

Créditos da tradução

A tradução deste artigo foi realizada pelo curso de Letras-Bacharelado em Tradução da Universidade Federal de Juiz de Fora, no âmbito do Estágio Supervisionado de Tradução-Inglês, coordenado e supervisionado pela Prof^ª. Dr^ª. Sandra Aparecida Faria de Almeida, do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, e dela participaram os alunos: Carla Amorim Pereira, Gabriela Detoni Rodrigues, Gabriela Ragazzi Baptista Bulgarelli, Isadora Souza Aruante, Luana Campos Leal Rodrigues, Paulo Henrique Migliorelli Ribeiro e Vinicius Moraes Tiago. O estabelecimento do texto final e a revisão técnica foram realizados pela Prof^ª. Dr^ª. Charlene Martins Miotti, do Departamento de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Agradecimentos

Agradecemos, em primeiro lugar, ao Professor Michael Riffaterre, autor do texto, na pessoa de seu representante, e à University of Chicago Press, por terem-nos gentilmente cedido os direitos autorais. Em segundo lugar, mas não menos importante, agradecemos ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFJF que, por meio de convênio firmado entre a coordenação do programa e a coordenação do curso de Letras-Bacharelado em Tradução da UFJF, propiciou a realização da tradução deste importante texto da área de Estudos Literários no âmbito do Estágio Supervisionado em Tradução-Inglês da Faculdade de Letras. Deixamos nosso reconhecimento também à Prof^ª. Dr^ª. Charlene Martins Miotti, do Departamento de Letras, que gentilmente realizou a revisão técnica do texto em sua versão final. Dirigimos nossos agradecimentos também à equipe de estagiários: Carla Amorim Pereira, Gabriela Detoni Rodrigues, Gabriela Ragazzi Baptista Bulgarelli, Isadora Souza Aruante, Luana Campos Leal Rodrigues, Paulo Henrique Migliorelli Ribeiro e Vinicius Moraes Tiago. Agradecemos, por fim, à Ipotesi - Revista de Estudos Literários, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, por acolher a publicação desta tradução.

Prof^ª. Dr^ª. Sandra Aparecida Faria de Almeida

A literatura está aberta à psicanálise como qualquer outra forma de expressão – isso é bastante óbvio. Menos óbvia é a relevância da análise para a especificidade dos textos literários, para o que os diferencia de outros enunciados linguísticos; em suma, da literariedade da literatura.

O analista não pode evitar esse problema de foco. Se ele pudesse, trataria a arte verbal como um documento para propósitos diferentes de uma compreensão de sua diferença definidora. Ele estaria simplesmente procurando por mais um conjunto de pistas para o funcionamento da mente humana, como o sociólogo ou o historiador que explora a literatura para analisar períodos ou sociedades através de seus reflexos no espelho.

A única abordagem para o foco adequado deve ser consistente tanto com o método do analista quanto com a prática do leitor natural. O analista requer livre associação por parte do analisado, e ele combina esse fluxo livre de informações com uma atenção voltada igualmente para tudo que é dito. É somente após o estágio passivo de “atenção flutuante”, ou, como os franceses bem o dizem, *écoute flottante*, que ele aproveita as pistas para construir um modelo de interpretação. Essas pistas são reveladas a ele através de anomalias como parapraxias e repetições ou representações desviantes, assim como coincidências formais entre o que ouve e o corpus de observações sobre o comportamento linguístico acumulado desde Freud. O leitor,

por outro lado, é confrontado com um texto que é extremamente organizado, superdeterminado por restrições estéticas, genéricas e teleológicas, e em que tudo o que sobrevive da associação livre é direcionado para certos efeitos. O próprio leitor está longe de ser passivo, pois começa a reagir ao texto assim que sua própria forma de pensar e de conceber a representação é confirmada ou contestada. O texto tende, portanto, a não ser interpretado pelo que é, mas pelo que dele é selecionado pelas reações individuais do leitor. Ocorre, assim, uma segmentação do texto em unidades de significância, cabendo ao crítico verificar a validade desse processo. Ao buscar esse objetivo, ele deve se restringir a uma segmentação que pode se provar como sendo ditada por características textuais em vez de idiosincrasias do leitor, por aqueles elementos cuja percepção não depende deste e resiste ao apagamento quando estão em conflito com tais peculiaridades individuais. A vantagem do analista em identificar tais características é que ele é treinado para reconhecer as anomalias mencionadas acima e para explicá-las por meio da repressão e do deslocamento, ou seja, pelos traços deixados na superfície do texto pelo conflito entre suas estruturas descritivas e narrativas e pelo léxico e pela gramática que chamamos de inconsciente.

O problema com a análise padrão, contudo, é que privilegia agramaticalidades que já foram registradas e identificadas, cujos traços foram observados para caracterizar complexos, estágios de desenvolvimento mental, ou regressões. Mesmo quando essa seleção é inteiramente justificada em certo momento do texto, a expansão de sua aplicação ao contexto, ou em alguns casos até mesmo a um corpus, não pode ser justificada a não ser por uma redução apriorística do texto ao seu autor, ou mesmo do autor a uma das categorias delineadas pela tipologia psicanalítica.

