a procurar as respostas no bolo e na bebida. Marcel percebe, por fim, que a resposta não está num objecto exterior, mas em si mesmo. Este exemplo serve acima de tudo para mostrar como duas experiências semelhantes, apesar de levantarem as mesmas questões, exigem

processos distintos na obtenção das respostas desejadas. Quer quando vê o barão de Charlus e Jupien no pátio do palacete dos Guermantes, quer quando se sente intrigado pela figura de um homem a entrar no hotel de Jupien, impõem-se as mesmas perguntas: o que significam estas coisas e como é que as pode descodificar? A diferença é que, neste caso, ao contrário do que sucede quando faz saltar da chávena de chá a Combray II, o seu espírito e a sua imaginação não participam na criação e exploração deste mundo novo que se lhe depara:

Quanto às verdades que a inteligência - mesmo a dos mais altos espíritos - colhe entrevendo-as à sua frente em plena luz, podem ser de grande valor; mas possuem contornos mais secos e são planas, não têm profundidade porque não houve profundidades a ultrapassar para as atingir, porque não foram recriadas. (VII, 220)

Marcel torna, deste modo, explícita a diferença entre tudo o que é atingido por via da imaginação e tudo aquilo que a dispensa: ainda que lhe permitam ver o mundo de maneira diferente, as “alegrias intelectuais” nunca são fecundadas por Marcel, o que torna mais áridos os prazeres alheios à imaginação. Neste sentido, o ganho epistemológico relativo às conversas com Elstir (quando, por exemplo, lhe faz compreender “o gigantesco poema teológico” [I, 426] inscrito no pórtico da igreja de Balbec) é semelhante àquele que obtém ao presenciar o jogo de sedução entre Jupien e Charlus. Em ambos os casos, aquilo que é revelado a Marcel não depende da sua acção criativa, uma vez que qualquer um pode descobrir essas coisas. Ao contrário do que acontece com as impressões que sente sob o efeito do desejo, estas verdades da inteligência nunca dão a Marcel a hipótese de extrair o próprio espírito:

Porque as verdades que a inteligência apreende directamente entrevendo-as no mundo da plena luz possuem algo de menos profundo, de menos necessário que as que, sem as termos procurado, a vida nos comunicou numa impressão, material porque entrou pelos nossos sentidos, mas de que podemos extrair o nosso espírito. (VII, 199)

O texto que Marcel escrevera sobre os campanários de Martinville é um exemplo desta extracção do seu espírito, da qual resulta um mundo a que só a sua arte, a sua escrita, pode dar expressão. A propósito deste contraste entre aquilo que é exclusivo do artista e aquilo que não lhe pertence recupere-se agora a reflexão efectuada por Marcel acerca da arte de Elstir:

O esforço que Elstir fazia para se despojar em presença da realidade de todas as noções da sua inteligência era tanto mais admirável quanto esse homem, que, antes de pintar, se fazia passar por ignorante, que esquecia tudo por probidade (porque o que sabemos não nos pertence), tinha na verdade uma inteligência excepcionalmente cultivada. (II, 424)

Segundo Marcel, a excepcionalidade da arte de Elstir consiste na criação de uma obra que, mais do que retratar a realidade, expressa a sua essência. Esta manifestação da sua individualidade, do “Belo” que “tinha de extrair de si com tanto custo” (II, 434), é, no fundo, a revelação de um universo que só Elstir, enquanto artista, tem a possibilidade de concretizar. As “noções da sua inteligência” tornam-se um escolho a “uma espécie de nova criação do mundo”, levada a cabo através da sua arte, o que justifica a necessidade de se despojar de tudo aquilo que adquirira pela inteligência. Só através das impressões é que o artista consegue criar uma obra que dê expressão ao seu verdadeiro eu. É delas, aliás, que o ser extratemporal retira o alimento de que se alimenta: o prazer misterioso da essência das coisas.

Ainda que munido da “volúpia de poeta” quando entra no hotel de Jupien, Marcel está mais próximo do espião de “La poésie ou les lois mystérieuses” do que do poeta. A razão para tal associação prende-se com a maneira como a investigação é feita, visto que o desejo de conhecer os mistérios que ali se encerram não difere muito do seu desejo de se apoderar da vida desconhecida de Albertine. Marcel apodera-se desses mistérios através dos sentidos e da razão, ou seja, obtém esse conhecimento como o espião o faz com quaisquer planos que pretenda roubar. Dessa aquisição, contudo, não resulta nada que revele o verdadeiro eu de Marcel, ao contrário do que acontece quer com o poeta, quando escreve, quer com Elstir, quando pinta. Tal não implica, no entanto, que todas as aquisições da inteligência estejam condenadas a um fim estéril, uma vez que há situações em que o conhecimento obtido pela razão pode tornar determinado objecto mais valioso. Epítome deste jogo entre a imaginação e a razão, Albertine demonstra de forma inequívoca o valor destas aquisições da razão: é a partir da revelação da sua amizade com a menina Vinteuil que Marcel recebe o estímulo necessário para transformar Albertine numa obra de arte. No entanto, tal como a posse da mulher que se ama só pode resultar numa experiência decepcionante, visto que nesse acto não há espaço para que a imaginação desfrute daquilo que projecta sobre o objecto desejado, explorar a vida misteriosa de Albertine através da razão está de igual modo condenado ao fracasso, uma vez que esse processo dispensa igualmente a acção da imaginação. Dito de outra forma, é possível que, numa primeira fase, a razão sirva de provedora de estímulos à imaginação sem que isso impeça o artista de dar expressão à sua essência. Salvar essa fonte de estímulos obriga, contudo, a que se resista à tentação de explorar esses ganhos epistemológicos através da razão. Assim, a recusa de Marcel em ler a correspondência da sua “prisioneira” é o prolongamento daquilo

que faz enquanto a observa a dormir: a preservação de Albertine, quer como fonte de desejo, quer como obra de arte.

