

Entre a efabulação e a racionalidade da escrita: reflexões sobre a gênese de *O Tempo Redescoberto*

Roselene Berbigeier Feil¹

*Para tornar a realidade suportável,
temos de cultivar em nós certas pequenas loucuras.*

MARCEL PROUST. *O tempo redescoberto* – 1913.

Resumo: Através das reflexões do protagonista Marcel, em *O tempo redescoberto*, Marcel Proust apresentou considerações sobre a criação e a funcionalidade das artes, sobre o papel do autor e da literatura na sociedade, deixando, apesar disso, não um documento crítico-metodológico, mas humano de grandeza imensurável. Nesta obra estão intrínsecas conjecturas que expõe parte do processo interpretativo e criativo da arte literária, sem ser pragmático ou exaustivo. Nos escritos proustianos a efabulação é um recurso elementar para o desenvolvimento da arte – da reorganização do mundo visível e invisível num mundo possível de ser compreendido pelo leitor e pelo sujeito-escriptor, enquanto base para a constituição de sua gênese.

Palavras-chave: Literatura. Criação. Subjetividade. Racionalidade.

Abstract: Through the protagonist Marcel's reflections in *Finding Time Again*, Marcel Proust presented consideration on creation and arts functionality, on the role of the author and literature in society, leaving, despite this, not a critical-methodological document, but human, of immeasurable greatness. In this work are intrinsic conjectures that expose part of the interpretive and creative process of literary art, without being pragmatic or exhaustive. In the proustian writings the "efabulation" is a basic feature for the development of art - of reorganization of the visible and invisible world in a world possible to be understood by the reader and the subject-writer, as a basis for the establishment of its genesis.

Keywords: Literature. Creation. Subjectivity. Rationality.

¹ Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é Professora Substituta na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), campus Chapecó, Santa Catarina.

Resumen: A través de las reflexiones de Marcel protagonista en *El tiempo redescubierto*, Marcel Proust presentó consideraciones sobre la creación y la funcionalidad de las artes, sobre el papel del autor y de la literatura en la sociedad, sin embargo, no dejando un documento metodológico-crítico, pero humano de grandeza incommensurable. En esta obra están conjeturas intrínsecas que exponen parte del proceso interpretativo y creativo del arte literario, sin ser pragmática o exhaustiva. En los escritos proustianos la efabulación es un recurso básico para el desarrollo del arte - la reorganización del mundo visible e invisible en un mundo posible para ser entendido por el lector y el sujeto-escritor, como base para el establecimiento de su génesis .

Palabras clave: Literatura. Creación. Subjetividad. Racionalidad.

A necessidade da construção ficcional, o cultivar de pequenas loucuras mencionada na epígrafe, é detectada, desde muito cedo, na experiência individual. Os amigos imaginários, as histórias fabulosas, os contos infantis, por exemplo, povoam o imaginário da criança com elementos que vão auxiliá-la na construção de uma forma, ainda que subjetiva, de interpretar o real. Por tudo isso há que se considerar, de acordo com Gaston Bachelard, que “a imaginação é a faculdade mais natural que existe” (BACHELARD, 2008, p. 228). Para a criança, a ficção, mesmo sem que ela tenha consciência do que isso representa, é perfeitamente equivalente ao real, a partir desse real fantástico, ela elabora suas representações e tem os primeiros referentes que a conduzirão ao mundo adulto. Entretanto, é bastante comum que na primeira infância algumas crianças sejam impedidas de participar desse mundo maravilhoso, o que mais tarde suscitará um problema abordado por André Breton. Para ele, aquelas que não guardaram suficiente inocência de espírito podem não sentir extremos prazeres, a ponto de, ao chegarem à idade adulta, preferirem, em geral, “abandonar o homem

ao seu destino sem luz” (BRETON, 1924, s/n), esquecendo por completo a poética que envolve a infância e recalcando a habilidade de fabular. Apesar de defender o valor da fábula na infância, Breton entende que é necessário conservar “alguma lucidez”, com o fim, inclusive, de sobrelevar a primeira idade, do contrário, o indivíduo “não poderá senão recordar-se de sua infância, que lhe parecerá repleta de encantos, por mais massacrada que tenha sido” (BRETON, 1924, s/n), será um recordar que estará distante da capacidade primeira: fantasiar.

A ficção infantil se configura como o primeiro responsável pela construção da figura do Outro, é ela quem dá existência ao Outro que, então, adquire a consistência de uma presença, ainda que se trate somente de um recorte ficcionalizado do real. Grosso modo, compreende-se que o narrar da própria vida ou de qualquer vida estará sempre ligado à formação e à atribuição de um sentido.

Através do imaginário infantil, observa-se o que Sigmund Freud chama de “a primeira significação psicológica do mundo exterior real” (FREUD, 1996, p. 325). Essa criação de sentido está presente nos escritos que Freud consagra à obra de arte, nos quais defende que a fantasia e o desejo vão produzir uma nova versão da realidade, “a realidade mental fica equiparada à realidade exterior e o mero desejo, ao acontecimento que o cumpre” (FREUD, 1996, p. 1638), criando-se, pois, a divisão freudiana – princípio de prazer e princípio de realidade – , que pauta as referências neuróticas. A realidade, de acordo com os estudos sobre a neurose, como diz o pai da psicanálise, transforma-se na ficção criada pelo princípio do prazer, em que os sonhos – sob interferência da “musa noturna” (PROUST, 1989, p. 187) – e a imaginação se encarregam de dar conta do que pode vir a ser, o mundo do como se. De onde se entende que nos humanos há uma conexão

peculiar entre a ficção e a realidade, de tal forma que o que for real somente se efetua enquanto ficcional e a ficção se constitui numa verdade inconsciente, prazerosa ou traumática. A personagem de Proust dava a entender que o inconsciente seria o melhor instrumento para descobrir, sob os sinais do tempo e das sucessivas percepções, sentidos que por outros caminhos talvez fossem inacessíveis, parecia saber que se tratava de uma

decifração sem dúvida difícil, mas que unicamente nos permitia ler a verdade. Porque as verdades direta e claramente apreendidas pela inteligência no mundo da plena luz são de qualquer modo mais superficiais do que as que a vida nos comunica à nossa revelia numa impressão física, já que entrou pelos sentidos, mas da qual podemos extrair o espírito (PROUST, 1989, p. 158).