No caso de Marcel Proust, por exemplo, um autor que escolhi porque ele parece ter escrito para análise e porque seus leitores são pós-freudianos, ele preconcebeu categorias que produziram resultados fascinantes. Infelizmente, todas essas categorias falharam notavelmente em dar conta de todo o corpus de *À la Recherche du temps perdu*, e se elas chegaram perto, sua eficácia enfraquece com *Le Temps retrouvé*. Muito já foi dito, por exemplo, sobre o romance como uma epopeia do conflito edípico. Por um lado, contudo, devido a sua universalidade, o complexo de Édipo está fadado a ocorrer em toda a literatura de forma geral. Por outro lado, enfocá-lo ainda não logrou explicar, completa ou satisfatoriamente, características marcantes do romance, como sua obsessão pelo esnobismo, ou, mais geralmente, por aspectos da sociedade que não são muito significativos, exceto em termos de sua mimese literária. Novamente, muito já foi dito, e com razão, sobre a anamnese como principal geradora da ficção proustiana, e especialmente sobre o incidente exemplar de *madeleine*, sem dúvidas por ser o primeiro exemplo no romance da luta do narrador em reconstruir o passado ao explorar o inconsciente, e também por ser uma fonte de afeto incomparável por experimentos subsequentes com memória involuntária. No entanto, não se pode deixar de suspeitar que a instância da *madeleine* também seja privilegiada porque se enquadra, por razões óbvias, em um modelo analítico preestabelecido, a saber: a fase oral do desenvolvimento infantil. E quanto aos outros exemplos – o tilintar da colher contra a porcelana em uma festa, o tornozelo do narrador se torcendo sobre uma calçada irregular e o toque de goma em um guardanapo – todos recebem o mesmo tratamento em *Le Temps retrouvé*, quando a anamnese absorve toda a narrativa e leva a uma reescrita parcial e uma repetição encapsulada dos volumes anteriores.

Mesmo que fossem essas análises sempre tão convincentes quanto são brilhantes, ainda não foram capazes de explicar toda a arquitetura proustiana. Muitos de seus aspectos são deixados de lado, elementos que o leitor natural não está preparado para ver como menos proustiano, como menos típico, ou mesmo como fontes menores de prazer da leitura.

Uma segunda objeção é que nenhuma evidência é fornecida de que o leitor possa compartilhar dessas análises e, sem ajuda, perceber aquelas peculiaridades do texto sobre cuja exegese elas são construídas. Pouco importa que o leitor não possa igualar a habilidade do

analista, ou que, dadas as premissas, ele possa duplicar pelo menos alguns desses feitos críticos. O que importa é que não temos provas de que ele poderia, sozinho, encontrar o ponto de partida; que o que está sendo explicado como literatura é, de fato, caracterizado pela literariedade – isto é, perceptível, agradável e legível dentro de parâmetros hermenêuticos fixos por qualquer pessoa capaz de ler francês.

Uma terceira objeção é que não temos certeza de que a leitura inicial é, de fato, passiva, dócil, aberta ao texto; de que ela não é, ao contrário, guiada, manipulada à luz das preconcepções psicanalíticas.

Essas objeções podem ser respondidas e a psicanálise se tornar automaticamente relevante para a literariedade da literatura se qualquer de suas estratégias hermenêuticas conseguir ser aplicada à totalidade do texto, se a sondagem do texto não ultrapassar os limites do leitor e se o leitor não impuser ao texto uma segmentação tomada de outro lugar, unidades de significância que foram definidas antes e fora do texto.

A forma mais garantida de evitar decisões precipitadas em relação à validade de uma interpretação, e de substituir a segmentação ditada pelo texto por uma baseada em modelos preconcebidos, é o analista confiar na competência linguística do leitor durante sua sondagem do texto por signos que apontem para o inconsciente.

Identificar esses signos não requer uma percepção sobrenatural, pois esses signos, na literatura, são palavras ou frases que não podem ser compreendidas apenas por meio do contexto ou da familiaridade com a gramática, a distribuição lexical e os sistemas descritivos que submetem a mimese da realidade às mitologias e ao senso comum da sociedade. Em outras palavras, os signos literários apontam para o inconsciente na medida em que reprimem um significado durante seu processo de transmitir outro. Essa ação dupla do signo é mais bem descrita como intertextualidade: a percepção de que a leitura de um texto ou componente textual (parágrafo, sentença, frase ou palavra) é completa ou satisfatória apenas se limitar-se a referir ou anular sua homóloga no intertexto. A recuperação do intertexto não constitui em si uma descoberta do inconsciente, mas leva o analista nessa direção, e quanto maior o número de “conexões” coletadas ao longo da linha escrita, mais fácil é localizar o que foi reprimido. A intertextualidade, em suma, corresponde a uma mimese da repressão. Defendo que a aplicação da psicanálise à literatura não precisa ser mais do que uma descrição dessa mimese, pois a mimese, em vez de um objeto representado ou um referente (ou mesmo seu significante fora do texto), é o ponto de partida da leitura e a única orientação à interpretação. Se isso é válido para todas as representações literárias, também deve ser para o signo que representa a supressão de outro referente intertextual.

Para citar um exemplo simples, o aspargo certamente é uma iguaria, mas é servido com tanta frequência nos jantares proustianos que há claramente um aspecto obsessivo. Nosso escritor gourmet não tem em mente o *purée* verde escuro de aspargos, mas o vegetal em sua forma natural, com seus caules e pontas suculentas que são degustadas, sugadas ou cortadas, a depender da formalidade com que realizamos os rituais à mesa. Então vem a cena pós-prandial: suas hastes rígidas são deixadas decapitadas, banhadas em seu vinagrete. O próprio texto sugere explicitamente que algo está acontecendo na cabeça do narrador enquanto ele relembra a infância e as visitas à cozinha da sua tia Leónie:

O que mais me encantava eram os aspargos, tingidos em azul profundo e rosa... Eu sentia que essas tonalidades celestiais indicavam a presença de criaturas primorosas que tiveram o prazer de assumir a forma vegetal e que... me permitiam discernir neste esplendor da aurora... aquela preciosa qualidade que eu deveria reconhecer novamente quando, após uma noite de jantar os partilhando, brincassem (lírica e grotescamente como as fadas de Shakespeare em *Dream*) de transformar o meu urinol em um vaso de perfume aromático.²

A metamorfose burlesca dos *asperges* em fadas, retratadas como mulheres desejadas, revela certamente um apelo tanto sexual quanto culinário. Além disso, sempre que aspargos são servidos, o contexto apresenta palavras que admitem duas interpretações, uma contextual e outra sexual. Durante um jantar na residência dos Guermantes, o duque expressa sua indignação com o preço da natureza-morta, o *Bundle of Asparagus* de Elstir: “Não havia mais nada na pintura, apenas um molho de aspargos exatamente como os que você está comendo agora.” No entanto, confesso que me recusei a engolir os aspargos do Sr. Elstir. ... Trezentos francos por um molho de aspargos!... Achei um pouco duro (Je l’ai trouvée roide)” (2, p. 520; 2, p. 501).³

Esse simbolismo pouco tem a ver com uma similaridade natural entre dois objetos, que pode afetar apenas os de mente poluída. Porém, certamente ele deve muito à proximidade verbal: *asperge* também é uma gíria para “pênis”, e *aller aux asperges*, “ir aos aspargos”, descreve uma prostituta em ação. Como se isso não fosse suficiente, o substantivo *asperge* é o homônimo exato de um verbo (*il*) *asperge* – molhar ou aguar, como com um regador: o próprio verbo para uma ejaculação.