Capítulo 3

O Prazer Reencontrado

Recuperar o tempo perdido através da criação artística não se limita a saciar o desejo de Marcel redimir a vida pela arte. Mais importante do isso, o que está em causa no final do romance é o desejo de revelar ao mundo, e a si mesmo, o universo a que só Marcel pode dar expressão. A obra de arte que pretende extrair da “rica bacia mineira” que constitui o seu cérebro (VII, 366) não consiste na recuperação do passado propriamente dito, mas na exploração de impressões que associa a esse passado. O passado enquanto facto histórico é tão irrelevante para a obra de Marcel como os campanários para o texto que escrevera na carruagem do doutor Percipied. O valor não está nos acontecimentos vividos; é indiferente que a vida de Marcel se possa definir como frívola ou rica; o brilho das reminiscências depende única e exclusivamente da acção da imaginação. Assim é porque este é o único órgão que o Homem possui não só “para desfrutar da beleza” (VII, 192), mas também para conceder encanto àquilo que o rodeia, na medida em que a “matéria é indiferente” e “tudo pode ser atribuído pelo pensamento” (VII, 232). A grande virtude do passado enquanto musa inspiradora resulta do facto de ser necessariamente um objecto ausente, cuja posse requer em exclusivo a acção da imaginação.

Esta tarefa de traduzir o universo contido dentro de si num livro, no entanto, só é possível caso Marcel seja estimulado pelo desejo. A sucessão de impressões do género da que “uma madalena molhada numa infusão” lhe havia proporcionado têm a capacidade de expôr Marcel a esse estímulo:

Mas no momento em que, ao endireitar-me, poisei um pé numa pedra menos alta que a anterior, todo o meu desânimo se desvaneceu perante a mesma felicidade que em diversas épocas da vida me haviam sido concedidas pela contemplação de umas árvores que julgara reconhecer num passeio de carruagem nos arredores de Balbec, pela imagem dos campanários de Martinville, pelo sabor de uma madalena molhada numa infusão, por tantas outras sensações de que falei e que as últimas obras de Vinteuil me tinham parecido sintetizar. Tal como no momento em que saboreava a madalena, toda a inquietação sobre o futuro, toda a dúvida intelectual se haviam dissipado. As que pouco antes me assaltavam acerca da realidade dos meus dotes literários tinham desaparecido como que por encanto. Sem que tivesse feito qualquer novo raciocínio, ou encontrado qualquer argumento decisivo, as dificuldades, ainda há pouco insolúveis, tinham perdido toda a importância. Mas desta vez estava deveras decidido a não me resignar a ignorar porquê, como havia feito no dia em que saboreara uma madalena molhada numa infusão. (VII, 186 - 187)

A felicidade que o invade quando tropeça no pátio deixa-o indiferente quanto às dúvidas sobre os seus dotes literários. Uma vez mais, o prazer tem um papel determinante para que Marcel sintia qualquer coisa semelhante a um momento de inspiração, oferecendo à sua imaginação o vigor necessário para explorar o mundo entrevisto através da impressão causada pelo desnível entre duas pedras. A esta reminiscência vão-se juntar outras duas, uma causada pelo som de uma colher a bater num prato (VII, 188), e outra causada pelo “rígido engomado da toalha”, e que leva Marcel a procurar “esclarecer o mais depressa possível a natureza dos prazeres idênticos que por três vezes em alguns minutos acabara de sentir” (VII, 189). À imagem do que sucede após ver a duquesa de Guermites (é de Oriane que advém a inspiração que concede a Marcel a possibilidade de escrever o texto dos campanários), após tropeçar no pavimento desnivelado, Marcel sente acumularem-se dentro de si manifestações de génio artístico, e que culmina com a sua determinação em escrever o seu romance.

A *Recherche* termina, posto isto, tal como começa. Marcel está predisposto a recuperar um passado tão real como o fio delicioso que o liga à mãe, quando escreve o bilhete no início do romance. Parece existir, no entanto, uma alteração na maneira como Marcel se relaciona com o desejo. Até esse momento, na *matinée* Guermantes, a gratificação de um desejo inicial através da imaginação só acontecia perante a sua incapacidade de saciar esse mesmo desejo através dos sentidos, ou seja, na impossibilidade de saciá-lo com uma posse sensorial (o caso da madalena é um bom exemplo de como Marcel, num primeiro momento, procura sempre satisfazer o desejo que se apodera de si através da posse do objecto que instalou esse mesmo desejo). Esses momentos de êxtase, como aquele em que substitui o seu quarto por Veneza, não são procurados deliberadamente; pelo contrário, são coisas que lhe acontecem, sobre as quais não parece ter grande controlo. Marcel não faz uso do desejo; é antes tomado por ele. No final do romance esta situação inverte-se, na medida que existe da parte do herói da *Recherche* a vontade de usar o estímulo que as reminiscências lhe oferecem, e não só, para que possa explorar os prazeres que resultam do trabalho da imaginação.

A recuperação do tempo perdido consiste, portanto, no aprofundamento e esclarecimento das impressões gravadas na memória de Marcel. Ora, este moldar do passado entra em conflito com o trabalho do próprio Tempo. À “força de renovação original do tempo que, sem deixar de respeitar a unidade do ser e as leis da vida, sabe assim mudar o cenário e introduzir ousados contrastes em dois aspectos sucessivos de uma mesma personagem” (VII, 258), Marcel responde com o desejo de associar “uma qualidade comum a duas sensações”, e assim fazer “ressaltar a sua essência comum reunindo-as a ambas numa metáfora, para as subtrair às contingências do tempo” (VII, 210 - 211).

