

A MORTE DO AUTOR E O NASCIMENTO DE *EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO*, DE MARCEL PROUST

Adir de Oliveira Fonseca Junior
Carla Lento Faria¹

Universidade Federal de São Paulo

Resumo: O presente estudo tem como objetivo ilustrar algumas das proposições expostas por Roland Barthes em “A morte do autor” (1971) à luz do ensaio “Contre Sainte-Beuve” (1954) e também do romance *Em busca do tempo perdido* (1913–27), ambos de Marcel Proust. A partir de uma leitura do ensaio de Barthes, pretende-se formular uma reflexão sobre o fazer literário que tem como apoio os textos de Proust. Assim, propõe-se observar até que ponto as considerações deste último acerca da autoria e da obra literária são retomadas por aquele, sobretudo em “A morte do autor”.

Palavras-chave: “A morte do autor”; Roland Barthes; Marcel Proust; Sainte-Beuve; *Em busca do tempo perdido*.

Abstract: The scope of this paper is to illustrate some of the propositions postulated by Roland Barthes in “The death of the author” (1971), in light of the essay “Contre Sainte-Beuve” (1954) and also of the novel *In search of lost time* (1913–27), both by Marcel Proust. Starting from a reading of Barthes’ essay, a reflection will be formulated about the literary production which is supported by those texts of Proust. Thus, our purpose is to observe to what extent the considerations of the latter on authorship and literary work are incorporated by the former, especially in “The death of the author”.

Key-works: “The death of the author”; Roland Barthes; Marcel Proust; Sainte-Beuve; *In search of lost time*.

1. Graduandos em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP). O presente artigo foi desenvolvido na disciplina “Teoria Literária II”, ministrada pela profa. Paloma Vidal durante o segundo semestre letivo de 2012. Agradecemos à profa. Paloma Vidal por suas sugestões e comentários, que tanto contribuíram para a escrita deste texto.

I. Introdução

Durante todo o século XIX, perdurou na crítica e nos estudos literários uma abordagem essencialmente biográfica, segundo a qual uma determinada obra podia ser lida como a expressão de seu autor físico, que teria colocado no papel sua própria visão de mundo, seus pensamentos e mesmo seus sentimentos mais íntimos. De fato, esse período foi marcado em grande parte pelos valores românticos que desde o final do século XVIII haviam regulado a produção artística como um todo, e que tinham em seu cerne a noção de 'gênio' criador. De certa forma, portanto, pode-se dizer que em princípio a crítica de teor biográfico teria adotado os mesmos parâmetros pressupostos na estética romântica, de modo a acessar a obra via o seu autor; afinal, para uma grande parcela dos críticos do século XIX e do início do século XX, a obra de arte era tida como o produto de um 'gênio', e conseqüentemente ela só podia ser explicada através desse mesmo 'gênio' que lhe havia dado origem.

No que se refere particularmente ao âmbito das letras, no entanto, apesar dessa crítica calcada no autor ter dominado em ampla medida a modernidade, observa-se já nas últimas décadas do século XIX o esforço de certos escritores em colocar o seu produto no centro do debate, trazendo para o foco a própria escritura em detrimento àquele que escreve. Dentre essas vozes que clamavam a autonomia da obra, e que propunham um tratamento diferente para ela, vista até então como um fenômeno indissociável do autor, encontra-se Marcel Proust (1871–1922). Com efeito, num período em que o método biografista advogado por críticos como Sainte-Beuve (1804–69) vigorava a pleno vapor, Proust defendeu o caráter específico da obra literária, sendo esta o produto de um *eu* artístico, de um *eu* projetado, mais do que de um *eu* social, de carne e osso, que se refletiria no papel. Anos depois, Roland Barthes (1915–80) iria ainda mais longe nessa

avaliação e, lançando mão de muitas das ideias disseminadas por Proust, chegaria a proclamar em um de seus ensaios a chamada morte do autor.

