

A ESCRITURA PROUSTIANA E A TRAPAÇA DA LINGUAGEM

João Gonçalves Vilela Leandro

jgvilelaleandro@gmail.com

*Eu sou trezentos, sou trezentos e
cincoenta,
As sensações renascem de si mesmas
sem repouso,
Oh, espelhos, ...
[...]
Abraço no meu leito as melhores
palavras,
E os suspiros que dou são violinos
alheios;
[...]
Eu sou trezentos, sou trezentos e
cincoenta,
Mas um dia afinal toparei comigo ...
Mário de Andrade*

I

Eu poderia pensar em Magritte, nos tantos rostos velados que ele pintou ou ainda nas Virgens veladas de Strazza ou de Monti, mas as lembranças que me transitam quando os vejo são cerimônias religiosas às quais ia quando criança para celebrar a morte de Cristo. Naqueles dias havia um silêncio especial, pesado, profundo. Silêncio que fazia

meus ouvidos procurarem um ruído e não achá-lo trazia-me uma alegria serena da confirmação de sua intensa profundidade que envolvia as horas. Chegávamos à igreja. Ali, mulheres de véus cantavam uma dor que eu não compreendia, mas que me extasiava e emudecia. Como não bastasse, um véu permeado por odores de incenso era suavemente mostrado, embebido em um canto em latim, em uma língua também velada, incógnita, e, paulatinamente, traços mal delineados configuravam um rosto. Apenas delineado, nada assertivo que me dissesse: “eu sou aquele que sou!” Traços, também velados, que me diziam apenas: “eu posso ser ou não!” Daquele lugar de ouvinte da voz uníssona e com notas melancólicas, a angústia da incerteza recaía em mim. O que haveria por trás do véu? Vinha-me um desejo de ouvir um “eu sou aquele que sou!”, mas voltava em mim apenas um “eu posso ser!” Eu poderia pensar em Magritte, nos tantos rostos velados que ele pintou ou ainda nas Virgens veladas de Strazza ou de Monti, mas mesmo vendo esses derradeiros, a lembrança que me transita é aquela primeira. Um véu que nunca me deu a certeza, que deixava sempre um vazio. O vazio da incerteza que é tão enleado à imaginação.

II

O vazio da incerteza que é tão enleado à imaginação. Essa incerteza do que haveria positivamente debaixo do véu desdobrava-se em perguntas sobre o porquê de se esconder ou ainda pelo anseio de saber quem é essa *pessoa* que ali estava. Meu corpo era entregue a uma flutuação na trapaça do outro. Uma “trapaça salutar”, aquela em que a linguagem escamoteia, brinca de esconde-esconde, “essa esquiva, esse logro magnífico, que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 1998, p. 16). Essa *trapaça da linguagem* reincide nas lembranças do véu e deságua em um maior lago de reflexos que é a *literatura*. Sobretudo, uma literatura que se debruça sobre um *je* que se escamoteia, um *je* que “diz eu [*je*] e que nem sempre sou eu [*moi*]” (PROUST, 1971a, p. 599) (1) ². Um *je* cuja

¹ *Je* e *moi* seriam traduzidos indistintamente para o português como “eu”, o que gera uma problemática, pois se verá ao longo do texto a distinção de *je* como sujeito da enunciação ou ainda como sujeito do inconsciente, conforme o ensino de Jacques Lacan, e *moi* como uma sobreposição de identificações que constitui um todo cuja essência é fragmentada. Pela necessidade dessa distinção ao longo do texto, optei por deixar entre colchetes os termos *je* e *moi* conforme seus empregos nos textos originais.

narração é indissociável da experiência, o que a torna, paradoxalmente, mais realista; visto que essa relação de experiência com a narração aniquila a falácia do “como se” tão cara ao realismo do século XIX. O *je* que contemplaremos nessa leitura é aquele que trapaceia, fazendo-nos crer no “eu vivi” implícito na escritura. Nesse sentido, percorreremos alguns momentos da escritura de Marcel Proust que nos permitem ler o percurso de produção de sua escritura como um processo cuja gênese alia-se ao ensaio, essa forma de liberdade espiritual, que “recua, assustada, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido” (ADORNO, 2003, p. 25). O ensaio goza, assim, de uma fluidez, de uma liberdade privilegiada mesmo se comparado a outros tipos e gêneros ficcionais.

III

O ensaio goza, assim, de uma fluidez, de uma liberdade privilegiada mesmo se comparado a outros tipos e gêneros ficcionais. Ele e o véu comungam de um mesmo princípio: o da trapaça. Ambos instauram a angústia causada pela ilusão, pela não assertividade da resposta “eu sou aquele que sou!”. O lugar da *thesis* é rechaçado. O *devoir* dessa escritura lança mão, em diversos momentos, de uma *suposta* experiência. Justifico o itálico de *suposta*: aquilo que é hipotético, fictício, supositício, sendo este derivado do latim *suppositiciu* cujo significado é aquilo que é atribuído “inverdadeiramente” a alguém. Trata-se, então, de uma inverdade, não de uma mentira! Essa *suposta* experiência permeia a escritura de Proust desde seu breve ensaio “Sur la lecture” (1905), feito para sua tradução de *Sésame et les Lys*, de John Ruskin. Nele, o narrador parte de um recôndito quarto feito “de pensamentos de alguma forma pessoais, com uma certa predileção, de ter escolhido viver e de ali estar contente.” (PROUST, 1987, p. 48) (2). Aqui, a ilusão causada advém da própria intimidade desse quarto recôndito povoado de pensamentos pessoais que são véus que nos capturam na trapaça da linguagem. Caímos, assim, nas malhas, na urdidura desse véu, e, no engodo do *je*,

2 Escolhi colocar no corpo do texto as traduções livres dos textos literários e, em notas no final deste artigo, seus originais. Todavia, no que diz respeito a textos críticos e teóricos, permanecerão somente as traduções livres no decorrer do próprio texto. Quanto às citações de manuscritos, traduzi-as livremente em parênteses logo após o original.

somos conduzidos ao quarto pessoal de Marcel Proust. Avançamos nesse pantanoso terreno da ficção. Senhores da leitura, crentes de estarmos afastados das trapaças, somos conduzidos pela própria escritura a *Contre Sainte-Beuve* (projeto retomado por Proust em 1908), e nela advertidos de que “um livro é o produto de *um outro eu* [*moi*] e não daquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, nos vícios. Aquele eu [*moi*], se queremos tentar compreendê-lo, está no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós é que podemos alcançá-lo.” (PROUST, 1971b, p. 221-22. Grifos meus) (3). Descobrimos, então, que o quarto em que estávamos não é o quarto de Marcel Proust, mas um quarto criado nos mais variados deslocamentos da linguagem, “do jogo de palavras de que ela é teatro” (BARTHES, 1998, p. 17), a fim de nos trapacear.