Este contraste entre a arte do Tempo e a arte criada pelo escritor é explícito em dois momentos: enquanto cabe ao “escritor pegar em dois objectos diferentes, estabelecer a sua relação, análoga no mundo da arte à relação única da lei causal no mundo da ciência, e os estreitar nos anéis necessários de um belo estilo” (VII, 210), o que faz “o artista, o Tempo”, é pintar “retratos bastante maus” dos seus modelos, como se tratasse de um “artista inexacto e malevolente” (VII, 258). Ao passo que o Tempo procura a divergência, graças à sua “acção destruidora” (VII, 254), Marcel, enquanto artista, procura unidade. Isto, no entanto, aproxima-os mais do que seria de esperar. De facto, o modo como Marcel descreve a acção do tempo sobre a realidade é muito semelhante à maneira como ilustra a sua relação com o mundo:

Os meus encontros com o senhor de Charlus, por exemplo, mesmo antes de a sua germanofilia me ter dado a mesma lição, haviam-me convencido, melhor ainda que o meu amor pela senhora de Guermantes ou por Albertine, ou que o amor de Saint-Loup por Rachel, de quanto a matéria é indiferente e de como tudo lhe pode ser atribuído pelo pensamento (VII, 232)

Posto isto, os efeitos que o desejo produz em Marcel, nomeadamente na sua relação com o mundo, não parecem diferir daqueles que o Tempo produz sobre as pessoas: “o tempo incolor e inapreensível, para que por assim dizer eu pudesse vê-lo e tocá-lo, havia-se materializado nela [Gilberte], modelara-a como uma obra-prima, quando, paralelamente, no pobre de mim apenas fizera a sua obra” (VII, 360). Tal como acontece com Albertine ou a senhora de Guermantes, em que é o espírito de Marcel a atribuir-lhes encantos (“só a percepção grosseira e errónea situa tudo no objecto, quando tudo está no espírito” [VII, 233]), também as modificações que uma pessoa sofre ao longo da sua vida nada mais são do que a expressão do espírito do Tempo, isto é, do seu trabalho

sobre as pessoas. O passado que é criado através das reminiscências, e não através da memória voluntária ou da inteligência, tem uma relação residual com o passado original, à imagem da que existe entre os campanários descritos no texto de Marcel e os campanários de Martinville (objecto original). Em qualquer dos casos, o que as obras reflectem é o poder da imaginação de Marcel quando se encontra sob o efeito inebriante do desejo.

Tomar consciência desse trabalho do Tempo é, como Marcel reconhece ao comparar o Tempo a um artista, o equivalente a contemplar uma obra de arte, seja um quadro ou um livro. Recorde-se, a este respeito, aquilo que é dito sobre o poder que a contemplação de uma obra de arte, segundo Marcel, pode exercer sobre aquele que a observa: “A obra do escritor não passa de uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de lhe permitir discernir aquilo que, se não fosse aquele livro, ele porventura nunca veria dentro de si mesmo” (VII, 233). A *matinée* Guermites simboliza o cair do pano que revela a obra de arte do Tempo, um quadro cuja contemplação permite a Marcel encontrar o universo que acumula dentro de si, o que por sua vez parece ir ao encontro do que Proust defende em *Chardin et Rembrandt*, quando afirma que a contemplação de uma obra de Chardin pode tornar-nos numa espécie de Chardin menor. Por conseguinte, observar a obra do Tempo transforma Marcel numa espécie de rival do Tempo, o que obriga a olhar para a *Recherche* como o resultado da sua vontade, enquanto artista, de se medir com o Tempo. Ou seja, à promessa de felicidade oferecida pelas reminiscências, junta-se agora o efeito que a consciencialização da obra do Tempo tem sobre Marcel, aguçando ainda mais o desejo de expressar esse mundo original que sente pulsar dentro de si. Este é, no fundo, o papel que Marcel espera que a sua obra tenha para aqueles que a contemplem:

Mas, voltando ao meu caso, eu pensava mais modestamente no meu livro, e seria até inexacto dizer que pensava nos que o leriam, nos meus leitores. Porque, a meu ver, eles não seriam meus leitores, mas leitores de si mesmos, e o meu livro seria apenas como que uma daquelas lentes de aumentar igual às que o oculista de Combray propunha ao comprador; seria o meu livro, mas o meu livro graças ao qual eu lhes forneceria uma maneira de lerem em si mesmos. (VII, 361-362)

Marcel pretende que a sua obra incite aqueles que a leiam a encontrar o seu próprio universo, a lerem-se a si mesmos e com isso a encontrarem o universo que contém dentro de si. Ao recuperar esta ideia na sequência da comparação do trabalho do Tempo a um agulhão, Marcel reforça a ideia de que a contemplação de uma obra poderá ser tão importante como as reminiscências no acesso a esse segredo que “habita a cada instante em todos os homens, tanto como no artista” (VII, 217). Se este segredo é o universo que cada homem tem a possibilidade de revelar através da arte, então, a transmutação desse mundo numa obra de arte, por parte de Marcel, deve muito à acção do Tempo enquanto artista (é a obra do Tempo que lhe permite ler-se a si mesmo, o que alimenta o seu desejo de extrair o universo misterioso que contém dentro de si). Isto, por seu lado, parece ser um eco do desejo de Proust em escrever uma obra que possuísse a forma do Tempo: “se tivesse ainda forças para realizar a minha obra [...] esta festa que hoje mesmo me dera a ideia da minha obra e ao mesmo tempo o temor de não poder realizá-la, lhe imprimiria por certo [...] a forma do Tempo” (VII, 374).

A *Recherche* dá expressão ao desejo de Marcel em criar uma obra que desafie aquela que o Tempo criou, intento que só pode estar ao alcance de um ser extratemporal, alguém que não se vergue às contingências do Tempo, “suprimindo essa grande dimensão do Tempo segundo a qual a

vida se realiza” (VII, 360). Assim, a “verdadeira vida, a vida enfim descoberta e iluminada, e por consequência a única realmente vivida” (VII, 216), e que neste caso é traduzida na *Recherche*, é a réplica de Marcel ao rival Tempo. Neste sentido, é oportuno recuperar aquilo que René Girard defende em *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*, nomeadamente quando identifica o desejo triangular em *Dom Quixote*:

D. Quixote renunciou, a favor de Amadis, à prerrogativa fundamental do indivíduo: já não escolhe os objectos do seu desejo, é Amadis quem deve escolher por ele. O discípulo precipita-se para os objectos que lhe aponta, ou parece apontar, o modelo de toda a cavalaria. Chamaremos a este modelo o *mediador* do desejo. (Girard, 2019: 5)

Assim, o desejo de D. Quixote é mediado por Amadis, o modelo que o herói do romance de Cervantes pretende emular. René Girard prossegue o seu argumento afirmando que, na *Recherche*, o “amor está intimamente subordinado ao ciúme, isto é, à presença do rival. O papel privilegiado que o mediador desempenha na génese do desejo é, pois, mais evidente do que nunca” (Girard, 2019: 23). Ou seja, segundo o crítico, o desejo que Marcel sente de ver actuar Berma, por exemplo, resulta daquilo que Bergotte dissera sobre a actriz. A opinião de Bergotte é para o narrador da *Recherche* como que as “núpcias espirituais sem as quais a Imaginação virgem não poderia parir quimeras” (Girard, 2019: 29). Olhando para aquilo que sucede no final do romance, Marcel encontra no Tempo o modelo a suplantar, tendo em conta o seu desejo de criar uma obra que rivalize com aquela que o Tempo produz. Ao contrário do que Girard afirma, no final da *Recherche* o mediador do desejo continua presente, neste caso através da ideia do Tempo que Marcel concebe.

