

METONÍMIA EM PROUST

por GERARD GENETTE

(traduzido por CARMEM CRUZ LINA e WALTER CARLOS COSTA, UFSC)

A relação metafórica, fundada na analogia, é tão importante em Proust, tão manifestadamente no centro de sua teoria e de sua prática estéticas como de sua experiência espiritual, que se é naturalmente conduzido, como ele mesmo foi, a superestimar sua ação em detrimento de outras relações semânticas. É sem dúvida a Stephen Ullmann que cabe o mérito de ter sido o primeiro, em dois capítulos (V e VI) de seu livro sobre o Estilo no romance francês, a levantar a presença no "imaginário" proustiano,

*Com agradecimentos às Editions du Seuil.

**A ausência de artigo diante de metonímia reveste-se de um sentido que é conveniente declarar: trata-se de um nome próprio e logo se vê de qual tipo. Diz-se Metonímia em Proust como se diria Polínia em Píndaro ou Clio em Tácito, ou melhor ainda, Polínia em Tácito e Clio em Píndaro, pelo menos na medida em que uma deusa pode se enganar de porta: simples visita, portanto, mas não sem consequência.

***Título original : "Metonymie chez Proust", in Figures III, Ed. Seuil, Collection Poétique, Paris, 1972, ps. 41 a 63.

Fragmentos, n. LLE/UFSC, Florianópolis, nº 2, 9-44, Jul/Dez. 1986

ao lado das famosas metáforas, de transposições tipicamente metonímicas: as que se fundamentam, diz ele, "na contigüidade de duas sensações, em sua coexistência no mesmo contexto mental (1)" e das quais cita como exemplo as hipálages como "secura castanha dos cabelos" por secura dos cabelos castanhos, ou, mais sutilmente, "superfície azulada" por do silêncio que reina no céu de domingo em Combray. Poder-se-ia, sem dúvida, incluir na mesma categoria outras "imagens" anotadas por Ullman como "frescor dourado dos bosques" ou ainda o célebre tinido "oval e dourado" da sineta do jardim, onde as qualidades visuais emprestadas a sensações tácteis ou auditivas procedem evidentemente de uma transferência da causa ao efeito (2).

Entretanto, as transposições puramente metonímicas são bastante raras na obra de Proust, e sobretudo, nenhuma delas é efetivamente sentida como tal pelo leitor: o tinido é, sem dúvida oval e dourado porque a sineta só é assim mesmo, mas neste, como em outros casos, a explicação não leva à compreensão; qual quer que seja sua origem, o predicado oval ou dourado recai sobre o tinido, e, por uma confusão quase inevitável, esta qualificação é interpretada não como uma transferência, mas como uma "sinestesia": o deslocamento metonímico não somente se "disfarçou" mas se transformou em predicação metafórica. Assim, longe de serem antagônicas e incompatíveis, metáfora e metonímia se sustentam e se interpenetram, e considerar a segunda não deve consistir em elaborar uma lista concorrente com a das metáforas mas sim mostrar a presença e a ação das relações de "coexistência" no interior mesmo da relação de analogia: o papel da metonímia na metáfora.

Confrontemos imediatamente duas passagens da Recher

che du temps perdu. A primeira pertence ao Du Côté de chez Swann: o narrador contempla a planície de Méséglise, coberta até o horizonte de campos de trigo agitados pelo vento: "à direita, acrescenta ele, percebia-se, além dos trigaís, os dois campanários cinzelados e rústicos de Saint-André-des-champs, também eles afilados, escamosos, imbricados de alvéolos, trabalhados, amarelecidos e grumosos, como duas espigas (3)". A segunda se encontra em Sodome et Gomorrhe, por ocasião da segunda estadia do narrador em Balbec; Marcel acaba de visitar com Albertine a igreja de Marcouville, e por antecipação evoca a de Saint-Mars-le-Vêtu, onde devem estar juntos no dia seguinte: "Saint-Mars, naquele tempo ardente em que só se pensava nos banhos, cujos dois antigos campanários de um rosa salmão, de telhas em losango, ligeiramente inclinados e como que palpitantes, pareciam velhos peixes agudos, imbricados de escamas, musgosos e ruivos, que, sem parecer moverem-se, elevavam-se numa água transparente e azul(4)!"