É claro que a proliferação do duplo sentido é produzida pela supressão da aceitação vulgar. A gíria aqui é o intertexto do uso adequado da palavra. O conceito de silepse descreve com propriedade esse caso especial de intertextualidade. Silepse é um tropo que consiste na presença simultânea de dois significados para uma palavra. Modifico essa definição assim: o sentido requerido pelo contexto reprime aquele incompatível com tal contexto. A repressão, contudo, acarreta uma compensação: ela gera um sintagma, ou mesmo um texto, no qual o sentido reprimido reaparece em várias formas (adjetivos, paráfrases, ou novas silepses como na observação do duque).

Note-se que o significado *risqué* [malicioso] permanece em um limbo: a “verdadeira” razão para a particular escolha de palavras do duque na formulação de seu incômodo não tem lugar na narrativa. Desprovido de motivação diegética, o detalhe assim se torna inteiramente descritivo, e, uma vez que o que descreve é insignificante de qualquer forma, a censura siléptica serve meramente para criar verossimilhança, uma mimese de conversa fiada. O realismo literário aqui resulta do fato de que o simbolismo é mantido firmemente inconsciente.

A silepse não precisa ser limitada ao traçado do simbolismo elementar. De fato, o tropo (em minha definição revisada) nos fornece uma maneira eficaz de adaptar o conceito de condensação (*Verdichtung* de Freud) à análise literária. Tentarei demonstrar como uma personagem de *À la Recherche du temps perdu*, Madame de Villeparisis, é criada no ponto de interseção de diversas sequências associativas, cujas significâncias são agora combinadas e incorporadas nessa mulher da nobreza. Sua própria personagem é estruturada como uma silepse, uma vez que a maior parte do subtexto centrado nela pode ser interpretado como a expansão de um nome em uma representação complexa, mas também como uma sentença. O intertexto desse nome divide uma pessoa em duas e descreve a relação entre as duas. Ademais, é uma silepse lexical do tipo *asperge*, que primeiro atrai a atenção do leitor para o simbolismo ambivalente da condensação.

Este é um fato bem estabelecido na crítica proustiana e, efetivamente, é evidente até para o leitor mais desatento que a mãe do narrador é identificada como, e, por momentos, substituída por, sua avó. A última assume o papel da primeira, desfazendo assim o conflito edipiano e, por um tempo, libertando o narrador da dependência da rivalidade com seu pai.

Quando a avó é acometida pela doença que a matará, sua descida ao reino dos mortos (uma imagem do próprio Proust) começa em um banheiro público na Champs-Élysées [Campos Elísios], onde ela sofre um derrame. Esse banheiro é vigiado por uma atendente, cuja feiura parece proclamar que seu verdadeiro papel é vigiar a porta para o outro mundo. O texto não deixa espaço para qualquer outra interpretação. Uma transferência de características físicas ocorre, por meio da qual a avó agora assume o simbolismo dessa personagem intragável. Isso

tem sido interpretado, de maneira convincente, como um desejo da morte da mãe e como sua profanação, indiretamente.

Agora, a identificação das duas personagens, a troca mútua de características simbólicas entre a avó e a atendente do banheiro, torna-se inevitável pelo fato de que ambas são *marquises* figurativas. A eterna paixão literária da avó é *Lettres*, de Madame de Sévigné, e ela constantemente cita e explica esse livro para benefício do narrador. Esta relação metonímica está associada a uma metáfora jocosa, ou talvez mitológica, por parte da atendente: testemunhas ignaras afirmam que ela realmente é uma *marquise* que já viu dias melhores.

Gostaria de provar que o romance oferece uma terceira *marquise*, que contém em si mesma as outras duas. A sequência de eventos centrados nela é mais um subtexto do que um desenvolvimento da personagem, mais um comentário sobre as metamorfoses da mãe do que uma subtrama em desenvolvimento.

A terceira *marquise* é ninguém menos do que Madame de Villeparisis. O Duque de Guermantes é seu sobrinho; o Embaixador Norpois, seu amante. Ela é a mais importante das personagens secundárias. Na narrativa, sua função é introduzir o narrador ao *Côté de Guermantes*, formando uma ponte entre a burguesia e o reino encantado da aristocracia. Seu salão é o ponto estratégico de onde ele vê, em um relance, os esnobes que ele deseja conquistar, a comédia de costumes que ele mais tarde descreverá e o mundo de suas fantasias. É através de Madame de Villeparisis, uma antiga colega de escola de sua avó, que o narrador vem a conhecer todas as mais importantes personagens do livro: Charlus, sua passagem para Sodoma; Saint-Loup, sua passagem para a amizade e seu modelo de cavalheiro ideal; e Oriane de Guermantes, sua passagem para o amor. A velha *marquise* é um texto em si mesma; sua vida é como um romance dentro do romance. Ela é uma *grande dame* que perdeu parte de seu status social por conta de seu comportamento enquanto jovem, mas ela reconquista uma posição precária ao transformar seu salão em um cenário literário, preenchendo, assim, uma lacuna no mundo decididamente não intelectual da aristocracia. Ela é, portanto, essencial à economia narrativa do romance.