Não se trata apenas de a recordação já não estar envenenada, “como foi o caso do desejo, pelo desejo rival” (Girard, 2019: 73).

O “agulhão” oferecido pela “ideia do Tempo” (VII, 361) não deve, por isso, ser confundido como uma referência ao escassear do tempo disponível para escrever o seu livro. O derradeiro valor da ideia que concebera do Tempo é comparável àquele que Proust, no ensaio “Journées de Lecture”, reclama para a leitura no processo criativo. De facto, como o próprio Marcel faz questão de esclarecer, é um erro associar o estímulo que o Tempo suscita enquanto artista àquele que a morte oferece:

Sim, esta ideia do Tempo que eu acabava de conceber dizia que era tempo de deitar mãos àquela obra. Era mais que tempo; mas (e isto justificava a ansiedade que se apoderara de mim mal entrara no salão, quando os rostos maquilhados me havia dado a noção do tempo perdido) iria eu ainda a tempo, e estaria em condições de o fazer? (VII, 364)

A conjunção “mas” indica que o que vai ser referido de seguida é um obstáculo àquilo que a ideia de Tempo o estimulava a fazer (escrever o livro). Ou seja, ao incitamento do Tempo e da sua arte, juntar-se-á um outro, resultante do receio de morrer antes de conseguir terminar o seu livro.

As reminiscências e a arte do Tempo não são, portanto, os únicos estímulos que Marcel canaliza para a produção da sua obra. A importância da morte neste processo criativo faz-se notar desde logo pela comparação da ideia de morte à perturbação que a mulher amada pode inspirar:

Esta ideia de morte instalou-se definitivamente em mim como um amor. Não que amasse a morte - detestava-a. Mas depois de, evidentemente, nela ter pensado de tempos a tempos como numa mulher que ainda não se ama, agora a ideia dela aderiu à mais profunda camada do meu cérebro, tão completamente que não podia ocupar-me de uma coisa sem que essa mesma coisa comesse por atravessar a ideia da morte e, mesmo

quando não me ocupava de nada e me deixava ficar em completo repouso, a ideia da morte fazia-me uma companhia tão constante como a ideia de mim mesmo. (VII, 372)

À excitação que aumentava à medida que aprofundava e explorava as reminiscências, junta-se a perturbação que a morte, ou a sua consciência, causa a Marcel. Aquilo que está na base desta comparação entre a morte e o amor é que, tal como o desejo por uma mulher cria em Marcel a capacidade de pressentir mistérios naquilo que o rodeia, a morte permite que “esse grande espelho do espírito” reflecta “uma realidade nova” (VII, 372). A ansiedade causada pelo desejo desencadeado pelas reminiscências, pela vontade de aprofundar o prazer misterioso que estas lhe suscitam, junta-se à “ansiedade de não saber se o Senhor” (VII, 372) do seu destino lhe permitirá satisfazer o desejo de explorar o universo proposto pelo desnível do passeio ou do bater de uma colher num prato. Trata-se, no fundo, de uma situação muito semelhante à que vive quando o desejo por uma mulher lhe remove o torpor do hábito, proporcionando-lhe a possibilidade de extrair da contemplação das coisas o prazer necessário para encontrar a felicidade na criação artística. Tal como sucede quando usa a perturbação do amor, causada pela mulher amada, para tentar reproduzir o prazer que sentira da primeira vez que se masturba, Marcel parece querer usar a perturbação que a morte lhe oferece para estimular a imaginação à produção artística.

A extracção dessa obra precisa, por isso, que Marcel tenha o tempo e o vigor necessários para realizar essa tarefa, porque a eclosão do livro que sente “desdobrar-se indefinidamente” (VII, 376) dentro de si exige forças que receia não possuir:

A ideia da minha obra estava na minha cabeça, sempre a mesma, em permanente devir. Mas também ela se tornara importuna. Era para mim como que um filho de quem a mãe moribunda, entre injeções e ventosas, tem

ainda que cuidar constantemente. As forças do escritor não estavam em mim à altura das exigências egoístas da obra. (VII, 371)

Dar expressão ao universo que, desde a *matinée Guermantes*, se encontra em permanente devir na sua cabeça só é possível através de um processo semelhante ao que o leva a substituir o seu quarto por uma Veneza que só ele pode conceber. O prazer que obteve da contemplação dessas cidades situadas no Tempo e Espaço abstractos é indispensável para que a sua imaginação adquira a força necessária para que possa substituir o quarto por essa Veneza inacessível aos sentidos. Aos estímulos gerados pelas imagens que repisara durante o mês que antecederia a suposta visita a Itália, sucedem-se agora aqueles provenientes das imagens exibidas pelas reminiscências, da arte do Tempo ou da ideia da morte.

Se o universo entrevisto através das reminiscências, no salão Guermantes, só pode ser explorado fora da acção e da fruição directa, já que não é possível obter esse mundo através dos sentidos, então Marcel encontra-se numa situação semelhante àquela em que escrevera, quer o bilhete à mãe, quer o texto dos campanários. A “ilusão de que estas impressões antigas existiam” (VII, 197) fora de si, impregna Marcel do desejo de possuir algo que, aparentemente, não está na sua posse, o que lhe dá ocasião para projectar sobre esse objecto os mistérios que a sua imaginação pode transformar numa obra de arte. Ao contrário do que seria de esperar, o propósito da procura de Marcel nunca foi o de recuperar o passado, mas sim o de experimentar uma vez mais o júbilo da criação artística.