2. A morte do autor

Em “A morte do autor” (1968), Roland Barthes apresenta suas considerações a respeito do papel do autor em relação à escritura moderna. De acordo com Barthes (2004, p. 57), a escritura (*écriture*)² vai além do escritor, sendo ela entendida como “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito”, ou ainda como “a destruição de toda voz, de toda origem” (*ibid.*). Assim, a partir do momento em que o escritor conta uma história, há um desligamento em que “a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (*Idem*, p. 58). A escritura, portanto, seria uma terceira categoria que permitiria a anulação de elementos como vida e obra, autor e texto; para Barthes, trata-se de uma atividade de risco, visto que o texto sempre diz muito mais ou muito menos do que aquilo que o escritor supostamente gostaria de dizer. Enfim, a escritura se desdobraria para muito além da intenção autoral.

Barthes (*ibid.*) afirma ainda que o autor, essa personagem moderna e fruto do prestígio do indivíduo, teria sido o foco dos manuais de história literária até então redigidos, e isso revelaria uma crítica centrada essencialmente na figura autoral. De fato, deve-se reconhecer que se a *explicação* da obra é sempre buscada por meio de quem a escreveu, conseqüentemente é atribuído à obra um caráter confessional. No entanto, segundo Barthes, já havia certo tempo que alguns escritores vinham tentando abalar esse “império do autor”, entre eles Mallarmé (1842–1898), Valéry (1871–1945) e

2. Embora Barthes tenha originariamente empregado a palavra *écriture*, convencionou-se distinguir, na tradução para o português, o termo *escrita* de *escritura*, de modo a assinalar a especificidade da escrita do escritor (escritura) em relação à qualquer outra escrita.

Marcel Proust (1871–1922). Enquanto Mallarmé concentrava seus esforços poéticos em suprimir a presença do autor em proveito da escritura, e Valéry em colocar em dúvida o Autor, Proust teria concentrado seus esforços em enredar escritor e escritura, de tal modo que teria feito da sua própria vida uma espécie de imitação da obra:

O próprio Proust, a despeito do caráter aparentemente psicológico do que chamamos suas *análises*, deu-se visivelmente ao trabalho de emaranhar inexoravelmente, por uma subutilização extrema, a relação do escritor com as suas personagens: ao fazer do narrador não aquele que viu ou que sentiu, nem mesmo aquele que escreve, mas aquele que *vai escrever* (o jovem do romance – mas, a propósito, que idade tem e *quem é ele?* – quer escrever, mas não pode, e o romance acaba quando finalmente a escritura se torna possível). Proust deu à escritura moderna sua epopeia: mediante uma inversão radical, em lugar de colocar a sua vida no seu romance, como tão frequentemente se diz, ele fez da sua própria vida uma obra de que o livro foi como o modelo (...) (*Idem*, pp. 59-60)

Ao dizer que Proust teria emaranhado a relação entre escritor e personagens em seu romance – e aqui, embora não nomeadamente, sabe-se que se trata de *Em busca do tempo perdido* –, Barthes estaria chamando a atenção para o fato de que o narrador que fala na *Recherche* é um ser até certo ponto indistinto, afinal não se sabe quem ele é, qual é o seu nome ou a sua idade; sabe-se apenas que é um jovem movido pelo desejo de

escrever³, e é disto que trata a *Recherche*: da possibilidade, da procura, da duração de um desejo, e não de seu fim propriamente. O narrador do romance não é aquele que, ao término de uma determinada experiência, se coloca numa posição de distanciamento total em relação aos eventos vividos, tal como se se colocasse num trono; pelo contrário, o que está em jogo aqui é justamente a Busca, e é nesta Busca e por esta Busca que o narrador da *Recherche* se inscreve e se constitui: “a sua vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra; há uma reversão da obra sobre a vida (e não mais o contrário)” (*Idem*, p. 72), dirá Barthes em “Da obra ao texto”.