Porém, junto a essa função diegética, Madame de Villeparisis possui uma função simbólica, incorporando, como o faz, as outras duas *marquises*. Ela une em sua persona características típicas da avó e da atendente do banheiro, e, mais especificamente, os elementos que são trocados entre as duas. Ela também exemplifica traços que a avó toma emprestado ou usurpa da mãe. Como personagem, ela não é marcada por nenhuma das devastações que a vida cotidiana e a velhice trazem, mudanças que possuem um papel importante na mimese literária da vida em qualquer ficção, mas talvez de forma mais significativa no romance de Proust. Ela já vem envelhecida, por assim dizer, uma figura imutável com um passado, derivando sua significância do legado daquele passado marcado. Sua impermeabilidade ao tempo a torna um texto de hoje cujo intertexto explicativo é o ontem. Toda recorrência do subtexto de Villeparisis reativa um sistema de signos e uma gramática de suas associações, cada reativação repetindo a anterior, intacta. Cada recorrência postula mais uma, e força no leitor regras especiais de equivalência entre as duas mães substitutas, a boa (a avó) e a negativa (a bruxa do *chalet*). Ademais, essas equivalências são visíveis o suficiente nesse retrato composto para que o subtexto da *marquise* funcione como modelo, como um molde hermenêutico para as interpretações correlatas das duas outras *marquises*. O modelo esboça referências atemporais para o entendimento, por parte do leitor, da mãe no conflito edipiano. Madame de Villeparisis aparece primeiramente como uma alternativa à avó em seu papel de mãe substituta. Ela assume os cuidados do narrador quando a encontramos pela primeira vez, em Balbec, levando-o nas viagens de que ele necessita pelo bem de sua saúde. Ela refina sua educação artística, enchendo-o de livros e de todo tipo de agrados, assim como anteriormente a avó o havia ensinado a valorizar Madame de Sévigné. De volta a Paris, ela o apresenta à sociedade parisiense (e discretamente o protege da molestação de Barão Charlus). Em resumo, fragmentos inteiros de

narrativa, esboços de histórias não desenvolvidas, podem ser lidos como identificação fantasma da *marquise* com a mãe. As menções ao seu pai permanecem sem explicação no nível narrativo, e, em consequência disso, ela parece vê-lo com os olhos de uma esposa:

alterando a escala de sua visão, ela viu este homem, tão grande dentre o resto tão pequeno, como aquele Júpiter a quem Gustave Moreau deu uma estatura sobre-humana, pintando-o ao lado de um frágil mortal (à côté d'une faible mortelle). [v. 1, p. 754; v. 1, p. 701]

Mais tarde, e de forma ainda mais reveladora, a Duquesa de Guermantes oferece chá e quitutes ao narrador em uma festa, duplicando o símbolo chave da mãe real dando-lhe chá e a indispensável *madeleine*, mas, fazendo isso, a Duquesa declara estar atuando como a senhora de casa – nossa *marquise*, então, mais uma vez posta *in loco parentis* (v. 2, p. 272; v. 2, p. 263).

Por outro lado, a *marquise* aparece como uma alternativa para a atendente do banheiro em seu papel de uma incestuosa mãe profana. Os atributos simbólicos da atendente a contaminam assim como contaminaram a avó, e anunciam o iminente perecer da avó-mãe positiva. Embora Madame de Villeparisis venha de uma família cuja nobreza é mais antiga que a dos reis franceses, seu passado escandaloso a obrigou a adotar um título tão forjado quanto o da dama do *chalet* (v. 2, p. 304; v. 2, p. 294).⁴ Seu autoapagamento faz com que se vista como se fosse uma ajudante de teatro, uma ocupação cujo status está equiparado ao de uma atendente de banheiro (v. 1, p. 266; v. 1, p. 244). Em sua última aparição, suas roupas se assemelham às de uma *concierge* (v. 3, p. 645; v. 3, p. 630).

Uma identificação por nome, igualmente gratuita para ambos os personagens, sublinha a presença do inconsciente em ação: a criada do narrador acredita que a atendente é mesmo a marquesa de Saint-Ferréol (v. 1, p. 531; v. 1, p. 492). O mesmo nome surge de forma inesperada na casa de Madame de Villeparisis aludindo a uma autêntica figura nobre com aquele nome. De modo inexplicável, um outro convidado parece se incomodar por não conhecê-la. Petulante, ele sinaliza acreditar que ela seja uma farsa: “Francamente, minha família é impressionante... conhecem pessoas de quem nunca se ouviu falar, pessoas de nome *mais ou menos* Saint-Ferréol ([grifo meu]; qui s'appellent plus ou moins)” (v. 2, p. 263; v. 2, p. 255). O argumento decisivo, contudo, é um gracejo por parte de Charlus, uma declaração tipicamente “lunática” daquele cavalheiro histórico: pelo equívoco do narrador em tomar por outro um estilo de mobília, o Barão zomba, “Qualquer dia desses estará confundindo o colo de Madame de Villeparisis com o lavabo, e sabe-se lá o que você vai fazer ali” (v. 2, p. 576; v. 2, p. 555).

Através de sua fisionomia, no entanto, é que a terceira *marquise* proclama, imediatamente, a sinonímia das duas primeiras e desvela a transgressão edipiana do narrador: a compleição rude e rubra de Madame de Villeparisis, e, em especial, a textura áspera de suas bochechas são descritas precisamente com os mesmos termos usados para o *mufle* (focinho) do Cérbero do banheiro, e, mais uma vez, com os mesmos termos para as bochechas e compleição da avó depois da morte súbita. E essas bochechas estão exatamente onde a catexia oral acontece – as bochechas da avó são beijadas pelo narrador como um bebê que suga o peito de sua mãe (v. 1, p. 718; v. 1, p. 668 – 690). Finalmente, o rosto de Madame de Villeparisis e as razões de sua aparição apontam para a interpretação criptografada da repentina semelhança da avó com a atendente – um símbolo da profanação da mãe. A atendente guarda a porta dos banheiros mas sua aparência faz com que uma pessoa sinta como se aquela porta se abrisse em um submundo que é, ao mesmo tempo, morte e esgoto – a *bouche sépulcrale d'égout* de Mallarmé.