Ao contrário do que se poderia pensar, a ilusão não cessa. O véu joga-nos em um constante *trompe d’œil*. Não se trata de nos gabarmos de sermos ou não leitores convictos da função, da morte ou da ressurreição do autor. Trata-se de que, na gênese da escritura proustiana e em tantos outros momentos de seu processo, somos lançados em um *vai e vem* acerca desse *je* que se enuncia. A relação que fazemos entre esse processo de criação e o ensaio se dá face ao fato de que “escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever.” (BENSE, 1947, *apud* ADORNO, *op. cit.*, p. 35-6). Essa experiência espiritual é a responsável por abalar as estruturas do realismo convencional cujo mote é “basta-se a si mesmo” (BARTHES, 2004, p. 188). É ela que desestabiliza a leitura de quem busca nos contornos do véu o objeto na sua mais pura função referencial. Fracassamos se buscamos tal leitura na medida em que o véu tem seus contornos modificados a cada sopro da enunciação literária, fazendo com que o leitor se perca nesse jogo. O realismo puro também fracassa, pois a literatura tende a se relacionar cada vez mais com o objeto em suas nuances espirituais, pois “o que há de real na literatura é o resultado de um trabalho inteiramente espiritual, por mais material que possa ser a circunstância (um passeio, uma noite de amor, dramas sociais), uma espécie de descoberta que o espírito faz na ordem espiritual, de modo que o valor da literatura não está absolutamente na matéria que se desenrola diante do autor e sim na natureza do trabalho que seu espírito opera sobre ela” (PROUST, 1971c, p. 481) (4).

Ao trabalhar com as nuances espirituais do objeto e não mais com o objeto em si, encurtam-se as distâncias entre o *je* da enunciação e as experiências da mão que tem a pluma. Encurtam-se, mas não se apagam. Esse encurtamento coloca o leitor face ao véu, na angústia de querer a resposta para o “quem é você?”. Esse jogo, tão legítimo ao ato da enunciação, expande-se na escritura proustiana desde sua gênese, mascara-se na rasura de seus manuscritos, em suas correspondências, em *Les Plaisirs et les Jours*, “Sur la lecture”, *Contre Sainte-Beuve*, *Jean Santeuil*, nos infintos parênteses a que a escritura recorre, e mesmo no texto estabelecido de *À la Recherche du Temps perdu*.

Gostaria de, por exemplo, trazer à luz um dos prototextos que deram origem a *À La Recherche*. Trata-se de *La Confession d'une Jeune Fille*, uma novela presente em *Les Plaisirs et les Jours* (1896), anterior ao clássico « Sur la lecture » que mencionei. Nela, a anônima heroína narra, em uma nada prolixa analepse suas memórias da infância em uma vila denominada *Oublis*, sua relação com a figura materna como um *outró* inseparável e que, posteriormente, viria ocupar um papel de interdição dos desejos da filha que são descritos pela própria heroína-narradora como perversos. A heroína se deixara seduzir aos dezesseis anos por um jovem de “maneiras às vezes doces e ousadas” (PROUST, 1993, p. 144) (5). A partir de então, “para distrair-se e caçar todos esses maus desejos, [ela] começara a sair continuamente ao mundo” (*Op. cit.*, p. 146) (6). A heroína aceita casar-se devido a uma demanda da mãe que está doente, mas na ausência de seu noivo e inebriada por vinho, sucumbe-se a um sedutor chamado Jacques. Ao se consumir o ato amoroso, a jovem heroína seria surpreendida por sua mãe que olhava o casal através das grades da janela. A narrativa, então, ciclicamente retorna ao início que é, na verdade, a cena do suicídio da heroína. Não restam dúvidas de que o enredo resume-se ao tom *kitsch* de um romancista principiante que nutria simultaneamente uma admiração e uma renegação pelo *estilo* principiante de *Les Plaisirs et les Jours*, como vemos na carta escrita a Alberto Lumbroso, em 14 de maio de 1920: “Prefiro que você não fale dessas páginas frívolas [...]. Não que eu as renegue. Elas poderiam me dar prazer se eu as relesse, pois me lembro vagamente que *nelas encontra-se o embrião dos meus livros de hoje*, mas elas valeriam a pena, pois eu tinha, no momento em que as escrevi, eu creio, um certo dom do estilo” (PROUST, 1991, p. 266. Grifos meus) (7).

Mesmo estando enleada a um tom *kitsch*, *La Confession d'une Jeune Fille* já traria elementos que arquitetariam a monumental obra de Proust. Do ponto de vista estético: elementos de uma estrutura frasal; construções

metafóricas; analogias; presença de cores que se desenvolveriam de forma mais ampla no texto de *À la Recherche*, estabelecendo relações entre momentos significantes da vida do herói e do narrador, e posso ainda mencionar a presença da analepse que, mesmo prosaica, aponta para um dos traços estéticos mais relevantes da escritura de Proust, o discurso memorialístico. Quanto aos aspectos temáticos, vêem-se elementos que se desdobrariam nos textos posteriores: as lembranças da infância que marcam toda *ouverture* de *À la Recherche*; a estreita relação entre a vila da heroína e narradora *La Confession d'une Jeune Fille*, Oublis, e aquela do narrador e herói de *À la Recherche*, Combray; e, notoriamente, a estreita relação entre os dois personagens aqui em foco e a figura materna: ambos não se vêem separados da mãe e a hipótese desse separação associa-se diretamente à angústia. Grosso modo, salientamos esses elementos em comum entre as narrativas, mas quero evocar um outro para relacioná-lo diretamente com a questão do ensaio como um traço existente na gênese da escritura proustiana. Recorro para isso a alguns fragmentos do dossiê genético que compõe as diferentes etapas da redação de *La Confession d'une Jeune Fille*. Conforme a pesquisa e revisão da transcrição diplomática dos manuscritos que compõem essa novela realizadas por Catherine Voillet e Francine Goujon, o dossiê das etapas de redação se compõe em:

A) um primeiro rascunho escrito por Marcel Proust que corresponde ao primeiro parágrafo do texto impresso (f^o 75)³;

B) uma versão escrita por Proust do conjunto do texto (f^o 76 r^o a 82 r^o) que reúne treze fólios enumerados por Proust de 1 a 13 e intitulado “Nouvelle”. Parece tratar-se mais de um *mise au net*⁴ que de um rascunho, no qual se encontram rasuras e acréscimos;

C1) uma primeira cópia passada a limpo (f^o 83 à 109) por um (a) copista, no qual há correções e vários acréscimos feitos por Proust, e

C2) uma segunda cópia passada a limpo, estabelecida por um (a) outro (a) copista, na qual há também correções e acréscimos feitos

³ Um fólio (f^o) é a unidade mínima de um manuscrito o que corresponde a uma folha. Ele possui duas faces, *recto* (r^o) e *verso* (v^o). Ver: PINO, Claudia Amigo e ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

⁴ *Mise au net* é a transcrição legível de um manuscrito.

por Proust.⁵ Na segunda cópia, os erros que ainda subsistiam eram fundamentalmente de ortografia e de gênero.