Em última instância, ao se propor em retratar o desejo de escrever mais do que o resultado desse processo, Proust teria traduzido em seu romance aquilo que para Barthes seria o verdadeiro objeto da escrita: “dizer que quer escrever, eis, de fato, a própria matéria da escrita” (BARTHES, 2005, p. 17). Tal como em uma epopeia – uma “epopeia da alma”, diria Auerbach (2007, p. 340)⁴ –, o narrador de *Em busca do tempo perdido* atu-

3. Alguns anos após a publicação de “A morte do autor”, Barthes trataria com mais especificidade a sua relação de identificação com Proust. Na sua conferência “Durante muito tempo, fui dormir cedo” (1978), Barthes tece comentários a respeito de *Em busca do tempo perdido*, que para ele seria um romance sobre o desejo de escrever propriamente dito. Segundo Barthes (*ibid.*), sua identificação com essa obra resultaria da vontade de escrever trasposta na narrativa, sendo que nela a figura do autor é pintada como se fosse a de um “operário, ora atormentado, ora exaltado, de qualquer maneira modesto, que quis empreender uma tarefa à qual conferiu, desde a origem do seu projeto, um caráter absoluto” (BARTHES, 2004, p. 349).

4. “*Em busca do tempo perdido* é uma crônica da rememoração, na qual, em vez de seqüências temporais e empíricas, entra em cena uma conexão secreta e negligenciada de acontecimentos – justamente aquela que, olhando para trás e para dentro de si, esse biógrafo da alma considera autêntica. Os acontecimentos passados já não detêm qualquer poder sobre ele – que jamais trata o passado remoto como se não tivesse acontecido, nem o já consumado como se ainda estivesse em aberto. Por isso não há tensão, nenhum clímax dramático, nenhuma conflagração ou intensificação seguidos de um apaziguamento. A crônica da vida interior flui com equilíbrio épico, feita que é apenas de rememoração e auto-observação. Esta é a verdadeira epopeia da alma, na qual a própria verdade envolve o leitor num sonho longo e doce, cheio de um sofrimento que também tranquiliza; este é o verdadeiro *pálbos* da existência terrena, que nunca cessa e sempre flui, que sempre nos oprime e

aria como um aedo, que se põe a cantar os eventos de uma batalha, por exemplo, não como um historiador que documenta o passado e ao fazer isso revela o anacronismo de sua empreitada, mas sim como um intérprete que, ao mesmo tempo em que relata, vivencia a ação; e ao mesmo tempo em que traz à luz essa ação, se nutre dela. Ao seguir por esse caminho, então, Proust teria dado um passo importante para a morte do Autor: enquanto a maior parte dos escritores colocava-se numa relação de antecedência com seus livros, de modo que a distinção entre o passado e o presente ficasse nítida, o narrador de Proust – sugere Barthes – teria nascido ao mesmo que a escritura de *Em busca do tempo perdido*.⁵

Cabe ver, portanto, até que ponto o romance proustiano se constitui enquanto uma tentativa de afastamento da figura moderna e onisciente do Autor, e quais as possíveis reflexões contidas nele que sustentariam a leitura de Barthes.

3. O nascimento de *Em busca do tempo perdido*

Em busca do tempo perdido [À la recherche du temps perdu] (1913–1927), de Marcel Proust, é um romance ímpar na medida em que teria nascido do cruzamento de dois gêneros: o ensaio e o romance. Ao que consta, antes da publicação do primeiro volume da obra em 1913, Proust pretendia escrever

sempre nos impele” (AUERBACH, 2007, p. 340)

5. “O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura; não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*.” (BARTHES, 2004, p. 61)

um ensaio atacando o método de Sainte-Beuve (1804–69), um crítico literário famoso pelos detalhes biográficos que costumava incluir em suas observações acerca das obras.⁶ O projeto de publicar um ensaio no qual pudesse expor suas opiniões acerca do fazer literário e ao mesmo tempo argumentar contra os pressupostos adotados por Sainte-Beuve, embora tenha resultado em um texto fragmentário e incompleto, frequentemente tem sido apontado pela crítica genética como uma das molas propulsoras para a composição da *Recherche* (cf. SCHMID, 2006, pp. 58-64). Assim, o ensaio inacabado “Contre Sainte-Beuve” é referido como um ponto de transição na carreira de Proust: a transição entre a extensa procura por uma voz e por uma forma, e a ascensão de seu romance propriamente dito (cf. WATT, 2011, p. 42).