Contudo, é preciso evidenciar que os artistas, escritores ou não, não produzem, e mais especificamente literatura, só porque tiveram traumas de infância ou uma infância perfeita, ou só porque têm complexos de inferioridade, desejos de autossuperação, espírito competitivo, ânsia de afirmação, etc; e que o que fazem, na verdade, é levar esses traços distintivos às suas personagens. Certamente, “alucinações, ilusões, etc. são fonte de gozo nada desprezível” (BRETON, 1924, s/n), mas a importância do inconsciente vai além, o valor terapêutico do sonho e da liberdade de divagar dispensa explicações e justificativas psicanalíticas e é compreendido independente de qualquer habilidade para formulá-los esteticamente.

Freud, em *Recordar, repetir e elaborar* (1996), esclarece que não há memória sem elaboração, portanto, não há memória sem recriação, toda recriação receberia, então, alta dose de trabalho estético. Sem memória não há experiência de construção do que seja “outro”, o elo

diferenciador entre “eu e outro” é baseado nas comparações estabelecidas num percurso fixado pela memória de um sujeito constituído num tempo e num espaço, ainda que “já não possuam o mesmo aveludado frescor” (PROUST, 1989, p. 174). Mesmo a experiência traumática, que caracteriza as neuroses, é, ao mesmo tempo, sinal da possibilidade de superação do antigo e da produção do novo. Esta sobreposição da repetição pelo novo é justamente o limiar buscado pela cura na psicanálise que, como vale lembrar, se dá pela palavra proferida, na enunciação das aflições e do desconforto. Neste sentido, observa-se uma incessante tensão na qual, se colocar em narrativa, não se trata de apaziguar o passado e o presente da recordação, mas de se reconhecer a infindável dinâmica do momento, sempre atualizável, que remete à consciência de um inacabamento angustiante *versus* o desejo de permanência diante da finitude da vida. O autor pela verbalização de um eu referente a si-mesmo conta suas histórias e propõe uma cena final, ainda que esta seja aberta, mas sempre uma cena final plausível de autossatisfação e de prazer.

A constatação freudiana de que as formações do inconsciente são realizações do desejo encaminham à ideia de que, se o desejo aparece como realizado, então ele e a realidade se (con)fundem através da efabulação e/ou imaginação. Para Jean-Paul Sartre, por exemplo, “o ato de imaginação é um ato mágico, é um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que estamos pensando, a coisa que desejamos, de modo a podermos tomar posse dela” (SARTRE *apud* RICOEUR, 2007, p. 69). A partir de Sartre, pode-se constatar que não há nada mais real do que a ficção, não há nada por trás da ficção e nada além dela – é anterior ao alfa e posterior ao ômega, até porque o apreciador da arte entra em seu universo da mesma forma em que mergulha naquilo que

lhe parece real. Neste aspecto, as distinções entre a ficção e o real perdem a necessidade de explicação e compreensão.

Freud desenvolve, sobre a obra de arte, aquilo que Paul Ricoeur chamou de síntese da distorção, “sem se abonar a psicografia pulsional do artista, trata-se então menos de desmascarar as pulsões que de demonstrar os mecanismos e as estruturas pelas quais, a partir da pulsão, o sentido é produzido como sentido” (RICOEUR, 2009, s/n), o que permite uma análise da dimensão simbólica, condição de possibilidade do “eu”, na medida em que é nela que o sujeito se objetiva por meio de uma narrativa contínua, mutável e plural que, na sua permanente reconfiguração, entrelaça o fictício com um real possível e desejado. Jacques Lacan, por sua vez, defende em *O seminário: Livro II* (1979a) que o uso da função pulsional não tem outro sentido senão o de pôr em questão o que é o desejo de satisfação. A efabulação pode ser compreendida como uma tentativa na qual os sujeitos “sonham algo que vai sem dúvida ao encontro daquilo com que eles poderiam satisfazer-se, ou talvez melhor, eles dão satisfação a alguma coisa” (LACAN, 1979a, p. 158), daí a tendência a sonhar com a elevação dos sentimentos.

Para Lacan, o equivalente à pulsão de ficção é conceituado como “estádio de espelho: formador da função do Eu” (LACAN, 1979a, p. 9). Neste espelho, o sujeito tem acesso ao que não se poderia ver de outro modo, de alguma forma, a vida de fantasia ou vida fantasmática tem uma contribuição essencial a dar ao sujeito. A personagem proustiana ao que parece tem consciência dessa contribuição através da literatura, pois, para Marcel, “só ela exprime para os outros e a nós mesmos mostra a nossa própria vida, essa vida que não pode ser ‘observada’,

cujas aparências observáveis precisam ser traduzidas, frequentemente lidas às avessas, e a custo decifradas” (PROUST, 1989, p. 172).

O efabulatório pode se constituir em espaço da pré-narrativa, que funciona como antecipador em relação aos acontecimentos, revelando-se como um espaço oracular, transformando o vago e o vazio em atribuição de sentido que permite contornar um ponto cego, desconhecido ao próprio sujeito. O artista buscaria uma rota alternativa para as operações associativas, de modo que, através de uma nova sintaxe, alheia à consciência ativa e à racionalização implícita, na concepção corrente do real, efetuaria conexões entre os seres e os objetos desse real que estariam, em certa medida, latentes, gerando por assim dizer, pela arte, uma rede libertadora. Esse processo tem a ver com a intimidade que, no entanto, sempre se volta para fora, paradoxalmente se mascarando e se desvelando, e, ao mesmo tempo, é o que permite conceber uma linha contínua, tal qual a fita de Möebius, em que o interior se lança ao exterior e vice-versa. Nessa constante dialética, o psiquiatra inglês Ronald Laing aponta que “sem o que é interior, o externo perde o seu sentido, e sem o externo, o interior perde a substância” (LAING, 1986, p. 90), daí a necessidade de ambos em comunhão.