Gostaria de me ater à questão do gênero (marca de masculino e feminino) presente nos manuscritos e nas cópias e que foram transcritos para o dossiê. Vejamos os fragmentos que seguem:

(1) [...] le jour approchait où je serais assez guérie pour que ma mère put repartir, et jusque là je n'étais plus assez *souffrant* pour qu'elle ne reprit pas les sévérités, la justice sans indulgence d'avant. (B, f^o 77 r^o)

([...] o dia se aproximava, quando eu estaria curado o suficiente para que minha mãe pudesse partir, e até então eu não estava sofrendo muito para que ela não tomasse a severidade, a justiça sem a indulgência de antes.)

(2) Souvent aux Oublis, *assis* avec ma mère au bord de l'eau. (B, f^o 78 v^o)
(Muitas vezes em Oublis, *sentado* com minha mãe à beira da água.)

(3) La Grâce de Dieu, la grâce de la jeunesse où on voit tant de plaies se refermer d'elles-mêmes pas la vitalité de cet âge, m'avaient *guéri*. (B, f^o 81 r^o)
(A graça de Deus, a graça da juventude, quando vemos tantas feridas se fecharem em si mesmas, não a vitalidade desta idade, me tinham curado.)

(4) L'absence de mon fiancé qui était allé passer deux jours chez sa sœur, la présence à dîner de deux jeunes gens qui m'avaient *débauché*. (B, f^o 81 r^o)
(A ausência de meu noivo que tinha ido passar dois dias com a irmã, a presença, no jantar de dois jovens que me tinham *devastado*.)

(5) Je m'étais *trompé* en disant que je n'avais jamais retrouvé la douceur du baiser aux Oublis. (B, f^o 82 r^o)
(Eu estava *enganado* ao dizer que eu nunca encontrei o beijo suave em Oublis.)

Nos cinco exemplos que mencionamos acima ocorre uma confusão acerca de uma das marcas do gênero em língua francesa, o *-e* mudo. Para manter uma consonância e coerência gramatical com a heroína e narradora da novela em questão, os termos em itálico presentes nos fragmentos aqui transcritos deveriam ser, respectivamente, “*souffrante*”, “*assise*”, “*guérie*”, “*débauchées*” e, finalmente, “*trompée*”, recompondo assim a lógica normativa dos enunciados. No entanto, esse *resto* da escritura escapa aos olhos de Proust em suas correções e acréscimos. O que dizer disso? Meros erros da escrita? Traços de uma escolha de objeto sexual do autor que se vela por trás de sua heroína, como defende

⁵ Todas essas informações acerca do dossiê que constitui a gênese de *La Confession d'une Jeune Fille* e que seguem no decorrer dessa minha reflexão constam no ensaio crítico “*La Confession d'une Jeune Fille: aveu ou fiction?*”, de Catherine Voillet.

Catherine Voillet? No total, são vinte sete marcas em que o *-e* mudo fundaria o gênero feminino da heroína-narradora da novela, no entanto cerca de um quarto está no masculino. Creio que um texto em sua elaboração sensível, ou seja, no campo da linguagem poética faz margem com conteúdos inconscientes. No entanto, não cumpre ao pesquisador da literatura analisar autores, mas reconhecer antes de tudo que, na medida em que esses significantes que escapam do inconsciente universalizam-se, mais a literatura se inscreve na bela posição de questionar e revelar o humano nas suas camadas mais insondáveis.

Não me parece incorreto reconhecer nesses lapsos da escritura proustiana traços constituintes de um sujeito. Em *La Confession d'une Jeune Fille*, a heroína-narradora quer se isolar e mesmo morrer em uma vila que, como já disse, chama-se Oublis, cuja tradução literal seria *esquecimentos* e sabe-se da importância fundamental da onomástica seja de pessoas ou de lugares na escritura de Proust. Nesse local, ela poderia esquecer os atos perversos de sua mocidade, local que, embora marque também a ausência da mãe devido as suas partidas, era também o local do encontro entre as duas nas lembranças de sua infância. Oublis parece ser uma eterna presença-ausência, o prazer e o desprazer em um mesmo circuito significativo. Oublis, significante tão indissociável da memória! Combray, significante também tão indissociável da memória. Memória, significante tão indissociável de Marcel Proust e de sua escritura! Temos, então, uma cadeia de representação significativa que escoo ainda para além das páginas de *Les Plaisirs et les Jours*, passando por *Jean Santeuil* e tendo sua arquitetura final no próprio texto de *À la Recherche*. Estabeleço aqui o seguinte paralelo:

(1) As duas noites que ela [a mãe] passava em Oublis, ela vinha a minha cama me dizer boa noite, antigo hábito que ela tinha perdido, pois nele eu encontrava muito prazer e sofrimento, a ponto de não mais dormir senão movido pelo ímpeto de lembrá-la de ainda me dizer boa noite (PROUST, 1993, p. 140) (8).

(2) Atrás de Jean, a pequena porta do jardim se fechava lentamente que tinha vindo pela terceira vez dizer boa noite a sua mãe e tinha sido mal recebido. [...] o momento de ir deitar-se era para ele, todos os dias, um momento verdadeiramente trágico e cujo horror vago era ainda mais cruel (PROUST, 1971, p. 204) (9).

(3) Em Combray, todos os dias desde o fim da tarde, por muito tempo, antes da hora em que me deitava, sem dormir, longe de minha mãe e de minha avó, meu quarto de dormir se tornava o ponto fixo e doloroso de minhas preocupações (PROUST, 1987, p. 09) (10).