6. “Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804–69), one of the nineteenth century’s most influential critics, believed that in order best to understand and appreciate a writer it was necessary to inform oneself about his (Sainte-Beuve’s subjects were predominantly male) behaviour in society, his finances, his diet, his vices, his daily routine. Proust argues, however, that ‘such a method fails to recognize what any more than merely superficial acquaintance with ourselves teaches us: that a book is the product of a self other than that which we display in our habits, in company, in our vices’ (*ASB*, 12; *CSB*, 221–2). That Sainte-Beuve should chose to judge writers on the basis of their social selves, which bear no relation to the deeper selves that produce their art, is proof for Proust that the revered critic lacked a true understanding of artistic creativity – of literature itself – which he placed on the same plane as conversation. Sainte-Beuve’s weekly column in *Le Constitutionnel* was entitled ‘Causeries’ (talk or chatter), something quite opposed to the silence and withdrawal Proust believed to be necessary for the production of art.” (WATT, 2011, p. 40-41)

[Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804–69), um dos críticos mais influentes do século dezanove, acreditava que para melhor entender e apreciar um escritor (os assuntos de Sainte-Beuve eram predominantemente masculinos) era necessário informar-se sobre seu comportamento em sociedade, suas finanças, sua dieta, seus vícios, sua rotina diária. Proust argumenta, porém, que “esse método desprezava aquilo que uma convivência um tanto profunda com nós mesmos pode ensinar: que um livro é o produto de um outro eu e não daquele que manifestamos nos costumes, na sociedade, nos vícios” (*ASB*, 12; *CSB*, 221–2. Trad. Haroldo Ramazini). Que Sainte-Beuve deveria ter escolhido julgar os escritores com base em seus *eus* sociais, que não mantêm nenhuma relação com os *eus* mais profundos que produzem a sua arte, é para Proust prova de que faltava ao reverenciado crítico um verdadeiro entendimento da criatividade artística – da própria literatura –, que ele colocava no mesmo plano da conversação. A coluna semanal de Sainte-Beuve em *Le Constitutionnel* intitulava-se ‘Causeries’ (conversa ou bate-papo), algo bastante oposto ao silêncio e à retração que Proust acreditava serem necessários à produção da arte. (Tradução nossa.)]

Já em 1905 Proust faz menção a Sainte-Beuve em um artigo, dizendo que “Sainte-Beuve desprezou todos os grandes escritores de seu tempo” (1988, p. 25), e criticando-o por ter rebaixado o escritor Stendhal cegamente. Três anos depois, ele relata numa carta a dificuldade de colocar suas ideias sobre Sainte-Beuve no papel, devido à sua debilidade física. Acredita-se que inicialmente Proust pretendia escrever apenas um ensaio crítico, mas o assunto a ser abordado – que, segundo o editor Pierre Clarac, era considerado ousado por tratar provavelmente de sadismo ou ‘inversão sexual’ (cf. PROUST, 1988, p. 27-28) – teria feito com que ele mudasse de ideia no decorrer do processo, optando então pela forma de uma novela.⁷ Mais adiante, no início de 1909, ele ainda não teria começado a escrever *Sainte-Beuve* – suposto nome atribuído por ele para a novela –, mas estaria apenas se preparando com leituras e tomando notas. Durante o mês de junho, porém, Proust teria se trancado em um hotel de modo a concentrar-se na redação de *Sainte-Beuve*. O mês de outubro deste mesmo

7. “We do not know precisely what made him return to novelistic writing in the early months of 1908. What is certain, however, is that, from January onwards, he was firmly embarked upon a new project, which, together with a series of literary pastiches, was to occupy him until the summer. Drafts for this period have been lost, but, if we are to believe Bernard de Fallois, the first editor (1954) of *Contre Sainte-Beuve*, there used to be seventy-five manuscript folios comprising six major episodes, all of which were taken up in the later *Recherche*. They contained a description of Venice, a stay at the seaside, an encounter with a number of young girls, the traumatic bedtime at Combray, the poetic nature of names, and even the two ‘ways’ (later called ‘le côté de Méséglise’ and ‘le côté de Guermantes’) which, in the published novel, symbolise the social division between the bourgeoisie and the aristocracy (see *CSB*, p.14).” (SCHMID, 2006, p. 58-59)