Recuperar o tempo perdido não se resume, portanto, a recuperar o tempo desperdiçado em sociedade, e em prazeres mundanos e frívolos. Recuperar o tempo perdido revela o desejo de

Marcel de voltar a sentir o êxtase que experimentara quando a sua imaginação lhe trouxera a Veneza que nunca conhecera a não ser através de obras de arte; ou a felicidade que descobrira ao explorar o prazer misterioso causado pelas impressões de um objecto tão banal como os campanários de Martinville; ou até o orgasmo alcançado com a masturbação, estimulado pelo desejo de iludir a ausência da mulher desejada²¹.

É através da convergência de várias fontes de desejo (as reminiscências, a ideia da morte, a concepção do Tempo como um rival artístico) que a essência de Marcel, à imagem do que acontece com o poeta em “La Poésie ou Les Lois Mystérieuses”, adquire o vigor necessário para poder ser extraída sob a forma de uma obra de arte. A *Recherche* é, neste termos, a multiplicação de si mesmo, o esperma completo que permite a Marcel dar-se a conhecer ao mundo.

²¹ Philippe Lejeune, em “Petite Madeleine”, defendeu algo semelhante: “Le temps retrouvé, ce n’est pas le temps à reculons, le temps momifié des fines floraisons de tilleul, mais le temps en pleine expansion, le temps qui éclate, le temps de l’orgasme” (Lejeune, 1971: 143). Lejeune, contudo, coloca o ênfase apenas no episódio da masturbação, não se debruçando com igual cuidado sobre aquilo que Marcel experimenta quando escreve o bilhete na noite do “teatro e o drama do deitar”. Para o autor de “Petite Madeleine”, a masturbação é o elemento poético por excelência, sendo exclusivamente a partir dos efeitos do episódio que relata a primeira masturbação que é interpretado o romance de Proust.

Capítulo 4

Depois do Prazer

Tanto no *Discurso do Método* como nas *Meditações Metafísicas*, René Descartes defende que a razão só pode alcançar a conclusão de que existe caso seja purgada da influência dos sentidos ou da imaginação. De facto, a afirmação “*penso; logo existo*” (DM, 50), coloca a ênfase toda na razão e na importância de se despir de tudo aquilo que não pertence à inteligência pura. O mundo expresso pela arte, para Descartes, é um “caos” “confuso” “saído da imaginação dos poetas” (DM, 65). A pertinência desta afirmação para esta tese reside sobretudo no argumento usado pelo autor das *Meditações* para chegar à conclusão de que é “uma coisa que pensa” (M, 46). Tal conclusão obriga Descartes a encontrar, tal como Arquimedes para “tirar o globo terrestre da sua posição”, “um ponto fixo e assegurado” (M, 41-42), que lhe permita construir um edifício sobre o qual pode consolidar, de forma legítima, o conhecimento. Esse ponto, essa coisa “certa e indubitável” (M, 42), é a certeza de que “*Eu sou, eu existo*” (M, 43), convicção que apenas o pensamento pode corroborar. A construção do edifício epistemológico proposto por Descartes obriga, no entanto, a que a razão desconfie a cada momento dos sentidos (Cf. M, 31). A existência está por isso dependente do exercício da razão, uma vez que o pensamento é a única coisa que não pode ser despreendida do homem (Cf. M, 46). Estabelecer a certeza da existência do próprio eu é o primeiro passo para que se alcance o maior prazer que o homem pode adquirir: a contemplação da ideia clara e distinta de Deus.

Na *Recherche*, Marcel exibe a mesma vontade de conhecer o próprio espírito, conquanto o procure através de um processo diverso do preconizado por Descartes. Apesar de não estar relacionada com esta divergência, não deixa de ser interessante recuperar a torção que produz à frase inicial do *Discurso do Método*: “O bom senso não é, por certo, «a coisa do mundo mais bem espalhada», mas a bondade²²” (II, 325). Esta não é, contudo, a única alusão à obra cartesiana na *Recherche*:

Quando a sineta tilintara eu existia já, e depois, se podia ouvir de novo aquele tilintar, era porque não tinha havido descontinuidade, era porque nem por um instante eu cessara de existir, de pensar, de ter consciência de mim, pois que esse instante antigo me era inseparável e eu podia ainda voltar a ele, bastando para isso descer mais fundo dentro de mim. (VII, 376)

Esta frase parece aludir a dois pontos da segunda das *Meditações Metafísicas*. O primeiro relaciona-se com a necessidade de Descartes encontrar um ponto fixo e seguro que lhe permita construir o seu edifício de conhecimento (que aqui seria o instante antigo e inseparável), enquanto o segundo está expresso no receio de que parar de pensar implicaria parar de existir. Este paralelo entre os dois autores ganha ainda mais relevância tendo em conta que a revelação de Marcel (“nem por um instante eu cessara de existir, de pensar, de ter consciência de mim”) ocorre quando se prepara para escrever o seu livro.

²² “O bom senso é a coisa do mundo mais bem distribuída” (DM, 5).

Ao confessar a dúvida que tem a respeito do impacto que a sua obra irá ter (“não sabia se o grande plano de conjunto seria uma igreja onde os fiéis a pouco e pouco pudessem aprender verdades e descobrir harmonias, ou se ficaria, como um monumento druídico, no alto de uma ilha, algo para sempre abandonado” [VII, 370]), Marcel dá conta da expectativa de que o seu livro venha a possuir qualquer coisa de fundacional. O desejo de que a sua obra revele àqueles que a lêem “as grandes leis” (VII, 370)“, levando-o a compará-la a edifícios onde os ensinamentos e verdades não podem ser apreendidos apenas com o auxílio do intelecto dos fiéis, abre a hipótese de que as coisas que pretende comunicar através do livro não se circunscrevam apenas à razão, seja da parte de quem o lê ou de quem o escreve.