Eis dois pares de campanários manifestadamente parecidos em suas características objetivas essenciais: a forma a guada ou desfiada, a cor amarelo-ruivo, a superfície rugosa, escamada ou alveolada. Com estes dados sensivelmente idênticos, por que a imaginação do narrador insere duas comparações diferentes, entre os campanários e as espigas, neste caso entre os (mesmos) campanários e os peixes? A razão é bastante evidente, aliás, para o segundo exemplo, Proust indica muito claramente o incidente de valor causal "naquele tempo ardente em que só se pensava nos banhos"; é o pensamento do banho, a proximidade (espacial, temporal, psicológica) do mar que orienta o trabalho da imaginação metafórica para uma interpretação aquática. No texto de Swann, a explicação é mais discreta, mas igualmente sem equívoco

co "os dois campanários cinzelados...também eles afilados,...(5)"; os campanários de Saint-André são aqui como duas espigas no meio de outras, são os arredores que sugerem a semelhança. Quem a sugere: quer dizer, Proust não cria a semelhança, ele a escolhe e a atualiza entres as diversas virtualidades analógicas contidas na aparência dos campanários; mas esta ação basta para ilustrar a influência das relações de contiguidade no exercício da relação metafórica. Vê-se em outra passagem(1,p.159/1,p.184) a mesma igreja de Saint-André aparecer no meio dos trigais, "rústica e dourada como uma meda"; o motivo cromático é o mesmo, mas da espiga para a meda, a forma difere sensivelmente: o que é essencial para Proust é o fato de assimilar Saint-André ao seu "meio" rústico: espiga-meda, tudo lhe parece bom, desde que motive a aproximação.

Um campanário pontudo, amarelo e lavrado, pode então evocar entre outras, da mesma maneira e ad libitum, a imagem de uma espiga amadurecida(ou de uma meda) ou a de um peixe dourado. Entre estas duas "semelhanças" virtuais, Proust escolhe em cada ocorrência a que se adapta melhor à situação ou (o que é a mesma coisa) ao contexto: qualidade terrena de Méséglise, essência marítima de Balbec. Um outro campanário (o mesmo, talvez), o de Saint-Hilaire em Combray, apresenta por três vezes o fenômeno de mimetismo completamente comparável: "e, por uma brumosa manhã de outono,dir-se-ia, elevando -se acima do roxo tempestuoso dos vinhedos, uma ruína de púrpura quase da cor da vinha virgem"; e duas páginas adiante: "Quando, após a missa, entrávamos para dizer a Théodore que nos trouxesse uma "brioche" maior que a de costume...,tínhamos diante de nós o campanário que, dourado e cozido também como uma "brioche" maior ainda e benta, com escamas

e gotejamentos gomosos de sol, espetava a sua ponta aguda no céu azul. E à noite, quando eu voltava do passeio e pensava no momento em que logo teria que dar boa noite à minha mãe e não mais a ver, o campanário estava, ao contrário, tão suave, ao findar do dia, que parecia colocado e afundado, como uma almofada de veludo marrom sobre o céu empalidecido que cedera sob a sua pressão, tinha-se aberto levemente para lhe dar espaço e refluía as suas bordas (6)". Campanário-espiga (ou igreja meda) em plenos campos, campanário-peixe no mar, campanário púrpura acima das vinhas, campanário-brioche na hora dos doces, campanário-almofada na noite que chega, existe manifestadamente em Proust uma espécie de esquema estilístico recorrente, quase estereotipado, poder-se-ia chamar de topos do campanário-camaleão. Quase imediatamente após o último exemplo, Proust menciona o caso - paradoxal - de uma "cidade da Normandia vizinha de Balbec" onde a flecha gótica da igreja lança-se em perspectiva acima de dois hotéis do século XVIII cuja flecha "completa" a fachada, mas "de uma maneira tão diferente, tão preciosa, tão anelada, tão rósea, tão polida, que bem se vê que não faz parte delas, como não faz parte de dois belos seixos unidos, entre os quais está presa na praia, a ponta purpurina e denticulada de alguma concha afuselada em agulha e rebrilhante de esmalte(7)". Vê-se que aqui a diferença se inscreve num sistema de semelhança por contágio; o contraste entre flecha e fachadas é semelhante ao contraste próximo entre concha e seixos e a homologia compensa e corrige o contraste.

Numa versão anterior (8), a cidade normanda evocada é Falaise, e é o telhado único de um hotel que se encaixa entre duas flechas "como numa praia normanda um seixo entre duas

conchas arredondadas". As variações do objeto "descrito" sob a permanência do esquema estilístico mostram suficientemente a diferença em relação ao referendo, e então o irreduzível irrealismo da descrição proustiana.

Em todos estes casos, a proximidade comanda ou garante a semelhança, em todos estes exemplos a metáfora encontra seu apoio e sua motivação numa metonímia (9). É o que acontece frequentemente em Proust, como se a justeza de uma aproximação analógica, quer dizer o grau de semelhança entre dois termos, fosse menos importante do que sua autenticidade (10); entendamos com isto, sua fidelidade às relações de vizinhança espaço-temporal (11); ou melhor, como se a primeira lhe parecesse garantida pela segunda, os objetos do mundo tendendo a se reagruparem por afinidades, segundo o princípio, já invocado por Jean Ricardou a propósito das superposições metonímico-metafóricas em Edgar Poe (12): o que se parece se junta (e reciprocamente). Assim certos cozinheiros se aplicam a combinar um prato regional com um molho ou com um recheio absolutamente autóctone e a acompanhá-lo de um vinho "regional", persuadidos da conveniência, da harmonia gustativa dos produtos de uma mesma região. Pois não é o mesmo respeito do contexto que induz Marcel, a Balbec, a "não deixar cair seu olhar à mesa senão nos dias onde era servido algum vasto peixe", ou ainda, a não desejar ver Ticianos ou Carpaccios a não ser em Veneza, no seu quadro "natural", e não transplantados a uma sala do Louvre (13), ou mesmo a não desejar nos campos de Méséglise senão uma camponesa dos arredores, e nas praias de Balbec, senão uma filha de pescador? "A passante que meu desejo chamava parecia-me ser, não um exemplar qualquer deste tipo geral: a mulher, mas um produto necessário e natural des