Roman Ingarden, por sua vez, alertou que os acontecimentos e as objetividades psíquicas aparecem sob múltiplos aspectos e que “os aspectos internos convenientemente esquematizados entram em obras literárias como os aspectos externos” (INGARDEN, 1965, p. 300). O mesmo autor entende que a “grande arte do poeta reside justamente em não falar simplesmente dos estados psíquicos e dos traços característicos dos heróis, mas em apresentá-los em tais relações objetivas em que as situações vivenciais e os aspectos em que se

manifestam as respectivas realidades psíquicas sejam determinados e impostos ao leitor na sua função ‘apresentativa’” (INGARDEN, 1965, p. 300), estabelecendo a intersecção do mundo visível e do mundo do *como se*, capaz de transportar o leitor à experiência da personagem.

A efabulação é verdadeiramente fundamental, não somente para toda a compreensão do sujeito, mas também para toda a realização simbólica, pelo sujeito, do sujeito e do inconsciente deste, que passa a organizar uma série de pulsões, até então, desorganizadas. Vale dizer que, também para Lacan (1979a), o humano se constitui sobre o fundamento da relação imaginária desde muito cedo. Na verdade, a existência de uma ficção, de uma efabulação ou de uma (en)fabulação² é apropriada para trazer à luz elementos que se manifestam de maneira mais pura do que aquela governada pelo arbitrário da linguagem, uma prova de que essa criação é livre de interferências e se mostra como o primeiro exercício lúdico de aprendizagem e de socialização. É nesta fase que Lacan situa o surgimento do sujeito recíproco, no qual, a decisão sobre a existência do “eu” se sustenta na suposição do olhar do outro. O mais interessante dessa fase é uma espécie de dispersão do espelho dentro do espelho, do sujeito dentro do sujeito, um ato que “é a aventura original por meio da qual, pela primeira vez, passa pela experiência de que se vê, se reflete e se concebe como outro que não ele mesmo: dimensão essencial do humano, que estrutura toda sua vida” (LACAN, 1979, p. 96). O sujeito é construído por uma versão em que ele tematiza, sem saber, uma ligação com o olhar do outro. Essa construção emerge a partir de uma referência temporal, desse sentido do outro que é antecipado à condição de apropriação do sujeito de sua própria

² No sentido de “colocar-se em fábula”.

imagem. Surge de uma necessidade de construção na qual o “eu” se faz representar e desta forma pode dar respaldo a certa comparação que poderia encaminhá-lo ao lugar do outro, ancoradouro sempre necessário à construção do lugar do “eu” no mundo, construção alicerçada pela percepção de si no outro e do outro em si mesmo.

Para Suzi F. Sperber, a efabulação não faz parte apenas da história do emissor que enuncia suas experiências, mas está ligada às circunstâncias históricas com vistas à atribuição de um valor e de um sentido que transcendem o presente, configurando-se, então, como elemento constitutivo que instaura uma consciência de si que,

ao ser formulada (efabulada através do corpo, de gestos e palavras), passa a poder ser observada pelo próprio enunciador, que poderá nela apreender, ou lhe atribuir sentidos que ainda não estavam podendo ser percebidos. Esta narrativa também tem a capacidade de atribuir a um episódio um sentido global, que ultrapassa o seu nível e dimensão primeiros. Este relato, exteriorizado, passa a ter certa autonomia. Poderá ser ouvido e contemplado de modo a extrair o episódio do âmbito do outro para inseri-lo no âmbito do próprio, do eu (SPERBER, 2002, p. 266).

A ficcionalização e a atribuição de um sentido, através da efabulação, são dadas, “de um eu para outro eu”. Por isso, a pesquisadora entende que há uma espécie de transferência e, nessa perspectiva,

a ficcionalização [...] não se trata de deslocamento de sentido, mas de deslocamento de sujeito. O sujeito primeiro é objetualizado [...], enquanto o objeto, receptor, sofrente do evento primeiro, é convertido em enunciador, em narrador privilegiado, que se distancia do evento e de si mesmo, ainda que minimamente, para transformar a dor em sentido - repito, através da ficção (SPERBER, 2002, p. 266).

Se a ideia de criação de uma identidade do “eu” for estendida para além da memória e das circunstâncias relacionadas ao esquecimento,

observa-se uma identidade narrada constitutiva de um si estruturado por origens, limiares, acontecimentos-chave que permanecem marcados como indícios que vêm desde a infância, elementos fortes que podem ser resgatados e expressos pela arte. Segundo Sperber, “conforme o *infans* cresce, se torna adulto, tanto mais referências tanto da história particular, como da coletiva penetram ou interferem nos sentidos pessoais” (SPERBER, 2010, p. 55). Tais referências fazem parte das “linhas de organização do que é efabulado” (SPERBER, 2010, p. 57), pois, “o indivíduo tem a necessidade de construir uma efabulação que apanhe a circunstância, ‘coloca-a em um tempo circular e cíclico’ que, visto à distância, ressignifica a história desta pessoa” (SPERBER, 2010, p. 58) e, concomitantemente, a sua identidade pessoal.

A efabulação, antes mesmo de se tornar arte literária, é uma pulsão vital, tanto quanto “a pulsão de vida e a de morte”, teoria explorada no texto *Além do princípio do prazer* (1996), onde Freud desenvolveu a noção de pulsão de vida (Eros) e a pulsão de morte (Thânatos). Para Freud (1996), o que é chamado de pulsão de morte surge como uma tendência voltada para o interior do sujeito, muitas vezes com indícios de autodestruição, incluindo aí o suicídio, ou dirigida para o exterior, manifestando-se, desta forma, em agressões ou destruição de outros, enquanto que a pulsão de vida é uma força que tende à ligação, à constituição e à conservação da vida em si mesma. Na “pulsão de ficção”, de acordo com Sperber (2010), ao menos três componentes estão presentes: o imaginário, a simbolização e a efabulação, ou criação, que se “movem entre fatos e busca de lógica, entre lá e cá, entre passado e presente, e incluem no raciocínio não só cada lado, mas o próprio princípio do movimento – em certa medida,

em espiral” (SPERBER, 2010, p. 67). A efabulação é inerente ao homem e se faz presente, onde quer que ele tenha se colocado, incluindo-se aí a escrita e a leitura de romances.