[Nós não sabemos precisamente o que o fez retornar à escrita novelística nos primeiros meses de 1908. O que é certo, porém, é que, de janeiro em diante, ele estava firmemente engajado em um novo projeto, que, junto com uma série de pastiches literários, iria ocupá-lo até o verão. Rascunhos deste período foram perdidos, mas, se nós acreditarmos em Bernard de Fallois, o primeiro editor (1954) de *Contre Sainte-Beuve*, teriam existido setenta e cinco fólios manuscritos contendo seis grandes episódios, os quais foram todos absorvidos na posterior *Recherche*. Eles continham uma descrição de Veneza, uma estada no litoral, um encontro com um número de garotas jovens, a traumática hora de dormir em Combray, a natureza poética dos nomes, e até mesmos os dois ‘caminhos’ (mais tarde chamados ‘le côté de Méséglise’ e ‘le côté de Guermantes’), os quais, no romance publicado, simbolizam a divisão social entre a burguesia e a aristocracia (ver *CSB*, p. 14). (Tradução nossa.)]

ano seria a última vez em que Proust chamaria a novela de *Sainte-Beuve*, e já no final do ano ele passaria a se referir ao projeto apenas como uma “longa obra, espécie de romance” (*Idem*, p. 33). Assim, em pouco tempo Proust teria passado da ideia de escrever um ensaio crítico sobre *Sainte-Beuve* para uma novela; depois para um romance que incorporasse aspectos de um ensaio crítico; e finalmente, para um romance sem qualquer menção explícita a *Sainte-Beuve*. E, dessa forma, teria nascido *Em busca do tempo perdido*, uma obra que segundo o próprio Proust “encobre tudo” (*Ibid.*).

Como já dito, o que restou da crítica a *Sainte-Beuve* foram apenas fragmentos de cadernos de anotações. Nesses fragmentos, Proust comenta sobre como esse método que consistia em “não separar o homem da obra” (*Idem*, p. 51) era admirado em seu século, e o quanto isso lhe parecia absurdo. Além disso, diz que até mesmo *Sainte-Beuve* “inquietava-se por ver que o [seu] método nem sempre era aplicável” (*Idem*, p. 46). Para Proust, tratava-se de um método de botânica literária:

Ter feito a história natural dos gênios, ter buscado na biografia do homem, na história de sua família, em todas as suas particularidades, a inteligência de sua obra e a natureza de seu talento, eis aí o que todos reconhecem como sua originalidade, eis aí o que ele mesmo reconhecia, no que, aliás, tinha razão. O próprio Taine, que sonhava com uma história natural dos gênios mais sistemática e melhor codificada, com quem, aliás, *Sainte-Beuve* não se mostrava de acordo com as questões de raça, não diz outra coisa em seu elogio a *Sainte-Beuve*: “O método de *Sainte-Beuve* não é menos precioso que sua obra. Nisso foi um inventor. Transportou para a história moral os procedimentos da história natural” (*Idem*, p. 50).

Proust se pergunta então em que medida saber detalhes sobre a vida de um escritor permitiria julgar melhor a sua obra; pelo contrário, talvez o conhecimento da religião, do status social e de outras informações

biográficas acerca dele apenas dificultasse o processo crítico. Mais do que isso, Proust demonstra reconhecer a impossibilidade de um terceiro ter acesso às intenções do escritor somente com base na sua imagem social; afinal, os hábitos cotidianos, os costumes, as opiniões proferidas por alguém revelariam não mais do que uma pequena parcela daquilo em que consistiria o seu *eu* criador. Se em certos momentos da *Recherche* o leitor é levado a crer que não pode confiar nem mesmo na sua própria memória – coisa parcial, obscura e falaz –, quanto mais confiar na reconstituição de seu ser pelos filtros do outro. No fim, a ideia de uma suposta *identidade substancial*, que se manifestaria parcialmente no plano da realidade empírica, e que no caso particular da crítica de Sainte-Beuve se encontraria igualmente refletida na obra de um escritor, seria uma ilusão; e aquele *eu* que muitas vezes o próprio sujeito e o outro buscam apreender em sua inteireza por um processo puramente intelectual não passaria de uma construção idealística, feita a partir dos pré-conceitos daquele que julga. Por isso mesmo, a tentativa de se ter acesso a um escritor por sua obra, e vice-versa, torna-se passível de questionamento, uma vez que nesse tipo de análise intervêm os valores de quem julga e também as limitações de seu juízo.