te solo...A terra e os seres eu não os separava. Eu tinha o desejo de uma camponesa de Méséglise ou de Roussainville, de uma pescadora de Balbec, como eu tinha o desejo de Méséglise e de Balbec. O prazer que elas poderiam me dar teria me parecido menos verdadeiro, eu não acreditaria mais nele, se eu tivesse modificado suas condições segundo minha vontade. Conhecer em Paris uma pescadora de Balbec ou uma camponesa de Méséglise, teria sido como receber conchas que eu não tivesse visto na praia, uma samambaia que eu não tivesse encontrado no bosque, teria sido como retirar do prazer que a mulher me daria todos os prazeres no meio dos quais minha imaginação a envolvera. Mas vagar assim nos bosques de Roussainville sem uma camponesa para abraçar, era como não conhecer destes bosques o tesouro escondido, a beleza profunda. Esta moça que eu não via senão crivada de folhagens, era, ela própria, para mim como uma planta local de uma espécie apenas mais elevada que as outras e cuja estrutura permite aproximar de mais perto que nas outras o sabor profundo da região (11)". Surpreende-se aqui, de certa maneira, o nascimento da analogia no momento em que se liberta da proximidade física que lhe dá o dia: a jovem camponesa é vista (imaginada) "crivada de folhagens" antes de (e para) tornar-se ela mesma "como uma planta". Nenhum outro texto ilustra melhor este fetichismo do lugar, que o narrador denunciará mais tarde como um erro de juventude e uma "ilusão a perder", mas que não deixa de ser, sem dúvida, um primeiro dado da sensibilidade proustiana: um destes dados primeiros contra os quais, precisamente, se edifica seu pensamento último.

Este estado misto de semelhança e de proximidade

nada encarna melhor, certamente, do que a relação de parentesco e sabe-se com que predileção Proust explorou esta situação privilegiada, aproximando a tia e o sobrinho, substituindo o filho ao pai e a filha à mãe, levando até a vertigem o prazer ambíguo da confusão. Dir-se-ia de boa vontade que a arte da descrição consiste para ele em descobrir, entre os objetos do mundo, semelhanças explicáveis pela filiação autêntica; vejamos com que complacência ele se põe a juntar o retrato e o modelo, marinhas de Elstir face à paisagem de Balbec, ou esculturas rústicas de Saint-André como semelhança "certificada" pela justaposição de alguma jovem camponesa de Méséglise, colocada ao abrigo, réplica viva "cuja presença, semelhante à das folhagens parietais que cresceram ao lado das folhagens esculpidas, parecia destinada a permitir, por uma confrontação com a natureza, julgar a verdade da obra de arte(15)". Esta confrontação encontra naturalmente sua forma mais pura e mais perfeita no espetáculo redobrado do objeto e seu reflexo tal como Proust o organiza numa encenação particularmente sofisticada no quarto de Mardel no "Grand Hôtel" de Balbec, cujas paredes foram cobertas, com os serviços de um tapisseiro providencial, de bibliotecas com vidros espelhados no qual se reflete o espetáculo variável do mar e do céu "estendendo um friso de claras marinhas interrompidas somente pela armação de acaju", tão bem que em alguns momentos estes vidros justapostos "mostrando nuvens semelhantes mas numa outra parte do horizonte e diversamente coloridas pela luz, pareciam oferecer como a repetição, cara a certos mestres contemporâneos, de um só e mesmo efeito, tomado sempre em horas diferentes, mas que agora, com a imobilidade da arte, podiam ser todos vistos juntos nu

ma mesma peça, executados em pastel e colocados sob vidro(16)". Multiplicação da paisagem, evidentemente eufórica, não somente porque ela transforma o espetáculo natural em efeito de arte, mas também, e reciprocamente, porque a obra aqui imitada se encontra, como as marinhas de Elstir às quais faz eco, afinada com seu contexto: Proust compara o quarto de Balbec a um "destes dormitórios-modelo que são apresentados nas exposições "modern style" de móveis, onde são ornados com obras de arte que se supõe sejam capazes de alegrar os olhos daquele que dormirá nele e às quais deram-se temas relacionados com o tipo de lugar em que o quarto deve se encontrar (17)", e, é claro que o prazer do espetáculo deve-se precisamente a esta relação harmoniosa(18).