Notemos que os três fragmentos que se articulam em torno de um mesmo significante, a experiência da ausência do beijo materno. Como já foi mencionado, *Les Plaisirs et les Jours* seria um dos embriões de *À la Recherche* e creio que *La Confession d'une Jeune Fille* um de seus significantes mestres. Nos trechos que trouxemos do dossiê genético dessa novela, vimos que as marcas de gênero, incoerentes em algumas vezes com a voz da narradora-heroína, poderiam ser lidos como lapsos *da* e *na* escritura que implicariam em uma fluidez das experiências de Marcel Proust para seus narradores e personagens. Todavia, o que se nota claramente na progressão da experiência da ausência do beijo materno passado por *La Confession d'une Jeune Fille*, *Jean Santeuil* e, finalmente, *À la Recherche* é uma elaboração desse significante a tal ponto de que ele não mais se vincula à mão que escreve, mas ao texto. Em *La Confession* temos aproximadamente um desenvolvimento de seis linhas acerca da ausência do beijo da mãe. Em *Jean Santeuil* e em *À la Recherche*, os textos estabelecidos pela Bibliothèque de la Pléiade se desenvolvem, respectivamente, em nove e mais de trinta páginas. Nota-se, assim, uma amplitude e construção estilística que abona a escritura de qualquer ideia de uma transposição meramente biográfica. Não nos interessa a experiência de Proust, mas a experiência em si, ou seja, a experiência que está na escritura, no texto e que questiona o saber acerca do inconsciente e sua forma de estruturação. Deparamo-nos nessa amplitude e construção estilística com uma repetição que, na escritura de Marcel Proust é a pura depuração de um estilo. Ela, em nada, se relaciona ao dizer. Repetir não é dizer. A repetição é indissociável da demanda de algo novo. Não há aqui um saber psicanalítico questionando aquele que escreve. Ao contrário, é escritura – a *litteratura* – que questiona o saber do inconsciente que “é estruturado como linguagem” (LACAN, 1998, p. 25); é a escritura, os meandros de sua *tessitura*, as tramas de seu *tecido*, o *texto* em si que nos diz do saber latente pronto para bramir acerca da complexidade humana. Assim, podem haver rastros, lapsos na escritura, mas que se tronam rarefeitos na medida em que a escritura se desenvolve. Na medida em que ela se desprender do autor: trabalho da pena sem o homem!

Uma vez que “o homem pensa seu objeto” (LACAN, 1973c, p. 73), seríamos colocados em uma posição de imaginar a experiência como real. Todavia, o *lugar* da ficção é o puro meandro imaginário, da inverdade – que não é a mentira! O lugar da verdade como um saber absoluto é, na ficção, rechaçado. Mesmo na enunciação em que se jura dizer a verdade e nada mais que a verdade, mesmo na biografia ou na autobiografia, a verdade é uma invenção sobre a verdade: “sempre digo a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue. Dizê-la toda é impossível,

materialmente: faltam palavras. É por esse impossível, inclusive, que a verdade tem a ver com o real” (LACAN, 2003, p 508). Notemos, assim, as variadas intercepções a que o discurso de uma suposta verdade está suscetível.

Quando aponto a relação entre a escritura proustiana e o ensaio, creio que esta relação se faz pelo jogo, pelo “spiel” que há na narrativa. Poder-se-ia dizer que toda narrativa ficcional sustenta o jogo de ilusão, sustenta um *mensonge*⁶. Acredito nas mais variadas metamorfoses do discurso ficcional. Mas, o ensaio é a gênero em que a experiência é um ponto fulcral, ao contrário de outros gêneros. Trata-se de um discurso que “finge tão completamente” que prenderia nos contornos no véu o leitor mais astuto. “O ensaísta constrói o ensaio e seus objetos enquanto pensa e escreve, enquanto apalpa, localiza, comprova, indaga, duvida, reflete, indica, medita, revolve, escava, procura [...] sem a fantasia o ensaio se extinguiria” (WAIZBORT, 2000, p. 51). É nesse universo da fantasia que o leitor é fisgado. Se a fantasia e a experiência são pilares do ensaio e esse jogo ainda é narrado por um *je*, somos capturados pelo véu da ilusão e, por instantes que sejam, somos alienados e impedidos de ir a um mais-além. Esse é o belo jogo com o qual o *je* na escritura proustiana nos ilude, nos trapaceia. Se “a escritura faz do saber uma festa” (BARTHES, 1998, p. 21), a escritura proustiana, especificamente, faz do saber uma festa de véus.

A escritura de Marcel Proust tem em sua gênese o anseio de trapacear a linguagem. Em “Sur la lecture”, o leitor é convidado ao quarto “onde tudo é criação e linguagem.” Nesse mesmo texto-convite, somos advertidos de que encontraremos ali vidas tão “diferentes da minha, um gosto oposto ao meu, *onde eu [je] não encontro nada de meu pensamento consciente, onde minha imaginação se exalte, sentindo-se mergulhada no seio do não-eu [moi]*” (PROUST, 1987, p. 50. Grifos meus) (11). Esse *lugar* do não-eu, do fluir não interditado da imaginação é um ponto de destaque na trama do véu nessa trapaça da linguagem que é a escritura de Marcel Proust. Nele surgem as dúvidas sobre o *je* da enunciação na escritura proustiana, visto que, na ausência desses pensamentos da consciência, ou seja, na presença do fluir inconsciente, o *non-moi*, cuja tradução poderia

6 O termo *mensonge* poderia ser traduzido como *mentira*. Todavia, nos estudos críticos e narratológicos, tal termo goza de uma definição privilegiada cuja melhor proximidade teríamos em *inverdade*, ou seja, uma construção de caráter fictício, imaginária, o que é diferente de dizer uma *mentira*, uma vez que esta é a oposição direta de *verdade* no sentido de uma experiência real. Falar de uma *inverdade* abre possibilidade para inferências como falar de forma fictícia de algo, fabular.

ser o *não-ego*, “não é o senhor da sua própria casa” (FREUD, 1976, p. 178). Nesse sentido e desconfiados do canto que esse *je* da escritura emite, colocamo-nos diante de um processo de *ricocheteio* do *je* que se enuncia. Forma estética perigosa, a do ensaio! Nós, leitores, estamos diante de um gênero que dissimula, que nos coloca muito próximos da ilusão, do véu, da trapaça. Isso é que traz “um certo perigo ao ensaio – assim como à aventura e ao jogo –, sua compulsão ao se arriscar” (WAIZBORT, 2000, p. 40). A compulsão ao se arriscar não é apenas do gênero *ensaio*, mas também de seu leitor que se lança nessa trama do véu.