No domínio literário, só o sonho e a imaginação são capazes de fecundar obras nas quais o espírito humano se satisfaça plenamente com tudo o que acontece, ainda que num contexto mágico e absurdo entrecruzado por artimanhas do inconsciente. Em qualquer tempo, em qualquer espaço nos quais o homem se faça presente, ele terá a incontornável necessidade de efabular e narrar à sua maneira as experiências que lhe são próprias, numa tentativa de atrair a atenção para si, de dizer “eu existo”, “eu estou aqui”. Mesmo aqueles acontecimentos que lhe pareçam pequenos e insignificantes, à primeira vista, tal qual o sabor da *madeleine* que a personagem de Proust recupera ao longo do texto, dizem muito sobre a vivência de cada um.

O estudo de Sperber é relevante, pois situa a pulsão de ficção como elemento das narrativas, ainda anterior ao que Ricoeur chama de prefiguração em seus estudos sobre a *mimesis* (*Tempo e Narrativa*, vol. I, II e III) e, portanto, ainda num nível não racional e sistematizado criativamente, comum a todos, artistas ou não. Para Ricoeur (1994), a prefiguração estaria no domínio da imitação e da representação da ação, para Sperber, a pulsão de ficção estaria vinculada à “construção” de imagens representáveis, o que remete à teoria de Bachelard, para quem “a imagem de um poeta é uma imagem falada, e não uma imagem que os nossos olhos vêem” (BACHELARD, 1988, p. 110), portanto, trata-se de algo que será imitado e representado posteriormente, com o fim de promover uma produção de sentido bastante singular, inapreensível em sua completa dimensão, mas válida como modelo de ação. De acordo com Sperber:

A pulsão de ficção sem dúvida ‘transforma os pensamentos em imagens visuais’. *Não são pensamentos já formulados*. Eles são bastante obscuros no seu momento inicial. São formuláveis através de recursos que não são obrigatoriamente a palavra e correspondem a um impulso muito forte para a comunicação – primeiramente para si mesmo e apenas em decorrência disso, para terceiros. Tanto na criança, como no adulto (SPERBER, 2002, p. 289, grifo da autora).

Neste sentido, tanto os autores de ficção quanto seus leitores investem na história narrada tudo o que lhes permite alcançar algum prazer, que fora de outra forma reprimido. Um investimento de energias psíquicas que dá à ficção e à leitura uma particular indefinição entre o real e o fantasioso, uma suspensão espacial e temporal que leva o leitor a outros universos. Ao que parece, o romance requer do leitor uma entrega quase “esquizofrênica” para que a “possibilidade de prazer” de fato se efetive, alcançando assim uma satisfação que se nutre da essência das coisas, não perecendo a arte, em especial, a literatura objeto de reflexão de Marcel, com a

observação do presente, onde não lha forneçam os sentidos, na investigação de um passado ressecado pela inteligência, na expectativa de um futuro que a vontade constrói com fragmentos do presente e do passado, dos quais extrai ainda mais a realidade, só conservando o necessário aos fins utilitários, estreitamente humanos, que lhes fixa” (PROUST, 1989, p. 153).

Philippe Willemart propõe uma série de questões que articulam o sonho com a criação literária:

a ficção assemelha-se ao sonho narrado, o crítico poderia usar as técnicas da *Interpretação dos sonhos* para interpretar a ficção? Será que a ficção é também uma produtividade exercida a partir de cenas, como no sonho? Teria a ficção por origem um fantasma, isto é, uma ‘não realidade’ ou uma lembrança de percepção que não encontrou na realidade o que se realizou na alucinação? O texto envolveria um

fantasma que age e vive por intermédio de palavras?
(WILLEMART, 1997, p. 55).

Parece correto afirmar que a personagem de Proust atribui a gênese da criação aos impulsos inconscientes, que fazem aflorar, de fragmentos de memórias distorcidas, bases sobre as quais o criador trata de ficcionalizar por meio de uma (des)figuração dos traços que, se conscientes, podem ser considerados denunciadores dos modelos reais, sobretudo porque a criação é um ato de amor e de liberdade desvinculado da realidade, não um parasita desta, conforme percebe-se ao longo da narrativa.

A efabulação inconsciente e a ficção, ou fantasia literária, são de ordens diversas, já que a escrita é uma elaboração secundária, um trabalho consciente com a palavra – apesar de, muitas vezes, os escritores afirmarem que não dominam totalmente o que escrevem e, algumas vezes, perceberem haver dito mais do que se propuseram num primeiro momento, sucumbindo diante da rede de significantes que quase nunca encobre tudo e os mantém no texto. Em certa medida, na tessitura da linguagem estes são representados sob um simulacro do sujeito real. Nesse sentido, reinscrever-se na arte não significa um retorno à tábula rasa, mas um palimpsesto, optando-se por um caminho repleto de imagens e de repetições pessoais, indícios e pedaços do inconsciente grafados na materialidade de um texto que vai além da própria existência. Espaço de enunciação onde se presta, através do substrato do humano fixado em papel, atenção às nuances da vida e aos estados da alma, onde o sonho e o mágico são concebidos como recursos à satisfação de desejos e à resolução de questões

fundamentais da vida de cada um, ainda que não seja possível explicar quais são essas questões.