Os exemplos de metáforas com fundamento metonímico ou metáforas diegéticas (19), se dispersam naturalmente no conjunto da Recherche e seria fastidioso e inútil fazer um levantamento exaustivo delas. Vamos citar, entretanto, como ilustração o olhar da duquesa de Guermantes na igreja de Combray, "azul como um raio de sol que tivesse atravessado o vitral de Gilberto, o Maú", o qual é justamente o que orna a capela onde se encontra no momento a duquesa (20) ou esta abóbada e este fundo de pinturas a fresco de Giotto na Arena de Pádua, "tão azuis que parece que o radiante dia também atravessou o umbral com a visita, e veio por um instante, colocar ao sol e à sombra seu céu puro apenas um pouco mais escuro por estar desembaraçado do dourado da luz, como nestes curtos intervalos em que se interrompem os mais belos dias, quando, sem que se tenha visto qualquer nuvem, o sol tendo voltado seu olhar em outra direção por um momento, o azul mais doce ainda, se obscurece (21)" (observa-se aqui, como já se havia observado na passagem citada anteriormente so-

bro Saint-André-des-Champs, a duplicação do processo por inserção na primeira comparação de uma segunda, ligeiramente deslocada (22); ou ainda, mais complexa, a rede de analogias e de proximidades que se estabelecem numa outra passagem da Fugitiva, onde o narrador evoca suas visitas ao batistério de São Marcos em companhia de sua mãe: "Dado momento aconteceu-me que, ao lembrar-me do batistério, diante das ondas do Jordão onde São João imerge Cristo, enquanto a gôndola nos esperava em frente à Piazzetta, não me é indiferente que nesta fresca penumbra, ao meu lado, existisse uma mulher envolta em seu luto com o fervor respeitoso e entusiasta da mulher idosa que se vê em Veneza na Santa Ursula de Carpaccio, e que esta mulher de bochechas vermelhas, de olhos tristes, com seu véu negro, e que nada poderá jamais fazer sair para mim deste santuário docemente iluminado de São Marcos, onde estou certo de reencontrá-la porque ela tem aí seu lugar reservado como um mosaico, fosse minha mãe (23)": mosaico do batismo, "em relação com o lugar", onde o Jordão se apresenta como um segundo batistério em abismo no interior do primeiro; réplica dada às águas do Jordão pelas da lagoa em frente à Piazzetta, frescura gelada que cai sobre os visitantes como uma água batismal, mulher de luto parecida com aquela, muito próxima, do quadro de Carpaccio, ele mesmo imagem em abismo em Veneza (24), imobilidade hierática da imagem maternal na lembrança do "santuário", como de um dos mosaicos que estão na sua frente, e por esta razão, sugestão de uma analogia entre a mãe do narrador e a do Cristo... Mas o exemplo mais espetacular está evidentemente em Sodoma e Gomorra, neste trecho de 30 páginas inteiramente construído sobre o paralelo entre a "conjunção Jupien-Charlus" e a fecundação por um besouro da orquídea da duquesa: paralelo cui-

dadosamente preparado, manejado, conservado, reativado de página em página ao longo do episódio (e do discurso comentativo que o inspira), e cuja função simbólica não cessa de se alimentar, por assim dizer, à relação de contigüidade que se estabeleceu no pátio do hotel Guermantes (unidade de lugar) no momento onde o inseto e o barão entravam juntos (unidade de tempo) zumbindo em uníssono; não basta então que o encontro miraculoso(ou pelo menos julgado como tal pelo herói) dos dois homossexuais seja "como" o encontro miraculoso de uma orquídea e de um besouro, que Charlus entre "assobiando como um besouro", que Jupien se imobilize com seu olhar e "se enraíze como uma planta", etc.: é preciso também que os dois encontros se realizem "no mesmo instante", e no mesmo lugar, a analogia só aparecendo então como uma espécie de segundo efeito e talvez ilusório da concomitância.(25)

Neste esforço para compor, graças a tais elos, a coerência de um lugar a harmonia de uma "hora", a unidade de um clima, parece existir na Recherche du temps perdu alguns pontos de concentração ou de cristalização mais intensa, que correspondem a focos de irradiação estética. Sabe-se o quanto alguns personagens tiram seu tema pessoal da consonância que mantêm com sua paisagem ancestral (Oriane com o país de Guermantes) ou o quadro de sua primeira aparição (Albertine e o grupo de companheiras e suas silhuetas em frente do mar(26), Saint-Loup no aloirado deslumbrante do sol multiplicado pelos brilhos rodopiantes de seu monóculo); reciprocamente, a dominante estética de um personagem pode suscitar na quimera do herói a imagem de um determinado lugar: assim, " a tez prateada e rosada" de Mlle de Stermaria (a qual já "se harmoniza" seu invariável feltro cin-