A fisionomia de Madame de Villeparisis conta a história que motiva o símbolo. Ela é descrita como a cicatriz deixada pelo fogo do vício e do pecado. A imagem não tem muita força: ela é mencionada como tendo sido uma “verdadeira Messalina” (v. 2, p. 202; v. 2, p. 197).⁵ Outras mulheres decadentes são retratadas como estátuas em ruínas cujo gesso está descascando

(v. 2, p. 207; v. 2, p. 202). (Na verdade, o narrador será, repetidas vezes, atraído por mulheres cujo vício, como diz a expressão, está gravado em seus rostos.) Um observador ingênuo, mas culto, que acredita ser ela uma concubina e não consegue trazer isso à fala diretamente, cita um satirista do século dezanove, um Juvenal francês, cuja representação de uma alcoviteira foi, até à época da Primeira Guerra Mundial, o retrato intertextual padrão para tais alusões em altos círculos (v. 1, p. 755; v. 1, p. 703). E como se não bastassem os escândalos de um passado remoto, a narrativa é confirmada de forma expressiva: o nome dado à Madame de Villeparisis é aquele da pecadora do Evangelho – Madeleine – uma palavra que, dentro do contexto, amarra as imagens da mãe como amante e como aquela que oferece a *madeleine*, compulsões genital e oral.

Caso eu fosse questionado por ver coisas demais nessas equivalências, e, talvez, por ser guiado mais por categorias freudianas que pelo texto, outro nome acidental, narrativamente gratuito, justificará minha descoberta da *marquise* na mãe. Quando a avó assume o papel da mãe durante as férias de verão, aos olhos do narrador, um passeio por um balneário é, no entanto, um disfarce para a infidelidade de sua mãe. Ele está sendo preterido em favor de seu pai: “Pela primeira vez, eu comecei a sentir que seria possível que minha mãe vivesse outra vida, sem mim, ao invés de para mim” (v. 1, p. 697; v. 1, p. 648). Essa, entretanto, é somente uma narrativa simples, aberta a uma leitura inocente. Porém, não é surpresa que, mais uma vez, um nome, inesperadamente, deva tornar acessível o significado latente do que pareceria ser a melancolia da despedida em uma estação ferroviária. A mãe parece já estar distante, com um novo chapéu, um vestido leve de verão “tornando-a diferente, alguém que já pertencia a Vila Montretout” (v. 1, p. 700; v. 1, p. 651). O nome da vila tomado pelo seu pai para a temporada é, certamente, um toque de verossimilhança. Deveria ser tomado como não mais do que um detalhe realista, referindo-se presumivelmente ao próprio patronímico francês do proprietário da vila. Porém, esse signo do sistema semiótico de temporadas de verão é também, de forma siléptica, uma frase descritiva, ou talvez um comando, Montretout, “mostre tudo” ou “(ela) mostra tudo” – voyeurismo ou exibicionismo. Ambas as interpretações ressuscitam a fantasia da infidelidade, da conduta dissoluta da mãe.

A análise acima, uma análise realizada pelo texto, parece incompleta se não pudermos explicar outra articulação “gratuita” do sistema de equivalência, o próprio signo da equação. Por que as três versões da mãe deveriam ser *marquises*? Novamente, o socioleto fornece a resposta: *marquise* é uma gíria para a senhora de um bordel. Esta é a resposta, e não somente uma hipótese tentadora: os críticos têm se maravilhado com o episódio surpreendente em que o narrador dá à senhora de um bordel peças de mobília que tinham pertencido a tia Leonie, outra indubitável hipóstase da mãe. Nem o simbolismo do gesto deixou dúvidas: o móvel é um sofá onde na adolescência ele foi iniciado sexualmente, e doá-lo ao bordel, que poderia ter sido causa de remorso ou de constrangimento, torna-se um pretexto para fantasias necrófilas: “todas as virtudes que imbuíam o quarto de minha tia... me pareciam desfiguradas pelos contatos cruéis aos quais eu as tinha confiado desprotegidas. Tivesse eu arquitetado o estupro de uma mulher morta, não teria sofrido mais.” (v. 1, p. 622; v. 1, p. 578). Morta ou viva, a mãe continua sendo o objeto do desejo, e o desejo não pode ser expresso, muito menos cumprido, exceto por meio de profanação.

A silepse, como vimos, afeta somente palavras isoladas. A segunda categoria do inconsciente intertextual envolve subtextos, unidades de narrativas completamente desenvolvidas que estão incorporadas na narrativa principal e, às vezes, nela diluídas. Enquanto uma silepse envolve o texto e o intertexto fora dele (às vezes, simplesmente, o próprio socioleto), aqui, o par texto-intertexto está presente em sua totalidade dentro do texto – um caso de intertextualidade intratextual.

Este jogo de prefixos não é um paradoxo, mas um aviso da natureza mutável dos componentes da narrativa de acordo com o ponto de vista que o leitor assume sobre eles.

Qualquer subtexto, ou, ainda mais amplamente, qualquer unidade de significância que possa ser identificada enquanto a narrativa se desdobra, qualquer segmento da narrativa que possa ser isolado sem perda cognitiva, pode servir como um intertexto para alguma outra unidade, se a última tiver características em comum com a primeira. Tais características tornam possível ou necessário para o leitor ver as duas unidades como versões diferentes do mesmo episódio ou da mesma descrição, ou duas variantes da mesma estrutura. Os componentes da segunda, portanto, adquirirão um significado diferente do que eles exibem no contexto, porque serão percebidos como se referindo também ou principalmente aos seus homólogos na primeira. Por outro lado, o significado de tal homólogo pode ser modificado retrospectivamente pela nossa reconsideração à luz da segunda versão, em que a última agora funciona como um intertexto da primeira.