IV

A compulsão ao se arriscar não é apenas do gênero ensaio, mas também de seu leitor que se lança nessa trama do véu. Arriscamos na medida em que entramos no jogo, no “spiel” desse *je* que nos diz veementemente: “Aos exemplos que aqui exponho, daquilo que ouvi, fiz ou disse, ative-me a alterar senão aquilo que é mais ligeiro e circunstancial. Minha consciência, meu conhecimento exato, *não sei*, não altera um ponto sequer” (MONTAIGNE, 1965, p. 170. Grifos meus.) (12). A tradição do ensaio parece-nos ser desenhada sobre a trapaça da linguagem, na ilusão criada pelo véu. Somos, nós leitores, enleados na enunciação de um *je* assertivo sobre suas experiências que nos dão uma forma de testemunho e veracidade. No caso da escritura proustiana, não se trata de uma autobiografia ou de uma escritura que desencadearia um romance autobiográfico, menos ainda de uma escritura fundada na função referencial. O que existe é que “o prazer da narração é o prazer da ficção em si mesma e por si mesma, mas é também o prazer do narrador que escuta sua própria palavra e vê os outros reunidos e hipnotizados em torno dela” (LAVAGETTO, 1997, p. 21). Ao leitor nada é concedido senão a possibilidade de um pacto: entrar nesse jogo de fantasias, de ambiguidades veladas.

Tentar enquadrar o *je* da enunciação de algumas formas narrativas como o ensaio em esquemas parece-me engessar a dinâmica própria da trapaça da linguagem tão comum ao gênero e altamente incisiva na escritura de Marcel Proust. Seria um ato confortável para a crítica, conceituar o *je* como *x* ou *y*. Dormiríamos em paz, já que no conceito, a inteligência poderia, enfim, repousar. Seria menos perturbador abrirmos *Jean Santeuil* cientes de que iríamos ler as memórias do *jeune homme* Marcel Proust. Teríamos isso confirmado desde a primeira página dessa forma ensaística e desejante de ser romanesca, pois em sua epígrafe temos:

“[je] posso chamar esse livro de romance? É menos, talvez, e bem mais, a própria essência da minha vida extraída sem nada lhe mesclar, nessas horas de dilaceramento das quais ela resulta. Este livro nunca foi feito: esse livro foi colhido” (PROUST, 1971c, p. 181) (13). Inicia-se, assim, o jogo estabelecido entre um “eu vivi!”, em uma subjetividade intransferível, pertencente somente ao *je* que narra, e “o movimento, a subjetividade e experiência compõem a constelação do ensaio” (WAIZBORT, 2000, p. 35).

Essa constelação do ensaio fundada em torno do *je* da enunciação desencadeia questões intrínsecas à escritura moderna. Quem é esse *je*? Ou para ir mais ao cerne da problemática, o que é esse *je*? Outro ponto relevante é o *nome*. Quem está por trás do *nome*? De quem é o *nome* que empunha a pena? Questões, essas, que ratificam mais ainda a trapaça da linguagem, indissociáveis da ilusão do véu.

V

Questões, essas, que ratificam mais ainda a trapaça da linguagem, indissociáveis da ilusão do véu. O *je* nunca se encerra em si mesmo. Nunca é aquele que diz: “eu sou aquele que sou.” Impalpável, incontornável, ele se esvai na sua própria enunciação. A imagem refletida no espelho não se reduz a um “vejo-me, logo sou.” Há escansões, interpelações feitas sobre esse *je* que o clivam, tornando-o disforme, incapaz de se nomear de forma absoluta, mesmo se valendo da primeira pessoa. Temos, aqui, um outro engodo, pois não se é o que se é, mas aquilo que se imagina ser. Assim, essa forma aparentemente irreduzível do *je* é em si uma trapaça da linguagem. Se ela em si mesma é uma ficção, essa ficção se reduplica ao entrar no terreno da arte da escritura. Esse *je* que aqui trazemos é uma superposição de vários *moi*, de tessituras feitas sobre a mesma voz enunciativa. Ele é um efeito de linguagem que atua sobre um corpo cuja forma real é inatingível, hieróglifos intraduzíveis; um corpo cuja origem sequer conheceu o *je* como unidade, pois sua primeira experiência com seu corpo já fora fragmentada, esfacelada, despedaçada. É assim “que o sujeito se conhece pela primeira vez como unidade, porém, como uma unidade alienada, virtual” (LACAN, 1973a, p. 88). Resta-nos, então, operar com essas imagos que ecoam em forma de *moi*. Pode-se assim dizer que o *moi* é uma invenção, uma ficção sobre si mesmo e que só a ele temos acesso; assim, nossa matéria é, essencialmente, a ficção, a fantasia. Enfim, o *moi* é o fragmento que nos sobeja; fragmento indissociável da função imaginária.

Ao penetrarmos no território da ficção a fim de melhor compreender as trapaças a que somos expostos, parece-nos imprescindível averiguar com olhos de espreita os meandros do discurso da enunciação. Ao dizer: “este livro nunca foi feito: esse livro foi colhido”, ou ainda, “algumas migalhas de *madeleine*, mergulhadas numa infusão, lembram-me (ou pelo menos lembram ao narrador que diz eu [*je*] e que nem sempre sou eu [*moi*])” (PROUST, 1971a, p. 599) (14), a escritura de Marcel Proust convida-nos a olhá-la do lugar da dúvida. Observemos que a primeira citação é a epígrafe de *Jean Santeuil* e a segunda está colocada em parênteses no artigo intitulado “À propos du ‘style’ de Flaubert”. Ambas as inscrições são tipografadas em posições de destaque no texto: a epígrafe é a inscrição que iluminará o texto seguinte e os parênteses proustianos possuem uma função reflexiva, eles “introduzem em todo caso uma forma de enunciação secundária, mais precisamente uma enunciação em relação àquela efetuada em primeiro plano. Ela é marcada por uma entonação típica dos parênteses e se trata de uma enunciação explicativa, breve como um desdobramento suplementar acrescido pelo narrador” (SERÇA, 1998, p. 124). Notemos, assim que os parênteses revelam uma sobreposição de enunciações na tessitura da narrativa, ou ainda, podemos ver nessas camadas da enunciação a própria constituição de um *moi* da escritura, um *moi* que, conforme a leitura de Freud retomada por Lacan, é “feito como uma cebola, poder-se-ia descascá-lo, e se encontrariam as identificações sucessivas que o constituíram” (LACAN, 1973a, p. 268). Assim, “o eu [*moi*] do escritor não se mostra senão em seus livros” (PROUST, 1971b, p. 225) (15). Em outras palavras, a escritura é essencialmente uma trama imaginária. “Como sustentar que uma autobiografia é possível, como não fazer de toda autobiografia uma autoficção se aquele que se engaja na escritura não espontânea, isto é, submissa a revisões contínuas, se submete à linguagem, se perde e se multiplica nos seus rascunhos e esboços?” (WILLEMART, 2009, p. 146-7.) De nada valeria buscar na escritura um *je*, pois, a sua presença é impossível de ser aprisionada, face ao fato de o *je* não ser uma substância. Ele esvai-se, presentifica-se somente no átimo do engano, no tropeço da palavra. “É fora do campo da consciência e de suas certezas, dentre as quais o homem se reconhece como *moi* que algo existe e que se exprime como *je*” (SAFOUAN, 2001, p. 32). Lemos que o ensaio é essa forma em que o *moi* faz o seu jogo abertamente. Uma vez que a experiência é convocada, abre-se, pelo véu, um tom jocoso em torno da angústia do leitor que não alcança a resposta objetiva e direta ao “quem é você?”.