za) sugere romanescos passeios a dois "no crepúsculo, onde resplandeceriam mais docemente sobre a água ensombrecida, as flores róseas das Urzes (27)". Mas é talvez "em torno de Mme.Swann", nas últimas páginas de Swann e a primeira parte das Raparigas em flor que traz precisamente este título, que se manifesta com mais insistência (uma insistência talvez demasiado sensível e nisto bem de acordo com o esteticismo aplicado e demonstrativo da nova Odette) esta preocupação de harmonia cromática:"fogos alaranjados","combustão vermelha","flama rósea e branca dos crisântemos no crepúsculo de novembro","sinfonia em branco maior" buquês de bolas de neve e peles d'arminho,"que tinham o ar dos últimos blocos das neves de inverno", nas épocas das últimas geadas de abril(28); tom sobre tom de suas aparições no Bosque, vestido e capote malva, flor d'íris, buquê de violetas, larga sombrinha "da mesma nuance" e caindo sobre ela como "o reflexo de um berço de glicínias", roupas sempre "combinadas com a estação e a hora por um elo necessário" ("as flores de seu inflexível chapéu de palha,as pequenas fitas de seu vestido me pareciam nascer do mês de maio mais naturalmente ainda do que as flores dos jardins e dos bosques"),e, ao mesmo tempo, andar "tranquilo e ocioso", estudado para "indicar a proximidade" deste apartamento do qual se poderia dizer que ela trazia ainda em torno dela a sombra interior e fresca (29)": série de quadros monocromos (30) onde se efetua, pela reserva mimética de um cenário "cor do tempo", o casamento do de fora e do de dentro, do jardim e do salão, do artifício e da estação; ao redor de Mme.Swann, todos os contrastes se apagam, todas as oposições desaparecem, todas as separações se diluem na euforia do espaço contínuo.

Já se viu por qual procedimento, ao mesmo tempo

mais brutal e mais sutilmente artificial (a coleção de "marinhas" disposta ao redor do quarto do herói pelo reflexo da paisagem nos vidros da biblioteca), Proust assegura a Balbec esta harmonia do interior e do exterior. De fato, o contágio do lugar já estava suficientemente estabelecido pela menção de "paredes esmaltadas e contendo, "como as paredes polidas de uma piscina onde a água azuleja, um ar puro, azulado e salino (31)"; antes mesmo de ser invadido pelo espetáculo multiplicado do mar, o quarto do narrador é por assim dizer substancialmente marinizado pela presença destas paredes luzidas e como banhadas d'água. Neste quarto-piscina, que se tornará mais tarde cabine de navio (32), corresponde uma sala de jantar aquário: "À noite... os focos elétricos jorravam luz na grande sala de jantar, esta transformava-se como que num imenso e maravilhoso aquário, diante de cuja parede de vidro a população operária de Balbec, os pescadores e também as famílias de pequenos burgueses, invisíveis na sombra, se comprimiam contra o vidro para olhar, lentamente embalada em remoinhos de ouro, a vida luxuosa daquelas pessoas, tão extraordinária para os pobres como a de peixes e moluscos estranhos (33)".

Vemos que aqui, contrariamente ao que se passa na Paris de Mme Swann, a confusão do dentro e do fora não se manifesta nos dois sentidos; em Balbec, o termo dominante da metáfora é quase sempre o mar; em tudo resplandece, como dirá Proust a propósito dos quadros de Elstir, a "força do elemento marinho" (34). É, evidentemente o mar que dá aos dois episódios de Balbec, e especialmente ao primeiro, sua "multiforme e poderosa unidade". Uma rede contínua de analogias, na paisagem "real" como na representação pictural, esforça-se para "suprimir"

toda demarcação" entre o mar e tudo aquilo que o freqüenta ou lhe avizinha: os peixes que contém e que alimenta: "o mar já frio e azul como esse peixe que chamam de muge (35)"; o céu que o desapruma e se confunde com ele no horizonte: "acontecera-me, graças a um efeito de sol, ...olhar com alegria uma zona azul e fluida sem saber se ela pertencia ao mar ou ao céu (36)"; o sol que o ilumina e que se penetra de sua liquidez e frescor da mesma maneira que lhe infunde sua luz, "uma luz úmida, holandesa, onde se sentia subir no próprio sol o frio penetrante da água" , até esta completa intervenção cromática onde o mar se torna amarelado "como um topázio...loiro e leitoso como a cerveja" e o sol "verde como a água de uma piscina (37)"; e esta liquidez da luz marinha, traço comum, como se sabe, dos lugares normandos, holandeses e venezianos, é para Proust, como para um Van Goyen, um Guardi, um Turner ou um Monet, o mais poderoso agente de unificação da paisagem: é ela que "transfigura" de sua pátina tão bela como a dos séculos, a igreja demasiado nova ou demasiado restaurada de Marcouville, a Orgulhosa: "Através dela, os grandes baixo-relevos pareciam apenas vistos sob uma camada fluida, meio líquida, meio luminosa; a Virgem Santa, santa Isabel, São Joaquim, nadavam ainda no impalpável remoinho, quase a seco, à tona d'água ou à tona do sol (38)"; a terra, enfim, que sabemos como Elstir não cessa de compará-la "tácita e incansavelmente " ao mar, só empregando para uma e reciprocamente, "termos" emprestados ao léxico da outra, e explorando sistematicamente os efeitos de luz e os artifícios de perspectiva. Um pouco mais adiante, Elstir designará o modelo veneziano destas fantasmagorias : "Não se sabia mais onde terminava a terra, onde começava a água, o que era ainda palácio ou já navio (39)", mas este modelo não