O ato de escrever pode intensificar e aprofundar a experiência de si, mediada pelo constante ato reflexivo, no qual todo um campo de experiências que não existia anteriormente, no consciente, se abre através da feitura do sujeito que expressa seu lado inconsciente nas linhas de sua produção artística com “um caderno de aquarelas feitas nos diversos lugares onde estivera [...] as estampas de minha memória” (PROUST, 1989, p. 154), à moda da personagem do romancista francês.

Pode-se considerar o ato inconsciente fundamental para o comportamento narrativo por meio da intenção de (re)apoderar-se do passado no agora, com uma efabulação constante se tem a impressão de ficar mais “perto” do passado, mas também percebe-se a projeção de um futuro prazeroso, ambos resguardados pelo imediatismo, pela verdade e pela estabilidade atribuídos à linguagem e à escrita. Esse passado e futuro sonhados, projetados para trás e para frente em uma narrativa, podem não raramente mascarar a necessidade de efabulizar e tornam-se um exercício de aproximação com o possível: o não ter sido e o haver de ser, no plano da satisfação dos desejos. Através da percepção narrada, tudo o que se narra é fruto de uma memória fabulada, em que é permitido refletir sobre a real importância de alguns acontecimentos, sobre a fascinação por algum dado em especial, sobre o destaque de alguma fase ou acontecimento. Por certo, esses traços trazidos da experiência vivida não têm a obrigatoriedade da exatidão, bastando que tenham alguns tons que suscitem identidades perceptivas ainda que estes afigurem novas cores ao espaço referencial, conforme apontou a

personagem Marcel ao falar da configuração das personagens para seus romances,

O literato inveja o pintor, gostaria de tomar instantâneos, notas, e estará perdido se o fizer. Mas quando escreve, não há um só gesto de suas personagens, um tique, um modo de falar que não lhe seja ditados à inspiração pela memória; não há um só nome de personagem inventada sob o qual não possa colocar sessenta nomes de pessoas reais, das quais uma pousou para os trejeitos, outra para o monóculo, esta para a cólera, aquela para o movimento imponente do braço, etc. (PROUST, 1989, p. 175).

De modo a insinuar que um novo sujeito, “organizado” por uma linguagem verbal, pudesse surgir das cinzas quando lhe fosse solicitado, contudo, há que se ter a ciência de que “a escritura é efeito de uma linguagem, a do inconsciente, e de uma história-reconstrução, a do sujeito desse inconsciente” (WILLEMART, 1997, p. 90), permeada por defasagens inexplicáveis em nível consciente, sabendo-se que, em certa medida, as obras de arte têm uma espécie de inconsciente inacessível que foge ao controle de seus produtores chegando-se, por fim, a compreender que um dos possíveis produtores é o leitor, o ouvinte ou quem a vê, enfim, que o receptor de uma obra de arte é também um tipo de co-criador ou finalizador do sentido. Para a personagem proustiana, tudo existia no plano inconsciente, algo comum ao autor e leitor do outro, “nem uma só hora de minha vida deixou de servir para ensinar-me, como já disse, que apenas a percepção grosseira e errônea enfeixa tudo no objeto quando, ao contrário, tudo reside no espírito” (PROUST, 1989, p. 187).

Quase nunca a transformação do caos em lógica narrativa se dá no plano consciente, ela já se apresenta “transformada” no nível inconsciente, onde a memória fabulizadora impõe mudanças sobre o

quê e o como se lembra – assertiva válida para autores e leitores. Ao passar sua experiência pelo filtro da narrativa, o autor dá existência a um mundo mediado por interferências que desconhece, mas que tem a propriedade de construir pontes entre dois pontos em suspenso: o conhecido e o desejado. É das recordações de infância e de algumas outras que vem um sentimento chamado por Breton de “não abarcado”, um sentimento de

desencaminhado, que considero o mais fecundo que existe. Talvez seja a infância que mais se aproxima da vida ‘verdadeira’; a infância além da qual o homem só dispõe, além de seu salvo-conduto, de alguns bilhetes de favor; a infância onde tudo concorria, entretanto, para a posse eficaz, e sem acasos, desse si mesmo (BRETON, 1924, s/n; grifo do autor).

A personagem de Proust e Breton dialogam em se tratando da infância. A primeira revela ao longo do livro diversas passagens em que premeditaria situações que a pudessem aproximar da infância e das profundezas da memória, de modo a “penetrar na morada do feiticeiro ou da fada, ver abrirem-se diante de mim as portas que só cedem à fórmula mágica” (PROUST, 1989, p. 141) e, ainda que lhe parecesse impossível, “obter uma entrevista com o próprio feiticeiro ou com a própria fada” (PROUST, 1989, p. 141). O inconsciente é, segundo a psicanálise, um conjunto de traços indomados pelo “eu”, sobre o qual a fórmula mágica, a busca consciente, pouco pode fazer. Todas as relações interpessoais, os eventos, os pensamentos, as percepções, as imagens e as fantasias, etc, adquirem uma nova consistência. Sob este prisma, a escrita, materialidade estática analisável, reserva um espaço ao não-fenomenológico, ao inexplicável. A personagem do romance francês busca no espaço profundo (inconsciente – aquilo que ela não domina) uma justificativa para certas percepções e necessidades

desconhecidas, persegue certo *déjà vu* que lhe escapa quanto mais o persegue.

O raciocínio e a lógica da busca pertenceriam ao “eu adulto” e impediriam, às vezes, o jogo dos processos primários. A sintaxe, a gramática e as regras do discurso observadas na escrita pelo autor ligam, controlam, afunilam e regulam as palavras; tratando-se de uma elaboração secundária. O “eu” que se articula, organizando suas experiências ou a experiência de outros, na forma de fábulas, se situa nesse nível ou, pelo menos, pretende situar-se nele. Tanto para Freud quanto para Lacan, o “eu” construído se situa no nível de uma linguagem regulada, portanto, racionalizada. Lacan chega a afirmar que o “inconsciente é estruturado como uma linguagem” (LACAN *apud* WILLERMART, 1997, p. 33).