A noção de que a obra de um artista dá a possibilidade ao leitor de aprender coisas que ultrapassam o domínio da razão já havia sido apresentada por Marcel, ao descrever o atelier de Elstir como o “laboratório de uma espécie de nova criação do mundo”, onde os estudos do pintor concedem ao narrador da *Recherche* a possibilidade de se “elear a um conhecimento poético” (II, 418). A obra de Elstir não apela directamente àquilo que é designado por inteligência pura, mas sim ao poder das impressões e da imaginação por via da construção de metáforas, ou seja, uma “metamorfose das coisas representadas” (II, 418). Desta recriação do mundo resulta que o universo expresso pela obra do artista (Elstir) é obrigatoriamente criado à imagem do seu espírito, visto que, tal como “Deus Pai criou as coisas dando-lhe nome, era tirando-lhes o nome, ou dando-lhes outro, que Elstir as recriava” (II, 419). A expressão do espírito do artista exige que as suas impressões permaneçam alheias ao trabalho da inteligência, o qual consiste em impôr uma ordem estranha e exterior à experiência sensorial, tornando-a inepta para a tarefa de revelar ao mundo a essência do

artista. Nesse sentido, os nomes são um exemplo perfeito de como a acção da inteligência se opõe à representação do universo que cada homem pode conceber: “Os nomes que designam as coisas correspondem sempre a uma noção da inteligência, alheia às nossas impressões verdadeiras e que nos força a eliminar delas tudo o que não se refira a esta noção” (II, 419). Eliminar das impressões tudo o que não remeta para essa noção da inteligência tem o efeito de as despir daquilo que há de mais exclusivo em cada pessoa, impedindo que se crie uma obra capaz de desvelar o mundo encerrado em cada indivíduo. O tal “livro de caracteres figurados” de que Marcel fala, e que depende do “critério de verdade” fornecido pelas impressões, é alheio por isso à “verdade lógica” oferecida pela “inteligência pura” (VII, 200). Este livro é, no fundo, aquilo que Marcel define como “a única arte viva” (VII, 217), a qual consiste na tradução das experiências (denominadas “impressões verdadeiras” por Marcel [VII, 217]) que um escritor obtém ao longo da sua vida numa obra de arte. A chamada à colação do destaque dado às impressões na *Recherche* justifica-se por dois motivos: o primeiro está relacionado com a sua importância na criação de um obra de arte, aquilo que Marcel define como a verdadeira vida; o segundo prende-se com o conflito gerado entre esta posição e aquela que Descartes defende nas *Meditações Metafísicas*, quando afirma que “a presença contínua das imagens das coisas sensíveis” (M, 104) funciona como obstáculo ao conhecimento de Deus. No mundo cartesiano as impressões possuem, assim sendo, um valor inversamente proporcional ao que Marcel reclama para elas na *Recherche*. Enquanto Marcel se sente obrigado a limpar as suas impressões do trabalho da inteligência de modo a obter o prazer supremo da criação, Descartes sente necessidade de se libertar do produto dos sentidos e da imaginação de maneira a alcançar o derradeiro prazer: contemplar Deus.

Para Proust, uma obra de arte possui uma relação pouco relevante com o objecto mimetizado, tal como as qualidades de uma mulher têm um papel negligenciável na construção da imagem que o seu amante faz dela. Significa isto que, na *Recherche*, o processo artístico não difere do processo amoroso. O valor de uma coisa, seja uma mulher ou uma cidade, é sempre definido pelo desejo daquele que a cobiça, daquilo que projecta sobre elas, e nunca pela coisa em si. Assim, a imagem percebida do objecto desejado diz mais sobre aquele que o cobiça do que do próprio objecto. Tendo o desejo a capacidade de estimular a imaginação a projectar o espírito daquele que ama para fora de si mesmo, e com isto modificar as suas experiências sensoriais, as impressões obtidas sob o desígnio do desejo possuem necessariamente um carácter único e exclusivo, indissociáveis daquele que as vive. É ao tentar traduzir numa obra estas impressões no seu estado mais puro, isto é, antes que a inteligência lhes imponha a tal ordem preexistente à experiência em si, que o artista tem a possibilidade de se revelar na sua forma mais genuína. Marcel dá conta deste efeito deturpador da inteligência, no que às impressões diz respeito, quando afirma: “Depressa a minha inteligência restabelecia entre os elementos a separação que a minha impressão abolira” (II, 420). Ou seja, a possibilidade de um artista se dar a conhecer depende sempre da sua capacidade para lutar contra o amontoar de “objectivos práticos a que falsamente chamamos vida” sobre as suas “impressões verdadeiras”, levado a cabo pela “inteligência, e também o hábito” (VII, 217). Para a “inteligência pura”, e as verdades lógicas que obtém, as impressões não possuem qualquer valor; a razão não depende das experiências sensoriais para poder exercer a sua função. Para Marcel, isto implica que as verdades apreendidas pela inteligência serão inevitavelmente menos profundas e necessárias (VII, 199), de tal forma que essas ideias moldadas única e exclusivamente pela inteligência parecem estar desligadas da essência daquele que as transmite. Qualquer concepção oferecida pela “inteligência pura” será sempre menos reveladora do espírito daquele que a concebe,

uma vez que “não está essencialmente ligada ao nosso ser, visto que outro qualquer pode mais tarde reproduzi-la” (II, 146).

Tendo isto presente, é aquilo a que Marcel chama a “dissipação dos prazeres” (VII, 370), a sua renúncia ao trabalho de redacção em favor dos denominados prazeres mundanos, que lhe permite acumular as experiências que a sua imaginação explorará mais tarde com o objectivo de criar a obra capaz de alimentar as “gerações futuras” (VII, 367). Mulheres como Albertine, Gilberte, a duquesa de Guermantes, ou a própria mãe, inculcem em Marcel o desejo necessário para que a sua imaginação seja estimulada a projectar sobre a realidade o reflexo dos seus desejos. A inspiração provocada pelo desejo é o que possibilita a Marcel, através da escrita, mostrar-se ao mundo: “Existe em mim uma personagem que sabia ver mais ou menos bem, mas era uma personagem intermitente, que só ganhava vida quando se manifestava alguma essência geral, comum a várias coisas, que era o seu elemento e a sua alegria” (VII, 27). A evocação do ser “extratemporal” não depende de um objecto peculiar (não é a coisa em si que resgata a personagem capaz de dar expressão ao espírito de Marcel), mas da contingência de Marcel se encontrar prenhe de desejo. O intento de revelar o mundo que apenas o binómio desejo/imaginação pode descobrir, através da arte, está, no entanto, dependente da capacidade de Marcel renunciar à vontade de emular os textos que, num primeiro momento, lhe tinham criado a ambição de ser escritor:

Como é evidente, quando estamos apaixonados por uma obra gostaríamos de fazer algo muito semelhante, mas temos de sacrificar o nosso amor do momento e de não pensar no nosso gosto, mas numa verdade que não nos pergunta pelas nossas preferências e nos proíbe de pensar nelas. É só se seguirmos essa verdade encontramos às vezes aquilo que abandonámos, e escrevemos, esquecendo-as, obras como os *Contos Árabes* ou as *Memórias* de

Saint-Simon de outra época. Mas estaria ainda a tempo, não seria tarde demais? De mim para mim dizia, não apenas: «Ainda estarei a tempo?», mas: «Estarei ainda em condições?» (VII, 373)

Para que possa escrever um livro que lhe permita revelar um mundo que só ele pode exprimir, Marcel tem que resistir à influência das obras que num dado momento fizeram nascer em si o desejo de ser escritor. No fundo, eximir-se de influências externas, de modo a poder extrair de si uma obra genuína, justifica-se pela mesma razão que obriga Elstir a suprimir o trabalho da inteligência de modo a que a sua obra possa oferecer “a natureza tal qual ela é, poeticamente” (II, 420). A produção de uma obra de arte nestes termos é, assim sendo, a representação do espírito do artista, a qual consiste na exploração dos “sinais desconhecidos” (VII, 200) fornecidos pela experiência sensorial.

A desconsideração com que Proust trata as concepções puramente lógicas, do domínio da inteligência pura, resulta da impossibilidade de se aceder a qualquer coisa verdadeiramente excepcional através delas:

A entoação era tão engenhosa, com uma intenção e um sentido de tal modo precisos, que parecia existir por si mesma e que qualquer artista inteligente a poderia adquirir. Era uma bela ideia; mas quem quer que a concebesse tão plenamente também plenamente haveria de possuí-la. Continuava a ser da Berma, que a encontrara, mas poderemos empregar esta palavra «encontrar» quando se trata de uma coisa que não seria diferente se a tivéssemos herdado, uma coisa que não está essencialmente ligada ao nosso ser, visto que outro qualquer pode mais tarde reproduzi-la? (II, 145-146)

Uma obra que se afaste dos limites e parâmetros impostos pela inteligência é, por conseguinte, uma obra passível de revelar qualquer coisa de excepcional. A razão para tal é simples: se cada homem tem a capacidade de apresentar uma visão original do mundo, graças a um modo único de se relacionar com o que o rodeia (bastando para isso que as suas impressões permaneçam impermeáveis ao trabalho do intelecto), então qualquer obra que fuja do domínio da inteligência pura permite aceder àquilo que existe de mais individual em cada artista. Só uma obra com estas características tem a capacidade de expressar uma realidade única, a qual reflecte o espírito do artista. Nesse sentido, a acção do desejo é fundamental, originando o estímulo indispensável para que o espírito se manifeste de forma evidente nas suas experiências, sobrepondo-se ao trabalho da razão. É por este motivo que nem Odette nem Rachel são vistas pelos respectivos amantes (Swann e Saint-Loup) tal como elas são, mas antes como um objecto único, e por conseguinte mais valiosas. Os seus defeitos e virtudes materiais, acessíveis a qualquer um, têm pouca relevância quando comparados com aqueles que o desejo, através da imaginação, projecta sobre elas. Percebe-se, portanto, que o verdadeiro valor não está nos objectos, naquilo que as coisas valem em si mesmas, mas no que o espírito lhes atribui: “só a percepção grosseira e errónea situa tudo no objecto, quando tudo está no espírito” (VII, 233). O desejo, ao estimular a imaginação, tem a capacidade de tornar mais nítido o reflexo do espírito nas interacções com o mundo, o que permite ao artista construir uma espécie de “*atelier*” interior:

A imaginação, o pensamento podem ser máquinas admiráveis em si mesmas, mas podem ser inertes. O sofrimento então põe-nas em andamento. E as criaturas que para nós posam para a dor dispensam-nos sessões tão frequentes, nesse *atelier* aonde só vamos nesses períodos e que está dentro de nós! Esses períodos são como que uma imagem da nossa vida com as suas diversas dores [...] talvez porque estas situações

imprevistas nos obrigam a entrar mais profundamente em contacto connosco mesmos, esses dilemas dolorosos que o amor nos levanta a todo o instante servem-nos de instrução, revelam-nos sucessivamente a matéria de que somos feitos. (VII, 231)

O atelier interior a que Marcel se refere tem que ser, portanto, aquilo que existe de mais próximo da sua essência, na medida em que esses momentos são um reflexo do espírito. Esta noção de que o espírito alberga dentro de si um atelier constituído por quadros e imagens das experiências sensoriais é igualmente defendida por Descartes: “as ideias estão em mim como quadros, ou imagens, que podem na verdade facilmente decair da perfeição das coisas de que foram tiradas, mas que jamais podem conter nada de maior ou mais perfeito” (M, 68). Não obstante, Descartes e Marcel divergem quanto a este ponto. Onde Marcel vê valor, ou seja, nos quadros que são formados por via das impressões, Descartes apenas vê razões de lamento, na medida em que tais imagens são sempre mais pobres do que os objectos que as geraram. Sendo que Deus é a origem de tudo, a imagem que o homem pode reter daquilo que o rodeia nunca pode ser tão perfeita como a coisa em si, segundo o autor das *Meditações*. Pelo contrário, na *Recherche*, o que existe de mais valioso é a extracção do universo contido dentro de cada homem, processo que depende da maneira como a imaginação explora as impressões. Nestes termos, uma obra de arte está necessariamente dependente do exercício da imaginação, sem o qual não é possível ao artista dar expressão ao seu espírito. Esta posição entra em conflito com aquilo que é a imaginação para Descartes:

essa virtude de imaginar que existe em mim, na medida em que difere da potência de conceber, não é de modo algum necessária à minha natureza ou à minha essência, ou seja, à essência de meu espírito;

pois, ainda que não a tivesse, não há dúvida de que eu permaneceria sempre o mesmo que sou agora: daí parece que se possa concluir que ela depende de alguma coisa que difere de meu espírito. (M, 111)

Para Descartes, a imaginação é absolutamente dispensável no conhecimento da essência do espírito, já que a expressão da sua individualidade não depende em nada da sua capacidade de imaginar. Descartes valoriza as concepções claras e distintas porque estas apelam de forma inequívoca à razão, ao passo que Marcel precisa do carácter impreciso e misterioso de impressões como aquelas que obtém ao comer a madalena para que a sua imaginação se possa alimentar do mistério delas.