é somente pictural, é a realidade de uma paisagem anfíbia que se impõe ao pintor proustiano diante do porto de Carquethuit, como já se impunha também a Carpaccio, a Veronese ou a Canaletto. E o narrador poderá, na ocasião da segunda estadia em Balbec, atribuir à influência do grande impressionista sua percepção tardia destas analogias, mar tornado "rural", sulcos "poeirentos" de barcos de pesca parecidos com sinos de aldeia, barcos espumando a superfície "lodosa" do oceano (40), sabemos, de fato, que bem antes de ter visto uma tela de Elstir, aconteceu a Proust "de tomar uma parte mais sombria do mar por uma costa afastada", que no dia seguinte de sua chegada a Balbec descobria, da janela de seu quarto, o mar semelhante a uma paisagem de montanha e mesmo que há muito tempo ele tivesse imaginado o campanário de Balbec como um penhasco batido pelas ondas (41). Atribuídos a Elstir ou diretamente percebidos por Marcel sua tonalidade específica, ilustram perfeitamente esta tendência fundamental da escritura e da imaginação proustianas - "técnica" e "visão" - à assimilação por vizinhança, à projeção da relação analógica sobre a relação de contiguidade, que já havíamos encontrado na obra nos devaneios toponímicos do jovem herói (42).

Destas assimilações, às vezes, especiosas, tomaremos um último exemplo do No Caminho de Swann: é a evocação dos garrafões caídos na Vivonne; "e que cheios da água do rio, em que estão por sua vez encerrados, ao mesmo tempo "continente" de flancos transparentes como uma água endurecida, e "conteúdo mergulhado em um continente maior de cristal líquido e corrente, evocavam a imagem de uma frescura de maneira mais deliciosa e mais irritante do que teriam feito em uma mesa posta, só a mostrando em fuga naquela perpétua aliteração entre a ã-

gua sem consistência, onde as mãos não podiam captá-la e o vidro sem fluidez onde o gosto não podia prová-la (43)". Vidro=água en durecida, água = cristal líquido e corrente, é aqui por um artifício tipicamente barroco que as substâncias em contacto trocam seus predicados para entrar nesta relação de "metáfora recíproca (44)" que Proust denomina audaciosamente aliteração: audácia legítima porque trata-se, como na figura poética, de uma coincidência do análogo e do contíguo; audácia reveladora porque a consonância das coisas está aqui minuciosamente agenciada como a das palavras num verso, puro efeito de texto que culmina, precisamente, neste líquido e transparente sintagma auto-ilustrativo: aliteração perpétua.

É, por outro lado, sobre a ambiguidade mesma destes fenômenos de linguagem que Proust se apóia frequentemente para motivar, por uma ligação puramente verbal suas metáforas que não repousam sobre uma contiguidade "real". Sabe-se, por exemplo, que a comparação entre a sala da Ópera e as profundezas sub-marinas, no começo de Guermentes, está inteiramente presa a palavra baaignoire-camarote (ela própria metáfora corrente) que, pelo seu sentido duplo, coloca em comunicação direta os dois universos, e cujo simples enunciado por um controlador desencadeia imediatamente toda a metamorfose: "O corredor que lhe designaram depois de pronunciada a palavra camarote e no qual avançou, era úmido e gretado e parecia conduzir a grutas marinhas, ao reino mitológico das ninfas das águas (45). Mas a dimensão mesma de tais efeitos (no caso, seis páginas) e a maneira pela qual se estendem, pouco a pouco, a um número crescente de objetos (deusas das águas, tritões barbudos, pedra polida, alga lisa, câmara de aquário, etc.) acabam por dar ao leitor a ilusão de uma continuidade

e portanto de uma proximidade entre comparante e comparado, onde há somente multiplicação de seus pontos de analogia e consistência de um texto que parece se justificar (se confirmar) pela sua proliferação mesma (46). Assim talvez se explique a preferência marcada de Proust pelas metáforas ou comparações seguidas. Bem raras são para ele as aproximações fulgurantes sugeridas por uma só palavra, às quais a retórica clássica reserva exclusivamente o termo de metáfora. Tudo se passa como se para ele a relação de analogia devesse sempre (ainda que frequentemente de uma maneira inconsciente) se fortificar tomando apoio em uma relação mais objetiva e mais certa: as que sustentam, na continuidade do espaço do mundo, espaço do texto - as coisas vizinhas e as palavras ligadas.