Na narrativa da história do sujeito, das percepções perseguidas por Marcel, tudo se torna um fluido imaginário, pois, enorme é a distância entre o lembrado e o vivido, entre o que há de real e o que há de sonho, entre a vivência e a experiência, como bem aponta o protagonista, “o sonho incluía-se entre os fatos de minha vida que mais me haviam impressionado, que me deveriam ter convencido do caráter puramente mental da realidade, de cujo auxílio eu não desdenharia na composição de minha obra” (PROUST, 1989, p. 186-187). Bachelard parecer sintetizar essa fluidez, já que “é no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil. Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado” (BACHELARD, 2008, p. 35).

Segundo Bachelard (2008), o calendário da vida só pode ser estabelecido num processo produtor de imagens e dos desenhos do vivido que formam a memória visual e, estes têm como função

minimizar o devaneio e, no caso das escritas memorialísticas ou com o tema “memórias”, aproximar o ser e o escrever pelas imagens que atraem. A imagem assume uma função metafórica, de símbolo de algo que se aproxima dela. Jean-Paul Sartre descreve esta relação:

A imagem serve pois de signo... Ela tem uma significação, uma relação a algo diferente dela; é um substituto. Tem um conteúdo intelectual, é a indicação de uma realidade lógica. Nunca está completamente isolada: faz parte de um sistema de imagens-signo e é compreendida graças a esse sistema. Não é inteiramente fluida, tem bastante estabilidade, precisão, forma e homogeneidade de forma, para poder ser comparada a outras imagens e outros signos. É um complexo: o significante e o significado, o ‘sensível’ e o ‘inteligível’ nela se misturam, formando um todo indissolúvel (SARTRE, 1987, p. 74).

Bachelard, por sua vez, justifica certa necessidade de retorno ao passado, pois, para ele, quando se chega “no fastígio da idade, no fim da idade” (BACHELARD, 1988, p. 109), o sujeito vislumbra alguns devaneios e recua um pouco porque reconhece que “*a infância é o poço do ser*” (BACHELARD, 1988, p. 109, grifo do autor). O filósofo acrescenta ainda que, na idade do envelhecimento, a lembrança da infância devolve aos sentimentos uma “saudade risonha das grandes atmosferas” (BACHELARD, 1988, p. 114) e que nessa saudade revivida, especialmente pelos poetas, parece que se realiza uma estranha síntese da saudade e do consolo diante de finitude da vida. O medo da morte e de não ter tempo hábil para realizar seu ambicioso projeto literário ganham ênfase em diversos pontos do texto. Observa-se certa nostalgia, misturada à saudade e ao consolo diante do que foi vivido, traços que são expressos por Marcel em diversas passagens de *O tempo redescoberto*, dentre as quais “havia em mim alguém que sabia mais ou menos olhar, mas era uma personagem intermitente, só animada pelo

contato de alguma essência geral, manifestando-se em muitas coisas, da qual tirava alimento e alegria” (PROUST, 1989, p. 27-28) e,

Como quando provei a *madeleine*, dissiparam-se quaisquer inquietações com o futuro, quaisquer dúvidas intelectuais. As que de há pouco me assaltaram, sobre a realidade de meus dons literários e até da própria literatura, haviam desaparecido como por encanto. Desta vez eu estava bem resolvido a não mais me resignar, como no dia em que saboreava a *madeleine* molhada no chá a ignorar por que, sem haver eu feito nenhum novo raciocínio nem achado nenhum argumento decisivo, perderam toda importância as dificuldades, insolúveis minutos antes. A felicidade que acabava de experimentar era, efetivamente, a mesma que sentira ao comer a *madeleine*, e de cujas causas profundas adiarda até então a busca. A diferença, puramente material, residia nas imagens evocadas (PROUST, 1989, p. 149).

A organização da linguagem que se faz no inconsciente situa-se num percurso que começa no mundo exterior e termina na materialidade do papel, a leitura começa no inconsciente – no horizonte particular de cada leitor –, vai ao material e retorna ao consciente que a assimila e (re)conduz ao inconsciente. Ricoeur (2007) afirma que nas três localidades do desejo (inconsciente, pré-consciente e consciente) figura uma relação dialética na qual o inconsciente selvagem é sempre confrontado com o pré-consciente, como lugar da linguagem, e com o consciente, como acesso ao mundo exterior. Noutra perspectiva, a da fenomenologia de Mikel Dufrenne, o escritor também é o fenômeno:

ele se mostra ao leitor. Mas na obra. E em nenhuma outra parte. Tudo o que o leitor chega a dele saber por outras fontes não se mostra: pode ser uma verdade sobre o escritos mas não a verdade do escritor. Isto porque o escritor só se mostra ao se dissimular (DUFRENNE, 2008, p. 194).

O fato de que a escrita possa dar à efabulação um maior grau de coerência, inclusive no que se refere à construção do sujeito, implica

também um maior grau de deformação, ou como pode ser denominado de fabulização – quando a reflexão está em jogo, quando no lugar de deixar que o passado reapareça, se é reconstituído por um esforço racional que o (re)conforma, sendo a razão quem escolheria entre as recordações, separando algumas delas e dispondo de outras, seguindo uma ordem dada por uma intencionalidade do momento que jamais promoverá um retorno à percepção primeira que busca se reencontrar. A incerteza do reencontro do ser que não mais se vê se dá porque este é um homem transfixado, em que toda expressão o faz deslizar de si mesmo para outro, “no reino da imaginação, mal uma expressão foi enunciada o ser já tem necessidade de outra expressão, o ser deve ser o ser de outra expressão” (BACHELARD, 2008, p. 218). Nessa eterna busca de redefinição,

nunca estamos certos de encontrá-lo ou de reencontrá-lo sólido ao aproximarmo-nos de um centro de ser. E, se o que queremos determinar é o cerne do homem, nunca estamos certos de estar mais perto de nós ao ‘recolhermo-nos’ em nós mesmos, ao caminharmos para o centro da espiral; frequentemente, é no âmago do ser que o ser é errante. Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências (BACHELARD, 2008, p. 218).