O caminho para o conhecimento daquilo que é mais valioso, o universo contido dentro de cada Homem, faz-se no sentido contrário daquele que Descartes pretende tomar. Enquanto Descartes sente a necessidade de se “desprender dos sentidos” (M, 83) para poder descobrir o caminho que o conduzirá da contemplação do “verdadeiro Deus (no qual todos os tesouros da ciência e da sabedoria estão encerrados) ao conhecimento das outras coisas do Universo” (M, 84), Marcel acredita que só fugindo ao trabalho da razão poderá concretizar o desejo de dar expressão à sua individualidade e conhecer o universo que reflecte o seu espírito. O corpo só constitui um perigo para este fim na medida em que é perecível, e expõe ao acaso de um acidente a possibilidade de que a obra que traz dentro de si fique para sempre perdida.

A proposta de Marcel torna-se, afinal, ainda mais ambiciosa do que se poderia pensar. Mais do que afirmar que existe, e que nem por um instante “cessara de existir”, é através da criação artística que Marcel pretende afirmar: Eu sou *assim*.

Bibliografia

(Obras de Marcel Proust)

PROUST, Marcel (1987). *À La Recherche Du Temps Perdu* 1º Volume. Edição de Jean-Yves Tadié com a colaboração de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers e Jo Yoshida. Paris: Éditions Gallimard.

PROUST, Marcel (1988). *À La Recherche Du Temps Perdu* 2º Volume. Edição de Jean-Yves Tadié com a colaboração de Dharntipaya Kaotipaya, Thierry Laget, Pierre-Louis Rey e Brian Rogers. Paris: Éditions Gallimard.

PROUST, Marcel (1988). *À La Recherche Du Temps Perdu* 3º Volume. Edição de Jean-Yves Tadié com a colaboração de Antoine Compagnon e Pierre-Edmond Robert. Paris: Éditions Gallimard.

PROUST, Marcel (1989). *À La Recherche Du Temps Perdu* 4º Volume. Edição de Jean-Yves Tadié com a colaboração de Yves Baudelle, Anne Chevalier, Eugène Nicole, Pierre - Louis Rey, Pierre - Edmond Robert, Jacques Robichez e Brian Rogers. Paris: Éditions Gallimard.

PROUST, Marcel (2018). *Contos Completos e Outros Textos*. Tradução de Francisco Silva Pereira. Silveira: Letras Errantes, Ida.

PROUST, Marcel (1971). *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et Articles*. Edição de Pierre Clara com a colaboração de Yves Sandre. Paris: Éditions Gallimard.

PROUST, Marcel (2003). *Em Busca do Tempo Perdido I – Do Lado de Swann*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água.

PROUST, Marcel (2003). *Em Busca do Tempo Perdido II – À Sombra das Raparigas em Flor*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água.

PROUST, Marcel (2003). *Em Busca do Tempo Perdido III – O Lado de Guermantes*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água.

PROUST, Marcel (2003). *Em Busca do Tempo Perdido IV – Sodoma e Gomorra*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água.

PROUST, Marcel (2003). *Em Busca do Tempo Perdido V – A Prisioneira*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água.

PROUST, Marcel (2003). *Em Busca do Tempo Perdido VI – A Fugitiva*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água.

PROUST, Marcel (2003). *Em Busca do Tempo Perdido VII – O Tempo Reencontrado*.

Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água.

PROUST, Marcel (2017). *Letters to His Neighbor*. Tradução de Lydia Davis. New York:

New Directions Publishing Corporations.

Bibliografia

BERSANI, Leo (1998). "Death and Literary Authority" in *A New History of French Literature*. Edição de Denis Holier. Massachusetts: Harvard University Press. 861-866.

BERSANI, Leo (2013). *The Fictions of Life and of Art*. New York: Oxford University Press.

BÍBLIA, Bíblia Safrada (1988). (14.^a Edição) Tradução de Alcindo Costa, António Augusto Tavares, Geraldo Coelho Dias, Joaquim Carreira das Neves, Joaquim Macedo Lima, José Augusto Ramos, José Nunes Carreira, Manuel Augusto Rodrigues. Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos).

BROWN, Stephen Gilbert (2004). *The Gardens of desire: Marcel Proust and the Fugitive Sublime*. Albany: State University of New York Press.

DOUBROVSKY, Serge (1986). *La Place de La madeleine: Ecriture et fantasme chez Proust*. Tradução de Carol Mastrangelo Bové com Paul A. Bové. U.S.A.: University of Nebraska Press.

DESCARTES, René (2019). *Discurso do Método*. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70.

DESCARTES, René (2005). *Meditações Metafísicas* (2ª Edição). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins fontes.

DELEUZE, Gilles (2000). *Proust and Signs*. Tradução de Richard Howard. Minnesota: University of Minnesota Press.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.

GIRARD, René (2019). *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Tradução de Daly Oliveira. Lisboa: Imprensa da Universidade de Lisboa.

KRISTEVA, Julia (1994). *Le Temps Sensible*. Paris: Éditions Gallimard.

LANDY, Joshua (2009). *Philosophy As Fiction: Self, Deception and Knowledge in Proust*. New York: Oxford University Press.

LEJEUNE, Philippe (1971). "Écriture et Sexualité", in *Europe Revue Mensuelle* (Janvier 1971). Paris: Europe/Les Editeurs Français Reunis. 113-143.

OVÍDIO, Públio (2007). *Metamorphoses*, Lisboa: Livros Cotovia e Paulo Farmhouse Alberto.

POULET, Georges (1977). *Proustian Space*. Tradução de Elliott Coleman. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

RIFFATERRE, Michael (1985). "Prosopopeia" in *Yale French Studies* nº69, The Lesson of Paul de Man (1985). 107-124.

VALA, João (2020). *The Masked Autobiography: Proust's Literary Theory*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.