A respeito dessa parcialidade da memória e do julgamento, já nas primeiras páginas de *No caminho de Swann* Proust fala, através de seu narrador, das representações fragmentárias e enganosas que muitas vezes se fabricam acerca do outro, com base nas referências que se cristalizam no interior de cada indivíduo ao longo de sua vida – as únicas em que alguém pode se nortear para julgar o mundo:

Mas nem mesmo com referência às mais insignificantes coisas da vida somos nós um todo materialmente constituído, idêntico para toda a gente e de que cada qual não tem mais do que tomar conhecimento, como se se tratasse de um livro de contas ou de um testamento; nossa personalidade social é uma criação do pensamento alheio. Até

o ato tão simples a que chamamos “ver uma pessoa conhecida” é em parte um ato intelectual. Enchemos a aparência física do ser que estamos vendo com todas as noções que temos a seu respeito; e, para o aspecto total que dele representamos, certamente contribuem essas noções com a maior parte. (*Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann*, 2006, p. 39. Trad. Mario Quintana.)

Com efeito, se é verdade que o julgamento que se faz acerca dos outros será sempre impreciso por conta dos dolos que a memória produz, quanto mais impreciso será o julgamento de uma obra que se faz a partir do julgamento prévio daquele que a escreveu. Partir do pressuposto de que a obra *reflete* a ‘essência’ do artista seria então um procedimento duplamente enganoso: primeiro, porque a imagem social que se tem de um sujeito não permite entrever aquilo que haveria por trás da superfície; segundo, porque a obra não é fruto desse *eu* que se revela publicamente, que conversa com os amigos e que tem certos hábitos e vícios: a obra, pelo contrário, seria fruto daquele *eu* mais profundo, daquele *eu* que não se acessa através da pessoa física que a produziu, daquele *eu* que escapa, inclusive, ao próprio artista – até porque, diria Proust numa entrevista, “é apenas às lembranças involuntárias que o artista deveria requisitar a matéria prima de sua obra.” (PROUST, 2006, p. 511)

Proust afirma em “Contre Sainte-Beuve” que tal crítico não compreendera as “particularidades da inspiração”, e que aquele que escreve não é o mesmo que o seu *eu social*. Sainte-Beuve teria ignorado que escrever é julgar as coisas “sem que sejamos nós mesmos” e que “nós nos colocamos face a face com nós mesmos” (PROUST, 1988, p. 54). Ao colocar a escritura no plano da conversação, Sainte-Beuve teria mostrado não compreender o “abismo que separa o escritor do homem do mundo” (*Idem*, p. 55). Logo, para Proust, Sainte-Beuve não entendera um detalhe fundamental:

Que um livro é o produto de um outro eu e não daquele que manifestamos nos costumes, na sociedade, nos vícios. Aquele eu, se desejamos tentar compreendê-lo, está no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós é que podemos atingi-lo. (*Idem*, p. 52)

Ao que parece, portanto, tudo aquilo que Sainte-Beuve teria ignorado a respeito da atividade criadora de um modo geral, e particularmente da escritura, tomaria lugar de prestígio na *Recherche*, esse romance que trata essencialmente da matéria da vida, mas que não é a vida.

4. Barthes e o narrador da *Busca*

Em “Durante muito tempo, fui dormir cedo” (2004, p. 349), Barthes apresenta Proust como um sujeito dividido entre dois caminhos – o ensaio e o romance –, que ele não sabia poderem se juntar. No nível estrutural da *Recherche*, prossegue Barthes (*ibid.*), essa hesitação entre gêneros corresponderia à diferença entre metáfora e metonímia, estando a metáfora relacionada à questão do ensaio (o que é e o que quer dizer), e a metonímia, à questão do romance (sequência da enunciação e geração de algo por meio da enunciação). Ademais, enquanto o ato de interpretar seria da alçada da crítica, a junção e o desenvolvimento de impressões seriam da alçada da narrativa; e esses dois lugares acabariam se encontrando em Proust. É esta forma indefinida, mista, que não é nem ensaio nem romance, mas os dois ao mesmo tempo, que Barthes (*idem*, p. 353) chama de *terceira forma*. Esta seria produzida quando a cronologia fosse abalada e os fragmentos intelectuais ou narrativos formassem uma sequência “que se subtrai à lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio” (*idem*). A estrutura da obra seria então rapsódica, ou seja, costurada:

A obra se faz como um vestido; texto rapsódico implica uma arte original, como é a da costureira: peças, pedaços são submetidos a cruzamentos, a arranjos, a ajustes: um vestido não é *patchwork*, como tampouco o é a *Busca* (*Idem*, p. 353).

Percebe-se que Proust apaga os possíveis rastros autobiográficos em *Em busca do tempo perdido*, primeiramente por meio do *eu* narrador e depois pelo tema do desejo de escrever que é colocado na narrativa. Afinal, o *eu* da escritura proustiana “não é aquele que se lembra, se confia, se confessa” (*Idem*, p. 354), mas sim aquele que *enuncia* – de modo semelhante a um rapsodo que narra uma epopeia –, e que portanto seria um *eu da escrita*. Proust não expõe na narrativa a sua vida, na medida em que a narrativa só ocorre no próprio momento de narrá-la, a partir do tal desejo de escrever colocado nela. Pode-se dizer, então, que o que se passa na *Recherche* é uma vida desorientada do escritor, ou ainda uma biografia simbólica.⁸

As dobras do romance proustiano permitem entrever que o sujeito retratado nelas, não enquanto essência mas sim como constructo, encontra-se constantemente no limiar inapreensível da dúvida, da hesitação e da convicção; do sonho e da suposta realidade; do consciente e do inconsciente; da razão e dos sentidos (cf. GAGNEBIN, 2006, pp. 539-558). Ora, o próprio herói de *Em busca do tempo perdido* é um anônimo, o que desde o princípio impede ao leitor e à crítica o emprego de um referente preciso para sua identificação. Enfim, talvez esta escolha revele justamente a tentativa de Proust de anular a presença empírica de um sujeito em favor da escritura (*écriture*), para utilizar as palavras que Barthes emprega em “A morte do autor”. Através desse procedimento de indefinição, ao mesmo tempo em que Proust obteria o distanciamento necessário à realização de

8. “Proust entendeu (aí está o gênio) que ele não tinha de ‘contar’ sua vida, mas que a sua vida tinha entretanto a significação de uma obra de arte” (BARTHES, 2004, p. 355).

seu romance ele conseguiria despertar no leitor o efeito de identificação total com o sujeito enunciator da *Recherche*, porquanto uma vez que se adentra esse labirinto da memória – que não é a memória biográfica de uma pessoa real, mas antes a de um rapsodo, a de um sujeito que mergulha no mar do passado e que se deixa perder nele –, torna-se possível a assimilação desta *verdade* que não é produzida, mas que chega até o leitor por intermédio das vozes que integram o romance – e em especial à voz do narrador –, de modo a promover nesse leitor, mais do que uma descoberta, uma transformação, uma surpresa, um sobressalto.⁹

Talvez Proust não conseguisse esse efeito de transformação e de ‘verdade’ caso optasse por desvendar a sua própria vida no romance, tal como numa autobiografia; paradoxalmente, somente a ficção adquire em Proust o valor de ‘real’ – não o real documentário, o real histórico, empírico, mas o ‘real’ que, emulando a vida, é capaz de despertar as lembranças mais genuínas e os sentimentos mais vivos. E nisto consiste o poder da escrita: em fazer o leitor deparar-se, através de imagens e fantasias, com as verdades mais significativas da sua própria existência, verdades essas que não seriam possíveis de se apreender em toda sua extensão a não ser por meio da escritura. É disso que trata o trecho a seguir extraído da *Recherche*, num momento em que o narrador discorre sobre certas impressões suas acerca dos livros que lia:

Depois dessa crença central que, durante a leitura, executava incessantes movimentos de dentro para fora, em busca da verdade, vinham as emoções que proporcionava a ação em que eu tomava parte, pois aquelas tardes eram mais povoadas de acontecimentos dramáticos do que, muitas vezes, uma vida inteira. Esses aconte-

9. “A verdade que transforma a vida não é produzida por mim, mas chega até mim, me surpreende, me transtorna, me deixa estupefato, me faz ‘ter um sobressalto’ como escreve com tanta frequência Proust.” (*Idem*, p. 556)

cimentos eram os que sucediam no livro que eu lia; na verdade, as personagens a quem afetavam não eram “reais”, como dizia Françoise. Mas todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou o infortúnio de uma personagem real só se produzem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria ou desse infortúnio; todo o engenho do primeiro romancista consistiu em compreender que, sendo a imagem o único elemento essencial na estrutura de nossas emoções, a simplificação que consistisse em suprimir pura e simplesmente as personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo. Um ser real, por mais profundamente que simpatizemos com ele, percebemo-lo em grande parte por meio de nossos sentidos, isto é, continua opaco para nós, oferece um peso morto que nossa sensibilidade não pode levantar. (EBTP: NCS, pp. 117-118. Trad. Mario Quintana)

5. Considerações finais

Assim como Barthes afirma em “A morte do autor” (1968), a escritura (*écriture*) não consistiria em contar um segredo último, mas precisamente em recusar um sentido único e final. Quando o Autor é afastado do texto – assim como Proust teria se afastado dele em seu romance *Em busca do tempo perdido* – a escritura passaria a ganhar sentidos múltiplos. Não caberia, portanto, explicar uma obra ou tentar decifrá-la como se fosse um texto sagrado, mas sim de reunir as multiplicidades de um texto em um único lugar: o leitor. E se Proust diz que “tudo está no indivíduo” (PROUST, 1988, p. 50), então a partir de Barthes pode-se dizer que a escritura é como um bem precioso passado de um indivíduo a outro, do escritor para o leitor; sendo este incitado a somar sentidos a cada nova leitura que faz de uma mesma obra.

Por fim, não se deve ignorar que talvez aquilo que atribui significado à escritura, assim como aquilo que atribui significado a uma experiência, se encontre justamente no campo do involuntário. Talvez ali onde o escritor

tenha se descuidado ou se deixado abandonar, tenha nascido a sua voz; talvez ali se encontrem seus traços ditos mais autênticos. E essa voz, cuja origem dificilmente pode ser recuperada, e que nasce já como o efeito de um eco intangível, ainda assim pode sempre ser *relacionada* – se não com a pessoa física do escritor, ao menos com outras vozes, com outros livros, e (por que não?) com a própria experiência do leitor e crítico. Com efeito, uma vez que este composto oblíquo, que esta rede de pluralidades é tecida pelo escritor, a escritura escapa das mãos do seu artífice para adentrar os rumos da potencialidade.

Referências

AUERBACH, Erich. Marcel Proust: o romance do tempo perdido. In: *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2007. pp. 333-340.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.

_____. Da obra ao texto. In: _____, pp. 65-75.

_____. Durante muito tempo, fui dormir cedo. In: _____, pp. 348-355.

_____. *A Preparação do Romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Entre sonho e vigília: quem sou eu?. In: PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. 3ª ed. Revisão de Olgária Chaim Féres Matos; prefácio, cronologia, notas e resumo de Guilherme Ignácio da Silva; posfácio de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Globo, 2006, pp. 539-558.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

_____. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. 3ª ed. Revisão de Olgária Chaim Féres Matos; prefácio, cronologia, notas e resumo de Guilherme Ignácio da Silva; posfácio de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Globo, 2006.

_____. Uma entrevista com Marcel Proust. In: _____, pp. 509-512.

SCHMID, Marion. The birth and development of *A la recherche du temps perdu*. In: BALES, Richard. (ed.). *The Cambridge Companion to Proust*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 58-64.

WATT, Adam. Early works and late essays: *Against Sainte-Beuve*. In: *The Cambridge Introduction to Marcel Proust*. Cambridge University Press, 2011, pp. 39-41.

Recebido em: 28/06/2013

Aceito em: 31/07/2013