A existência de tais pareamentos ou acoplamentos contradiz a regra básica de qualquer narrativa que demanda uma progressão de um ponto a outro, ou de qualquer forma, uma mudança que pode estar de acordo com a sequência temporal ou contra ela, ou antecipá-la ou revertê-la ocasionalmente com prolepse ou analepse. A regra da mudança aplica-se mesmo quando nada muda, apesar da passagem do tempo, uma vez que este estado “patológico” de coisas não pode ser percebido e interpretado exceto por oposição a uma mudança esperada: assim os julgamentos estéticos ou éticos tornam a mudança negativa um sinal, por exemplo, de estagnação, de monotonia, ou de gloriosa resistência à destruição do tempo. A relação intertextual que acabei de descrever nem mesmo aplica a regra da mudança de forma negativa. De fato, ela ignora ou contorna-a por completo, oferecendo uma leitura não sequencial e não narrativa da cadeia de eventos, ou de links selecionados nessa cadeia. Por causa da referência intertextual cruzada, cada uma dessas leituras é na verdade uma releitura, uma interpretação revisada de um trecho anterior do texto, sendo o ponto de partida onde o leitor primeiramente se torna ciente da conexão ou da alternativa entre dois ou mais segmentos textuais. A releitura ou a revisão indica uma abordagem exploratória, inquisitiva, questionadora, bastante semelhante aos procedimentos psicanalíticos – e não é de se admirar, pois deve ser óbvio que o escritor reescreve ou tenta variações porque ele obedece a uma compulsão pela repetição.

Essa repetição é a princípio notada somente porque viola a regra da narrativa acima. Porém, o que torna tanto a percepção como uma única interpretação “adequada” inevitáveis é o fato de que, em cada exemplo, os leitores percebem que há similaridades (apesar da variação formal de um subtexto para outro) e que as diferenças não são essenciais; elas são somente variações nos códigos escolhidos para codificar a mesma mensagem, diferenças que se referem ao mesmo significado central conforme verificado pela pertinência do intertexto que é mantida apesar das mudanças nos subtextos. Os leitores, portanto, reconhecem que essas são muitas perífrases variadas em torno da mesma significância não dita, oculta, tabu.

Meu exemplo é uma série de imagens em tela que ocultam fantasmas da sexualidade oral, mas ocultando-os com perífrases cujos componentes individuais apontam para onde o fantasma se esconde e oferecem pistas para trazer a questão à luz. Primeiramente percebemos uma série de variantes com um subtexto sobre nomes próprios. É desnecessário dizer que patronímicos e nomes próprios são os tópicos favoritos nas conversas que o narrador atribui aos seus personagens. Os leitores de Proust ficam sobretudo impressionados e incomodados com os infundáveis ensaios do autor sobre as etimologias dos nomes de lugares e patronímicos. Qualquer que seja a significância real do que essa preocupação possa ser, existe uma semelhança marcante entre o tema e a intertextualidade lexical já discutidos. O nome próprio é uma moldura vazia e o significado com o qual a etimologia tenta preencher essa moldura é uma variante da silepse. Na medida em que a etimologia normalmente descobre nomes comuns e frases de efeito sob os patronímicos e topônimos, uma intertextualidade na qual o intertexto é o étimo funciona como um psicanalista que encontra um significado decifrável em imagens emaranhadas. No seguinte caso, o intertexto não é uma expressão comum, mas a própria

identidade do detentor de um primeiro nome. O diálogo é uma carinhosa cena de amor juvenil, um flerte entre uma menina precoce, Gilberte, e o narrador em sua efervescente puberdade:

Então, houve outro dia em que ela me disse: “Você sabe, você pode me chamar de Gilberte. Em todo caso, vou chamá-lo pelo seu primeiro nome. Seria muita tolice não fazê-lo. “Entretanto, ela continuou por um tempo a se dirigir a mim com o pronome mais formal *vous*, e quando eu chamei atenção para isso, ela sorriu e formou uma frase como aquelas que são colocadas nas gramáticas de línguas estrangeiras para nos ensinar a fazer uso de uma palavra nova, e a terminou com meu nome de batismo.

No francês se diz *petit nom*, como se a intimidade sugerida pelo uso dos nomes próprios significasse, na verdade, uma substituição de uma pequena, porém significativa parte do corpo do homem como um todo, ou sua masculinidade: *petit nom* como *petit homme*, ou no registro familiar francês, *petit bout d’homme*, *petit Poucet* com um deslocamento de “pequena ponta” ou Tom Polegar, para pênis.

Relembrando, algum tempo depois, o que eu havia sentido na época, identifiquei a sensação de ter sido mantido por um momento em sua boca, eu mesmo, nu (*l’impression d’avoir été tenu un instant dans sa bouche, moi-même, nu*), ... e, quando ela usou meu sobrenome... os seus lábios... pareciam estar me despindo, me desnudando, como se descascando um pedaço de fruta, da qual pode-se consumir apenas a polpa. [v. 1, p. 437-38; v. 1, p. 403].