É, contudo, um caminho inverso que se manifesta na experiência capital da memória involuntária, que se sabe constituir para Proust o fundamento mesmo do recurso à metáfora, em virtude da equivalência muito simples segundo a qual a metáfora é para a arte o que a reminiscência é para a vida, aproximação de duas sensações pelo "milagre da analogia (47)". Na aparência na da mais é, com efeito, senão algo de puramente analógico do mecanismo da reminiscência, que repousa na identidade de sensações experimentadas com grande distância uma da outra, no tempo e/ou no espaço. Entre o quarto de Lénnie antigamente e o apartamento parisiense agora, entre o batistério de Saint-Marc no passado e o pátio do hotel de Guermantes hoje, um só ponto de contacto e de comunicação: o gosto da madeleine molhado no chá, a posição do pé na pavimentação irregular. Nada então de mais diferente das analogias sugeridas por uma proximidade espaço-temporal que tínhamos encontrado até agora: a metáfora é, neste caso, aparente-

mente pura de qualquer metonímia.

A metáfora não continuará pura nem mais um instante. Ou melhor, ela nunca o foi e somente um trabalho de análise posterior permite afirmar que a reminiscência "começou" pelo que esta análise designa como sua "causa". De fato, a experiência real começa, não pela compreensão de uma identidade, mas por um sentimento de "prazer", de "felicidade" que aparece primeiramente "sem a noção de sua causa (48)" (e sabe-se que, por ocasião de certas experiências abortadas, como as das árvores de Hudimesnil, esta noção permanecera irremediavelmente na sombra). A partir disso, as duas experiências exemplares divergem um pouco no seu desenrolar: em Swann, o prazer permanece sem especificação até o momento em que a sensação-fonte é identificada: só então, mas "logo" aumenta de várias sensações conexas, passando da taça de infusão de tília ao quarto, do quarto à casa, da casa à cidade e a toda a "região"; no Tempo Redescoberto, a "felicidade" experimentada traz desde o começo, nela mesma, uma especificação sensorial, "imagens evocadas", azul profundo, frescor, luz, que designam Veneza antes mesmo que a sensação comum tenha sido localizada; e a mesma coisa acontecerá com a lembrança da parada na ferrovia, imediatamente dotada de atributos (odor de fumaça, frescor de floresta) que ultrapassam largamente os limites da colisão entre dois barulhos; e ainda com a visão de Balbec (azul salino, inchaço de mamilos azulados) provocada pelo contacto da toalha engomada, e pela visão (Balbec à tarde) induzida pelo barulho de canalização d'água. Vê-se, então, que a relação metafórica não é nunca percebida em primeiro lugar e que mesmo, mais frequentemente, só aparece no fim da experiência, como a chave de um mistério que se desenrolou inteiramente sem ela.

Mas qualquer que seja o momento onde se manifesta o papel do que (já que o próprio Proust fala de "deflagração da lembrança(49)") o chamaríamos de boa vontade detonador analógico, o essencial é notar aqui que esta primeira explosão é acompanhada sempre, necessariamente e logo por uma espécie de reação em cadeia que procede, não mais por analogia, mas por contigüidade, e que é precisamente o momento onde o contágio metonímico (ou para empregar o termo do próprio Proust, a irradiação (50) toma o lugar da evocação metafórica. "O interesse de Proust pelas impressões sensoriais, escreve Ullmann, não se limitava à sua qualidade intrínseca e às analogias que elas sugeriam; ele era igualmente fascinado pela capacidade delas de evocar outras sensações e pelo conjunto do contexto de experiência à qual estavam associadas. Daí a importância das sensações do processo da memória involuntária (51)". A maneira cujo "contexto de experiência" chama do Combrey, Balbec ou Veneza é chamado a ser, a partir de uma ínfima sensação, "gotinha quase impalpável" suportando sem curvar "o edifício imenso da lembrança", confirma bastante a justeza desta observação. Devemos acrescentar que o próprio Proust, mesmo que ele dê a impressão de só reter o momento metafórico da experiência (talvez porque este momento seja o único que ele saiba nomear), insiste várias vezes sobre a importância do alargamento por contigüidade. "Neste caso, como em todos os precedentes, a sensação comum, diz ele a propósito da última influência, busca recriar em torno dela o lugar antigo...O lugar antigo gerado em torno da sensação comum... Estas ressurreições do passado são tão totais que não obrigam somente nossos olhos... forçam nossas narinas... nossa vontade... nossa pessoa inteiramente"...