A produção de um si escrito permite ao escritor não tomar conhecimento dos fenômenos inconscientes que agem por sua escrita e permite até recusar-lhes a presença. Segundo Willemart (1997), tanto é assim que alguns escritores ao receberem críticas de inspiração psicanalítica passam a perceber o “psiquismo” em sua produção artística, geralmente através do índice maior da presença do inconsciente: a repetição. Levantar e alinhar as repetições de um texto literário favorece a leitura do inconsciente inconfesso e inacessível. Para se acessar o inconsciente, numa leitura psicanalítica, é preciso passar

pela repetição dos significantes, pela comparação, pelo deslocamento, pela metonímia, enfim por todos os processos de estilo que podem encaminhar a uma conclusão consciente.

A pulsão de ficção supõe uma diferenciação entre a personagem romanesca e a biográfica. A personagem de um romance é sempre uma configuração esquemática acabada, tanto no sentido físico quanto no psíquico, embora a conformação seja projetada a parecer-se com um indivíduo real mutável, capaz de realizações que não cessam à última página. É bastante comum atribuir à obra de Marcel Proust um caráter biográfico, especialmente se tomada a identidade nominal parcial entre o autor e a personagem protagonista de seus romances: Marcel.

É prudente esclarecer que as pessoas reais, ditas biográficas, assim como todos os objetos reais, são totalmente indeterminadas, apresentando-se como unidades concretas, integradas por uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” por meio de operações cognoscitivas especiais, um trabalho de ficcionalização, em que o autor de si mesmo acentua cada particularidade da sua personagem “eu”, cada traço singular, cada acontecimento e cada ato de sua própria vida, bem como seus pensamentos e sentimentos. Na perspectiva de Ricoeur (2007), mesmo as escritas lidas como autobiográficas adquirem um cunho de efabulação e o leitor deve percebê-las em síntese, como matéria de romance. Trata-se de uma escrita que não está constituída por significados indubitáveis, mas por significantes que se multiplicam e dialogam entre si, uma escrita que se encontra além da produção puramente linguística e que está estreitamente relacionada à sensibilidade, ao desejo inconsciente e às infindáveis tensões internas que não são passíveis de serem traduzidas verbalmente.

Ricoeur (2007) frisa que a interpretação psicanalítica da literatura não tem por ambição expor pulsões, nem mesmo conflitos de infância soterrados pelo tempo, mas elaborar as estruturas das distorções, as leis de transformação que regem o “mostrar-esconder” próprio aos efeitos de sentido. Sob este prisma, o que é importante não é o que é dito sobre o princípio de prazer ou o princípio de realidade, mas sobre os procedimentos suscetíveis de figurar como análogos do distanciamento em relação ao real, da condensação de elementos com o propósito de dar unidade significativa aos acontecimentos e da representação do real transformado em arte. Grosso modo, o objeto próprio da psicanálise, no domínio da teoria literária, é o estudo das estruturas de distorção suscetíveis de serem tratadas como semelhantes àquelas que reinam sobre o sonho e sobre a neurose, neste aspecto, a essência da interpretação psicanalítica consiste na relação entre uma semântica do desejo e uma sintaxe da distorção, que pode ser explorada através do “como” o autor se relata. Dessa configuração surge o prazer estético que advém do fato de que, na arte, o mundo humano transformado perde seu aspecto contingente e se revela em sua forma imanente, portanto, bem mais acessível à subjetividade, mas, que ainda pode ser vívido e vivido no plano das emoções conscientes. A *mimesis* ressalta ao mesmo tempo a semelhança com o real e a diferença gerada pela *poiesis*. Assim, em contato com essa história mimetizada, o espectador não só exerce sua racionalidade, mas descarrega emoções, que, fora da obra, simbolizam a compreensão racional da mesma história em estado não lapidado e real.

Erich Auerbach (2007), por sua vez, afirma que nas criações literárias se procura, através das descrições da vida cotidiana, na qual

aparecem expostos de modo esteticamente trabalhados os problemas humanos e sociais e, até com suas complicações trágicas, cenas com a máxima aproximação ao mundo perceptivo, onde todas as personagens em que nele agem são apresentadas em meio a uma realidade e uma existência viva, ainda que poética. Nas narrativas, as personagens do diálogo entre o mundo do texto e o mundo do leitor se moldam umas aos outros, interagem, resultando num mundo “possível”, que oscila entre o idílico e o banal, uma mina cerebral reconhecida por Marcel, “eu tinha a certeza de que meu cérebro constituía uma rica zona de mineração, com jazidas preciosas, extensas e várias” (PROUST, 1989, p. 283).

René Wellek e Austin Warren, se referindo à Wilhelm Dilthey, traduzem bem o que é o ciclo vital de um indivíduo em oposição à abordagem biográfico-literária quando mencionam que:

Uma obra de arte pode incorporar antes o ‘sonho’ de um autor que sua vida real, ou pode ser a ‘máscara’, o ‘antieu’, por trás do qual o autor quer escapar. Além disso, não devemos esquecer que o artista pode ‘experimentar’ a vida de maneira diferente em função de sua arte: as experiências concretas são enxergadas com vistas ao seu uso na literatura e já chegam a ele parcialmente moldadas pelas tradições e concepções artísticas (WARREN; WELLEK, 2003, p. 91).