Vamos supor que a atmosfera inocente do amor jovial impede grande parte dos leitores de aceitar a forte implicação de que se trata de um fantasma da felação. De qualquer forma, essa negação de evidências não os impedirá de conectar a cena com outra memória prévia cultivada pelo narrador criança. Parece inofensiva o suficiente na superfície, uma vez que lembra os prazeres de verões passados em Combray, na casa da tia Leonie, a primeira mãe substituta do romance, apesar de seu papel não ser completamente desenvolvido como o da avó. Um importante membro na casa de sua tia é a copeira, a *fille de cuisine* grávida que parece a personificação da Caridade, como Giotto a pintou em seus afrescos de Vícios e Virtudes. Ao lado dela, de uma forma que é evidentemente tão rebuscada que a motivação para tal deve estar em outro lugar, o texto apresenta a alegoria da Inveja de Giotto:

Invidia... deveria ter tido alguma expressão de inveja em seu rosto, mas nesse afresco, ... o símbolo ocupa um lugar tão amplo e é representado com tanto realismo, a cobra sibilando entre os lábios da Inveja é tão grande, e preenche tão plenamente sua boca bem aberta, que os músculos de seu rosto estão tensionados... como os de uma criança estourando um balão e a atenção dela – e a nossa também, aliás – está tão absolutamente concentrada na atividade de seus lábios que sobra pouco tempo disponível para pensamentos invejosos. [v. 1, p. 87-88; v. 1, p. 81]

Um pressuposto tão bizarro de que o sopro e a inveja são mutualmente exclusivos só pode ser compreendido como uma fusão inconsciente das duas alegorias, juntas com uma inversão da Inveja. Assim, alcança-se um personagem composto em um nível que não é narrativo nem descritivo, não diferente do híbrido Villeparisis, composto de Caritas espiritual e de Amor carnal. O híbrido é uma correção intertextual ou um acréscimo à Caritas original para explicar o fato de que a alegoria agora é também uma representação da ajudante surpreendida pelo pecado. Com certeza, o sexo oral não pode levar à gravidez. O fantasma da criança, porém, incapaz de usar a Inveja (transformada em Amor) como uma metáfora, faz uso dela como uma metonímia: assim, a memória reprimida que associava pênis túrgido e barriga inflada, a causa e efeito, o antes e o depois de uma narrativa derivada do sistema descritivo da palavra *sin* [pecado], está comprometida com a escrita. Observe que não é preciso interpretar literalmente

a memória reprimida que hipotetizo aqui. Até este pequeno risco torna-se desnecessário pela natureza da representação: sobrepondo a narrativa realista da situação interessante de uma criada e a ênfase de Giotto, o texto produz uma metáfora que tem a mesma dupla função de esconder e revelar, como a perífrase no subtexto.

Os leitores, a propósito, não são livres para desviar os olhos. A conexão entre a ajudante e o ato cujo comprometimento ela não pode mais esconder é repetido mais uma vez através de uma alegoria particular, um jogo alusivo que o texto faz *sotto voce*. As funções especiais da ajudante na preparação de alimentos para cozinhar são restritas de uma forma totalmente incompatível com o conceito comum do factótum feminino, que na realidade ela é, mas bem compatível se lermos *scullion* [ajudante] como uma tradução de *sex* [sexo] em código *servant* [servil]: espera-se que ela dedique toda a sua atenção a “descascar” (“plumer”) os aspargos (v. 1, p. 86; v. 1, p. 80). Quanto à relação intertextual, ela se torna mais evidente pelo fato de que é Swann, o pai de Gilberte, que, ao apontar astutamente a semelhança entre a ajudante de cozinha e a Caritas de Giotto, proporciona uma motivação narrativa para uma perífrase da oralidade.

Nem a intertextualidade termina por aqui. Mais duas passagens, por sua vez, transformarão o texto de Gilberte em *seu* intertexto. Porém, como a metáfora e a comparação já foram usadas como variantes da perífrase que oculta/revela, a narrativa tentará as duas soluções restantes para a variação. As duas primeiras eram figurativas e literais (a imaginação do narrador de que a boca de Gilberte comporta sua nudez não é um símile, mas uma declaração *como se* imaginária, porém literal): restam apenas a fantástica e a metalinguística. E assim acontece que a próxima variante é um pesadelo do narrador, mil páginas depois, em *O caminho de Guermantes*: ele sonha que não pode se mover porque está todo amarrado e se envergonha por estar nu no meio de um círculo silencioso e vigilante de “amigos” sem rosto, e ele não consegue falar (*je sentais le son s'arrêter dans ma gorge*). Como se essa imagem de escravidão sexual, temida e ainda desejada, assim como a Inveja e a Caridade tinham se tornado equivalentes, não bastasse, um símile o descreve claramente e, ao fazê-lo, mantém o impulso da repetição compulsiva: “essa figura do sono projetada pelo meu sono [a narrativa básica traduzida em sua amplificação descritiva] parecia aquelas grandes alegorias que Swann tinha me apresentado, nas quais Giotto pintou a Inveja com uma cobra na boca” (v. 2, p. 148; v. 2, p. 146).

Como a quarta variante do sistema intertextual da garganta profunda (e a última, já que esgota o paradigma das escolhas estilísticas possíveis), ela encabeça a série de forma espetacular em três maneiras diferentes. Em primeiro lugar, por sua própria natureza metalinguística: ela é o além do texto, a travessia da fronteira que o separa do domínio dos comentários, a anexação do discurso crítico e o advento do modernismo sob a forma de ficção autorreflexiva. Em segundo lugar, pelo seu caráter exemplar ou hiperbólico: a voz é de Albertine, o foco emocional do romance, alvo principal do desejo do narrador, e ela inflama esse desejo jogando com a oralidade, mas de forma desconexa, inacessível, diante dele. Em terceiro lugar, por representar uma conclusão: Albertine parodia o narrador e fala de seu fantasma da maneira como ele o teria escrito. Em contrapartida, o texto cria o seu autor, por assim dizer. O trecho é a rapsódia de Albertine sobre os sorvetes, em que a amante emula os jogos literários do amado, entregando-se a um poema em prosa feito de imagens tão livrescas que nem ele ousaria empregar tais formas no discurso. Evidentemente, essa metaforização abrangente sobre um assunto tão prosaico representa a forma mais extrema de catacrese, o clímax do desvio perifrástico em torno do intertexto da oralidade:

“Oh Deus, no Ritz temo que encontre as Colunas de Vendôme de gelo, sorvetes de chocolate ou de framboesa, e então você vai precisar de muitas delas para que possam parecer pilares votivos ou postes erguidos ao longo de uma avenida para a glória do

Frescor. Eles também fazem obeliscos de framboesa, os quais se elevarão aqui e ali no deserto escaldante de minha sede. Vou fazer seu granito rosa derreter no fundo de minha garganta.” [...] e aqui sua risada estrondosa irrompeu, quer seja por satisfação de falar tão bem, ou em deboche próprio por usar imagens tão rebuscadas, ou, lamentavelmente, pelo prazer físico de sentir dentro dela algo tão bom e tão fresco que proporcionou a ela o equivalente ao prazer sexual (qui lui causait l'équivalent d'une jouissance) [v. 3, p. 125–126; v. 3, p. 130].