Vemos que o aspecto ensaístico da escritura proustiana está diretamente relacionado à experiência que permeia a voz enunciativa.

Em tal escritura, vemos desdobramentos de muitos *moi* que a permeiam ora como um *je* crítico de literatura e outras artes, ora como um *je* supostamente autobiográfico. O que tipograficamente se registra na escritura como *je* realiza-se nela como um *moi*. Trata-se de um constante desdobramento – *doublement*. “O *je* autobiográfico aparece por duas razões como a emanação do *je* crítico. Por um lado, há uma faceta, justificado pelas necessidades da manifestação, como suas aparições anteriores, a necessidade de definir socialmente o autor. Por outro lado, baseia sua credibilidade na consistência da crítica assumida pelo próprio *je*: se eu escrevi o que você lê, é óbvio que eu também experimentei o que você lê.” (GOUJON, 2004, p. 96). Notemos, assim, que o que se dá na escritura proustiana nas suas mais variadas formas, sejam nas cartas, nos ensaios, nos artigos, e – porque não? – na própria *À la recherche du temps perdu* é uma ilusão vivaz de um *moi* que se desdobra em *moi* no plural, ou seja, um *jeu* [jogo] em que o *je* se faz uma pluralidade de *moi*: um jorro da função imaginária no ato da escritura.

O *je* que se enuncia de forma tão certa de si mesmo, aguçando a curiosidade do leitor desejante de respostas certas, cria um passado vazio; demasiadamente bem construído, mas vazio, sem dono. Desejamos estar no quarto desse *je*, ler seus livros, ler com seus olhos, ouvir a mesma interpretação da *Sonata patética* que ele ouve, ter a mesma visão que ele tem do *Lac Léman*, desejamos experimentar o seu paladar degustando a *madeleine*. Mas o que se faz aí é uma escritura que experienta o vazio da criação. Não há o objeto, mas tão somente suas nuances. Justamente pelo fato de não haver o objeto tão caro ao realismo positivista é que o efeito de real, “essa nova verossimilhança inconfessada que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” (BARTHES, 2004, p. 190), torna-se mais crível, pois assim a escritura pode tudo. O *je* “não tem memória, não tem passado próprios. Ele não está vinculado à fidelidade formal. Ele pode estampar em seda rosa florido a antiga poltrona da avó, transformar a avó em avô, a poltrona em um coxim inglês, mudar os lugares de sua infância e, em vez de depositar flores nos braços de sua cozinheira, fazê-lo nos braços de sua prima. Ele pode imaginar tudo, pois tudo lhe foi emprestado para fazer o que ele quiser” (MARTIN-CHAUFFIER, 1943, p. 57). Sim!, esse *je* pode tudo, inclusive trapacear o leitor pelos meandros da escritura.

As experiências colhidas pelo *je* da escritura proustiana deixam-nos pegadas e traços que seguimos, mas cuja origem não sabemos. Tais experiências têm como mote testemunhar o próprio poder da ficção; elas (se) criam e (se) recriam testando a liberdade existente na

enunciação, a liberdade imaginária que é ponto fulcral da escritura literária. Essa liberdade que “lhe confere a passagem da fidelidade formal das memórias à ficção é compensada pela exigência que lhe é imposta de usá-la bem. Ou seja, de tirar dessa matéria confusa [das experiências] e, afinal de contas, parca, uma obra de arte: verdadeira, vivaz, construída e significativa.” (*Op. cit.*, p. 57.) O *je* da escritura proustiana é enleado a essa liberdade. Toda essa plenitude no âmago da escritura, essa possibilidade de trapacear com a linguagem e a própria linguagem, não deixaria ileso o estatuto do nome próprio.

Dissemos que a questão do nome é um outro ponto relevante do gênero ensaio e, ao que tange a escritura proustiana, tal problemática é sempre revisitada. Um nome não nos provaria absolutamente nada, testemunhara Montaigne em seu “Des noms”: “os brasões tanto quanto os nomes não asseguram nada” (1962, p. 388) (16). Nesse ensaio, a escritura indaga ainda o que é um nome: “E esses Pierre ou Guillaume, o que são senão uma voz, três ou quatro traços à pena?” (*op. cit.*, p. 389) (17). Traços escritos à pena que aparecem ao longo da escritura de Marcel Proust somente em *La Prisonnière* quando Albertine diz ao narrador: “‘Meu Marcel’, ‘Meu querido Marcel’” (PROUST, 1988, p. 583) (18). Letras, traços, feitos à pena que são apenas um nome no sentido que Montaigne nos coloca: um nome alheio à Marcel Proust e não mais alienado a ele.

O nome próprio na escritura está diretamente ligado à ilusão, aos desdobramentos insólidos do *moi* que se enuncia como uma instância *je*. O nome é mais um engodo da trapaça cuja atestação no simbólico quer se validar pela experiência. Quanto mais a escritura se reinventa, quanto mais ela se desloca do eixo de uma experiência real e se lança ao seio da experiência imaginária – que não deixa de ser verdadeira! –, mais o homem civil é deixado para trás. No caso da escritura proustiana, sua origem ensaística conduz-nos à intensa semelhança da pura experiência do *je* da enunciação. Todavia, ao caminharmos por ela, vemos que não se trata de uma experiência cujo fim será o solipsismo, mas o ato comunicativo e expressivo, o que lhe confere o estatuto da ficção, o estatuto de uma obra bem realizada.