As considerações de Wellek e Warren reforçam a ideia de que a lógica da escrita não é pertinente à lógica da vida: vida com avanços e retrocessos, altos e baixos, euforias e disforias, perdas e conquistas, projetos e inseguranças, às vezes, sob holofotes outras em plena escuridão. Uma insegurança exposta pela personagem de Proust ao afirmar que tinha plena consciência de suas limitações e do valor que o indivíduo dá às coisas que lhe são caras ao atribuindo-lhes um novo sentido, e, como delas retira-lhes o poder de existirem em e por si

mesmas. A personagem Marcel se percebe sucumbindo diante das impressões fugazes solapadas pelo tempo que passa, se detém na tentativa de “extrair das memórias outros ‘instantâneos’ [...] dons para descrever [...] para fixar imediatamente o que observava com olhos minuciosos e entediados” (PROUST, 1989, p. 148). Não se via apta a recusar a emergência da literatura, ainda que lhe estivesse provado “que nada faria, que a literatura não daria mais a menor alegria, não sei se por culpa minha, de minha incapacidade, ou sua, se de fato era menos carregada de realismo do que eu supusera” (PROUST, 1989, p. 148). Ao que parece, a personagem tinha por certo que, ante seus olhos, as alternativas de histórias se entrecruzavam, que surgiam de tudo o que há de inconstante nas relações humanas, de tudo o que tem de caprichoso e variável nas peripécias do dia-a-dia, inclusive naquelas mais íntimas e insignificantes, naquilo que nomeava “mediocre”, e que a descrição literária da realidade só aparentemente remete às coisas, aos significados, até porque, “seria absurdo sacrificar aos símbolos a realidade que simbolizam” (PROUST, 1989, p. 88).

Neste aspecto, a referência homem-mundo é mais complexa do que se pode imaginar. Há uma relação que contempla o homem, o mundo e outras referências que não apenas as suas, extrapolando a sua existência temporal e espacial, tanto anterior quanto posterior, “porque toda obra, ainda quando de confissão direta, intercala-se pelo menos entre episódios diversos da vida do narrador, os anteriores, que a inspiraram, os posteriores, que se lhe assemelham” (PROUST, 1989, p. 182). Aos leitores, a personagem pretendia deixar uma obra singular, sabendo que, pela configuração estética das narrativas, é possível uma

avaliação subjetiva e objetiva das próprias ações, neste sentido antecipou que,

na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo. O reconhecimento, por seu foro íntimo, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa, ao menos até certo ponto, a diferença entre os dois textos devendo ser frequentemente imputada não a quem escreve mas a quem leu. Além disso, o livro pode ser muito complicado, muito obscuro para o leitor ingênuo, e não lhe apresentar assim senão lentes turvas, com as quais lhe será impossível a leitura. Mas outras particularidades (como a inversão) o obrigarão a ler de tal maneira para ler bem; o autor não se deve com isso ofender, mas, ao contrário, deixar-lhe a maior liberdade, dizendo-lhe ‘Experimente se vê melhor com estas lentes, com aquelas, com aquelas outras’ (PROUST, 1989, p. 184).

Retomando-se a concepção de Ricoeur, a psicanálise é uma importante aliada para a investigação filosófica sobre a identidade narrativa, com vistas ao reconhecimento, pois, através dela, são percebidas as retificações aplicadas às narrativas anteriores, da mesma forma como a história procede em relação à análise da coletividade, sobre seus predecessores: “um sujeito reconhece-se na história que conta a si mesmo sobre si mesmo” (RICOEUR, 1997, p. 426), independente de sua vontade consciente, pois os traços psíquicos das impressões feitas – das marcas deixadas – sobre os sentidos, sobre as percepções e sobre a afetividade jamais desaparecerão do horizonte humano. Com os romances de Proust, adquire-se a noção de que o autor deve dedicar-se àquilo que há de humano em todos, a fim de dialogar com o maior número possível de interlocutores. O romancista, fazendo uso da voz de sua personagem, afirmou: “escapava-me o que as criaturas contavam, pois não me interessava o que diziam, e sim o

modo pelo qual o diziam, [...] o objeto sempre visado particularmente por minhas pesquisas, o que causava um prazer específico, era a descoberta de pontos comuns a vários seres” (PROUST, 1989, p. 28).

De modo bastante emblemático, enfim, é possível observar, com a personagem proustiana, que a efabulação – um jogo, a princípio, infantil – tende a conduzir o sujeito à imortalidade. Seu projeto de escrita, sobressaltado incessantemente pela dúvida e pela certeza, pela certeza e pela dúvida, demonstra esse vai-e-vem em espiral em que sonhar e realizar são as duas pontas da existência.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos, 2).
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de P. Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Tópicos)
- _____. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BRETON, André. *Manifesto do surrealismo* (1924). Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/breton.htm>>. Acesso 19/04/2012.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Debates)
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: *Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. O ‘Moisés’ de Michelângelo. In: *Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. O poeta e seus devaneios. In: *Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. Os dois princípios do funcionamento mental. In: *Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. Recordar, repetir e elaborar. In: *Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau e Outros. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 1965.
- LACAN, Jacques. *O seminário. Livro I*. Trad. Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *O seminário. Livro II*. Trad. Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1979a.
- LAING, Ronald. *O eu e os outros: o relacionamento interpessoal*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Rev. Olegária Chain Féres Matos. 9. ed. São Paulo: Globo, 1989. (Em busca do tempo perdido; 7)
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et. al.] Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- _____. *Tempo e Narrativa*. (Tomo I). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.
- _____. *Tempo e Narrativa*. (Tomo II). Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *Tempo e Narrativa*. (Tomo III). Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.
- _____. *Psicanálise e Cultura*. Trad. Adna C. de Paula, Marcos Danilo Graciano. Dourados, 2009. (Inédito)
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Luiz Roberto Salinas. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).
- SPERBER, Suzi F. “Debate entre idéias: o conceito de pulsão de ficção e as teorias de Paul Ricoeur”. In: *Teoria literária e hermenêutica ricoeuriana: um diálogo possível*. Adna Candido de Paula; Suzi Frankl Sperber (Orgs.). Dourados: EDUFGD, 2010, p. 55-82.
- _____. Efabulação e pulsão de ficção. *Revista Remate de Males* Vol. 22. Campinas: IEL-UNICAMP: 11/2002, p. 261-289.
- WARREN, Austin; WELLEK, René. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (Coleção Leitura e Crítica).
- WILLEMART, Philippe. *A pequena letra em teoria literária: a literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure*. São Paulo: Annablume, 1997. (Coleção Parcours).

Recebido em 31/08/2016. Aprovado em 04/02/2016.