Seria difícil encontrar um texto escrito mais visivelmente como arte pela arte, como um fragmento de escrita para especialistas, como um exercício. Nem poderia ficar mais claro que, ao imitar seu autor, a personagem fecha o círculo criativo, devolvendo ao sujeito o objeto de desejo desse sujeito:

É verdade [disse o narrador], eu mesmo não falaria desse modo e, no entanto, mesmo assim, exceto por mim, *ela* não falaria desse modo. Ela foi profundamente influenciada por mim, e não pode deixar de me amar, pois ela é minha criação (elle ne peut donc pas ne pas m'aimer, elle est mon oeuvre) [v. 3, p. 125; v. 3, p. 129].

Com esse encerramento do círculo da oralidade, o autor torna-se filho da ficção textual nascida de seu desejo; desempenhando o papel de Pigmalião para a Galateia de Albertine, ele se coloca de volta à posição do bebê de peito.

A discussão anterior não pretende exaurir os vários modos do inconsciente intertextual, nem acredito que esta abordagem explore as profundezas desse inconsciente, mas tem a vantagem de estar comprovadamente ao alcance dos leitores comuns. Cumpre, assim, o que me parece ser o critério mais importante da análise literária, em geral, e da crítica, em especial, a saber, que nenhum dos instrumentos de investigação requer uma qualificação técnica para ser empregado. Só assim podemos garantir que o texto que analisamos é o mesmo que o texto que lemos e não algum tipo de supertexto que requer uma lente especial.

Ao substituir as técnicas puramente psicanalíticas pelas ferramentas de uma análise baseada em palavras, asseguramos a relevância, uma propriedade definida pelos próprios traços textuais. Embora seja verdade que as interpretações assim obtidas são acessíveis apenas por um desvio fora do texto, esse desvio nunca vai além da linguagem, e o referente ausente ainda é claramente delineado por elementos textuais que precisam da complementaridade ou da oponibilidade de um intertexto para serem unidades de significância. Embora o significado esteja totalmente presente no texto, a significância repousa na inseparabilidade de um signo visível de seu homólogo intertextual reprimido.

Um último ponto merece uma observação. O inconsciente intertextual que o leitor mapeia ao trazer à luz, passo a passo, sucessivos correspondentes intertextuais do que o incomoda no texto, pode ser visto como um vasto hipograma coextensivo ao texto, mas uma diferença fundamental separa as duas camadas verbais: enquanto o texto é narrativo, o intertexto não é. As referências cruzadas de um subteto para outro são igualmente válidas, seja qual for o ponto de partida para explorá-las, e a silepse também apresenta bom resultado, quer a leiamos do texto ao intertexto ou a releiamos da linguagem ao discurso literário. A temporalidade não existe nesse hipograma: o intertexto, o inconsciente verbal, reside externamente à dimensão do tempo, não menos do que o inconsciente à psicanálise.

¹ Michael Riffaterre (1924-2006), Professor da Universidade de Columbia e membro sênior da Escola de Crítica e Teoria, foi editor da *Romanic Review*. Suas contribuições anteriores para a *Critical Inquiry* foram “Syllepsis” (1980) e “Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse” (1984).

² Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, trad. C. K. Scott Moncrieff e Terence Kilmartin, 3 vols. (New York, 1981, v. 1, p. 131). Em alguns casos, reformulei a tradução para uma precisão maior. O original em francês é de Proust, *À la Recherche du temps perdu*, ed. Pierre Clarac e Andre FerrY, 3 vols. (Paris: Bibliotheque de la

Pléiade, 1956, v. 1, p. 121). Todas as outras referências a este trabalho (a tradução e o original, respectivamente) serão incluídas no texto.

³ Mais tarde, no mesmo jantar, a conversa à mesa chega inexplicavelmente a uma complexa variação dessa dureza sugestiva, elevada a uma escala de sucessivas hipérboles ao citar uma autoridade – os “aspargos verdes cultivados ao ar livre, que foram descritos de forma tão divertida pela excelente escritora que assina a si mesma como E. de Clermont-Tonnerre, ‘não têm essa rigidez impressionante das suas irmãs’” (v. 2, p. 522-523; v. 5, p. 503-504). Bem antes, no primeiro volume da obra proustiana, uma discussão hilária entre a tia Léonie e sua cozinheira comparavam *asperges* do tamanho de seu braço àqueles insignificantes que o pároco cultivava em *seu* jardim: “Ele nunca cultivava nada a não ser miseráveis galhozinhos” (v. 1, p. 59; v. 1, p. 55).

⁴ Ver também v. 2, p. 303; v. 2, p. 294: “[assumindo] um nome aristocrático com impunidade, assim como as pessoas fazem nos romances.” O detalhe é ainda mais notável porque passa diretamente da repressão para a glosa metalinguística do texto nascido da libertação dessa repressão.

⁵ A filha de um antigo amante de Madame de Villeparisis está desesperadamente ansiosa para vê-la. Seu pai foi arruinado pela *marquise*. A filha diz, “meu consolo é pensar que ele amou a mulher mais bonita de seu tempo” (3:648 – 49; 3:634). O que ela vê é “uma mulher horrenda, corcunda e vermelha.” Sobre seu passado, ver 2:187 – 88, 191, e 3:296 – 97; 2:184, 187, e 3:294.

REFERÊNCIA

RIFFATERRE, Michael. The intertextual unconscious. *Critical Inquiry*, v. 13, n. 2, p. 371-85, Winter 1987. Disponível em: www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448396.