O *je* proustiano não foge à regra comentada pelo próprio Proust em *Contre Sainte-Beuve* de se revelar apenas como *moi* no ato da escritura. Isso aponta para uma *homonímia acerca do nome próprio*, grafias iguais, sentidos diferentemente construídos. O nome próprio Marcel Proust, baluarte da moderna literatura ocidental, escreve-se na medida em que ele se apaga na escritura. Nesse sentido, a escritura “sou eu [*moi*], na condição de me fazer um outro. Fazer-me outro, para ser ‘eu’ [*moi*]”

(DOUBROVSKY, 2000, p. 150). Em outras palavras, eu sou, eu me faço, eu sou o meu desejo na medida em que não sou na escritura. “De uma parte, o nome é vazio, impróprio, arbitrário e acidental; de outra, ele é pleno, próprio, necessário e essencial” (COMPAGNON, 1980, p. 12). Esse *treat* faz parte do jogo, o “spiel” da escritura proustiana, enleando-a ao gênero ensaístico. Dizer que Marcel contempla o nome Marcel Proust é aderir-se completamente ao enigma do véu, é gozar de seu engodo. O que há é uma tal fragmentação que, de tão rarefeita, torna-se uma ausência, um vazio, e mesmo que tal fragmentação deixe para trás um resto, ele é demasiadamente insólito para se fazer um *je*, que como tal não é substancial. O *je* que a tudo custo busca se fazer real na enunciação, que a todo custo quer ser chamado por um nome, é uma superposição de vários *moi*; ele é “trezentos, trezentos e cincoenta”. Esse nome não é real, visto que “o real, na ficção, é o fictício” (DOUBROVSKY, *op.cit.*, p. 120). Assim, na escritura proustiana, em sua gênese ensaística, o absoluto do nome, seu “Eu sou aquele que sou” se tranforma em “Eu sou onde não sou”, dando a escritura um *je* inominável.

Nesse sentido, desabonar-se do nome é adentrar por completo na ficção, na função imaginária intrínseca à escritura. O nome aprisionaria a escritura ao realismo cuja quimera era a representação fidedigna do objeto. O aprisionamento ao nome reduziaria a escritura ao signo, impossibilitando-lhe a vazão ao universo dos significantes onde ela de fato trapaceia a linguagem. É nessa trapaça que vemos que “um homem não está de forma alguma em seu nome, nem mesmo atrás de seu nome, da mesma forma que ele não está em seu semblante nem além dele. Não podemos nos manter nem na ilusão realista nem na nominalista” (STAROBINSKY, 1961, p. 197). Eis nosso desconforto face ao véu! A insegurança no jogo de ilusões, o olhar atento que busca perscrutar cada dobra do véu, cada contorno, a fim de saber o que está além do véu e, enfim, se apoderar do nome próprio que se crê existir na escritura, mas

7 Cumpre ressaltar que o conceito de sujeito em Foucault é indissociável de uma dialética histórico-social. As cadeias discursivas são determinantes em sua noção de sujeito, todavia elas comparecem sempre em uma relação de estruturas sociais mais globalizantes, instaurando uma forma de poder. O sujeito não comparece como um ser, mas como um efeito da articulação da linguagem que promove estruturas de poder, tratando-se mais de um *des-ser*. Assim, como nos coloca Foucault, “objetivo hoje em dia não seja descobrir o que somos, *mas recusar o que somos*. Temos que imaginar e construir o que poderíamos ser para nos livrarmos desse duplo constrangimento político, que é a simultânea individualização e totalização própria às estruturas do poder moderno” (FOUCAULT, 1995, p. 239. Grifos meus). Vê-se, assim, que a noção de sujeito em Foucault é levada a uma dimensão histórica e socializante.

a escritura é a “abertura de um espaço onde o sujeito⁷ que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2001, p. 268). Desaparece fazendo-se a pluralidade do *moi*.

VI

...fazendo-se a pluralidade do *moi*; desta forma a escritura se expande e o nome próprio se desfaz. Uma relação indissociável da morte: a morte do nome para o nascimento da escritura. O tom ensaístico ao qual a escritura de Marcel Proust adere reforça, ratifica, revela e intensifica o *savoir-faire* da literatura: a forma plena de (re)invenção da linguagem que é uma estratégia da arte escrita para questionar a inércia do signo. Ao se trapacear com a linguagem, o signo é torturado, desdobrando-se em significados impensados, redendo-se, assim, ao significante como forma, *a priori*, individual e intrasponível. Ao sermos ludibriados pelo *je*, cuja persuasão não se dá por uma retórica que demanda a credibilidade, mas sim pela tônica da experiência, entramos no jogo do *mensonge*, o “spiel”. Na escritura de Marcel Proust, estamos em uma labiríntica retórica da experiência: “escutemos essa frase musical”, “comunguemos da mesma bebida e dessas migalhas de madeleine.” Seduzidos por essa silenciosa retórica da experiência que nos convence pelo detalhamento subjetivo cuja mensagem implícita é “eu vivi, logo creia-me!”, seduzidos por essa tom ensaístico, o que se esconde por trás desse *je* (ou dos desdobramentos em seus personagens) nos convence a ponto de lhe inquerimos e a nós mesmos, a fim de saber quem realmente se enuncia. Mesmo diante desse desejo inquietante de resposta, o véu da escritura não se rasga, mantendo-se o silêncio e a dúvida. Mas imaginemos que esse véu caísse! O que haveria ali? Haveria o que sabemos existir desde o início do jogo: haveria o nada! Um nada que, mesmo sem o véu, ainda nos seduziria; um nada cuja obscuridade, a trama e o fluir da imaginação exerceria ainda o mesmo no jogo do *mensonge*, o “spiel”. Assim, desvelar esse *je* não encerra a trama da escritura, sua trapaça. Desvelar os rostos velados de Magritte, as Virgens de Strazza, de Monti ou as virgens que cantavam melancolicamente a morte de Cristo não colocaria fim ao encantamento. O que está além do véu é de uma profundidade inacessível ao simbólico de quem questiona “quem está aí?”. O silêncio continuaria, o vazio da criação permaneceria inatingível. Haveria ainda o silêncio envolvendo as horas de leitura, o encantamento com a enunciação, com a experiência, a incerteza de um *je* rarefeito na pluralidade do *moi*, um desejo de ouvir

um “eu sou aquele que sou!”; retornaria apenas em um “eu posso ser!” Elevar o véu de nada adiantaria, pois além dele, há sempre o *vazio da incerteza que é tão enleado à imaginação*.

Notas dos fragmentos de textos literários no original

(1) «dit je et qui n'est pas toujours moi.»

(2) «de pensées en quelque sorte personnelles, avec cet air de prédilection, d'avoir choisi de vivre là et de s'y plaire.»

(3) «un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir.»

(4) «Ce qu'il y a de réel dans la littérature, c'est le résultat d'un travail tout spirituel, quelque matérielle que puisse en être l'occasion (une promenade, une nuit d'amour, des drames sociaux), une sorte de découverte dans l'ordre spirituel ou sentimental que l'esprit fait, de sorte que la valeur de la littérature n'est nullement dans la matière déroulée devant l'écrivain, mais dans la nature du travail que son esprit opère sur elle.»

(5) «manières à la fois douces et hardies.»

(6) «pour distraire et chasser tous ces mauvais désirs, je commençai à aller beaucoup dans le monde.»

(7) «Je préfère que vous ne parliez pas de ces pages légères [...]. C'est ne pas que je les renie. Elles pourraient même me faire plaisir si je les relisais, car je me suviens vaguement qu'on y trouva l'embryon des livres d'aujourd'hui, mais elle me feraient seulement de la peine, car j'avais à ce moment là, je crois bien, un certain don de style.»

(8) «Les deux soirs qu'elle [la mère] passait aux Oublis, elle venait me dire bonsoir dans mon lit, ancienne habitude qu'elle avait perdue, parce que j'y trouvais trop de plaisir et trop de peine, que je ne m'endormais plus à force de la rappler pour me dire bonsoir encore.»

(9) «La petite porte du jardin se referma lentement sur Jean qui était revenu une troisième fois dire bonsoir à sa mère et qui avait été assez mal reçu. [...] Le moment d'aller se coucher était tous les jours pour Jean un moment véritablement tragique, et dont l'horreur vague était d'autant plus cruelle.»

(10) «À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir,

loin de ma mère et de ma grand-mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations.»

(11) O trecho completo no original é o que segue : «Pour moi, je ne me sens vivre et penser que dans une chambre où tout est la création et le langage de vies profondément différentes de la mienne, d'un goût opposé au mien, où je ne trouve rien de ma pensée consciente, où mon imagination s'exalte en se sentant plongée au sien du non-moi.»

(12) «Aux exemples que je tire céans, de ce que j'ai ouï, fait ou dit, je me suis défendu d'oser altérer jusques aux plus l'gères et inutiles circonstances. Ma conscience ne falsifie pas un iota, ma science, je ne sais.»

(13) «Puis-je appeler ce livre un roman? C'est moins peut-être et bien plus, l'essence même de ma vie, recueillie sans rien y mêler, dans ces heures de déchire où elle découle. C'est livre n'a jamais été fait, il a été récolté.»

(14) «quelques miettes de 'madeleine', trempées dans une infusion, me rappellent (ou du moins rappellent au narrateur qui dit 'je' et qui n'est pas toujours moi).»

(15) «Le moi de l'écrivain ne se montre que dans se livres.»

(16) «Les armoiries n'ont de sûreté non plus que les surnoms.» O que Montaigne chama de sobrenome é, na verdade, o nome. Para tal, conferir : COMPAGNON, Antoine. *Nous Michel de Montaigne*. Paris : Éditions du Seuil, 1980, p. 54.

(17) «Et ce Pierre ou Guillaume, qu'est-ce, qu'une voix pour tous potage? ou trois quatre traits de plume.»

(18) «'Mon Marcel', 'Mon chéri Marcel'.»

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Marcel Proust

- PROUST, Marcel. À propos du 'style' de Flaubert. In: _____. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971a.
- _____. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971b.
- _____. *Jean Santeuil*. Paris: Gallimard, 1971c.
- _____. Sur la lecture. In: RUSKIN, John. *Sésame er les Lys*. Bruxelles: Complexe, 1987.
- _____. *La Prisonnière*. Paris: Gallimard, 1988. (*À la recherche du temps perdu*, v. 3).
- _____. *Correspondance de Marcel Proust – 1920*. Vol. XIX. Texto estabelecido por Philip Kolb. Paris : Plon, 1991.
- _____. «La Confission d'une Jeune Fille» In. : *Les Plaisirs et les Jours*. Paris : Gallimard, 1993.

OUTROS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- BARTHES, Roland. Leçon. In: _____. *Œuvres complètes*: tome 3: 1974-1980. Paris: Seuil, 1995.
 _____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Editora Cultrix, 1998.
 _____. L'effet de réel. In: _____. *Œuvres complètes*: tome 2: 1966-1973. Paris: Seuil, 1994.
 _____. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *Nous Michel de Montaigne*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- DOUBROVSKY, Serge. *La place de la madeleine: écriture et fantasma chez Proust*. Grenoble : ELLUG, 2000.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
 _____. O sujeito e o Poder. In: RABINOW, P. e DREYFUS, H. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da Psicanálise. In: _____. *Obras Completas* : vol. XVII. Rio de Janeiro : Imago Ed., 1976.
- GOUJON, Francine. «Je» narratif, «je» critique et écriture intertextuelle dans le *Contre-Sainte Beuve*. In : *Bulletin d'informations proustiennes*, nº. 34, 2004.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre I: les écrits techniques de Freud*. Paris: Seuil, 1973a.
 _____. *Le séminaire, livre II: le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973b.
 _____. *Le séminaire, livre XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973c.
 _____. *O Seminário, livro IV: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
 _____. *O Seminário, livro XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
 _____. Televisão. In : _____. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- LAVAGETTO, Mario. *La cicatrice de Montaigne – le mensonge dans la littérature*. Tradução de Adrien Pasquali. Paris : Gallimard, 1997.
- MARTIN-CHAUFFIER, Louis. Proust et le double «Je» de quatre personnes. Le roman de la création d'un monde et l'histoire vraie d'une aventure spirituelle. Paris: *Confluences*, numéro spécial, *Problèmes du roman*, 1943.
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais I*. Paris : Gallimard, 1965.
 _____. *Essais III*. Paris : Gallimard, 1962.

- PINO, Claudia Amigo e ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- SAFOUAN, Moustapha. *Lacanianana*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2001.
- SERÇA, Isabelle. La parenthèse, troisième dimension du texte proustien. In: DEFAYS, Jean-Marc (Org.) *À qui appartient la ponctuation?* Paris, Bruxelles: Éditions Duculot, 1998.
- STAROBINSKY, Jean. Stendhal pseudonyme. In : _____. *L'Œil vivant*. Paris: Gallimard, 1961.
- VOILLET, Catherine. "La Confession d'une Jeune Fille: aveu ou fiction?". Disponível em: http://ancien.item.ens.fr/contenus/publications/articles_cher/Viollet/CJF.pdf. Acessado em 21/02/2010.
- WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- WILLEMART, Philippe. A autoficção acaba com a autobiografia? In: _____. *Os processos de criação – na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