"Ele volta um pouco depois para repetir que não somente a vista do mar mas o odor do quarto, a velocidade do vento, o desejo no almoço, a incerteza entre diversos passeios, tudo isto (que to do Balbec) é "ligado" à sensação da roupa branca"(do guardanapo engomado) e acrescentar, de uma maneira ainda mais preciosa para o nosso propósito, que "a irregularidade dos dois pavimentos tinha prolongado as imagens dessecadas e magras que eu tinha de Veneza em todos os sentidos e todas as dimensões, de todas as sensações que eu tinha experimentado lá, unindo a praça à igreja, o canal ao embarcadouro, e a tudo que os olhos vêem o mundo de desejos que só é visto pelo espírito (52)". Lembremos, enfim, a maneira pela qual os diversos elementos do cenário de Combray vêm sucessivamente "se aplicar" uns aos outros - pavilhão, casa, cidade, praça, caminhos, parque, Vivonne, igreja e populares(53). Se a "gotinha" inicial da memória involuntária é da ordem da metáfora, "o edifício da lembrança" é inteiramente metonímico. E, seja dito de passagem, há tanto "milagre" na segunda forma de as socição quanto na primeira, e é preciso uma estranha tomada de posição "analogista" para que se esteja tão maravilhado com uma e tão pouco com a outra. Vamos inverter um pouco a situação: o verdadeiro milagre proustiano não é que uma "madeleine" mergulhada no chá tenha o mesmo gosto de uma outra "madeleine" mergulhada no chá e que isto desperte a lembrança; mas que esta segunda "madeleine" ressuscite com ela um quarto, uma casa, uma cidade inteira, e que este lugar antigo possa, no espaço de um segundo, "sacudir a solidez" do lugar atual, forçar suas portas e fazer vacilar seus móveis. Ora, o fato é que é esse milagre - voltaremos a isto mais tarde - que fundamenta, digamos melhor,

que constitui o "imenso edifício" da narrativa proustiana.

Pode parecer abusivo chamar "metonímia", como pelo prazer de uma simetria factícia, esta solidariedade das lembranças que não comporta nenhum efeito de substituição e que então não pode, de modo algum, entrar na categoria dos tropos estudados pela retórica. Sem dúvida, bastaria responder que é a natureza da relação semântica que está em causa e não a forma da figura e lembrar que o próprio Proust deu o exemplo de um abuso semelhante ao batizar de metáfora uma figura que não é nele, as mais das vezes, senão uma comparação explícita e sem substituição; de maneira que os efeitos de contágio de que falamos são mais ou menos o equivalente no eixo das contiguidades do que são as "metáforas" proustianas no eixo das analogias - e, então, são para a metonímia estrita o que as metáforas proustianas são para a metáfora clássica. Mas, é preciso dizer ainda que a evocação por contiguidade é, às vezes, conduzida em Proust aos limites da substituição. Ullmann cita oportunamente uma frase de Swann: "Este frescor obscuro do meu quarto...oferecia a minha imaginação o espetáculo total do verão (54)". A sensação-sinal torna-se rapidamente em Proust uma espécie de equivalente do contexto ao qual está associada, como a "pequena frase" de Vinteuil tornou-se para Swann e Odette "como o hino nacional de seu amor (55)" : tanto vale dizer, seu emblema. É preciso observar que os exemplos de metáforas naturais citadas no Tempo redescoberto são, de fato, tipicamente, substituições sinédquias. Não era a natureza...ela própria, começo da arte, ela que não me havia permitido conhecer frequentemente a beleza de uma coisa senão em uma outra; meio dia em Combray senão no barulho de seus

sinos, matinadas de Doncières senão nos soluços de nosso calorífero de água? (56)". Enfim, o fenômeno do deslocamento metonímico, muito conhecido da psicanálise, tem, às vezes, um papel importante na temática mesmo da narrativa proustiana. Sabe-se como a admiração de Marcel por Bergotte favorece seu amor por Gilberte, ou como este amor mesmo se transfere para os pais da moça, o nome deles, a casa deles, o bairro deles; ou ainda como sua paixão por Odette, que mora na rua La Pérouse, faz de Swann um "habitué" do restaurante que tem o mesmo nome: Aqui, então, homonímia sobre metonímia. Tal é a "retórica" do desejo. Mais massivamente, o tema sexual se encontra originariamente ligado, em Combray, ao tema do álcool por uma simples consecução temporal: a cada vez que o avô, para grande desespero de sua mulher, vai beber "cognac" Marcel se refugia no "pequeno gabinete com cheiro de íris", lugar privilegiado de seus prazeres culpados; em seguida, a culpabilidade sexual consciente desaparece quase inteiramente do herói, substituída (mascarada) pela culpabilidade relativa ao excesso de álcool, motivados pela sua doença mas tão dolorosos para sua avó, substituto evidente (também metafórico-metonímico) da mãe: dor e culpabilidade que parecem totalmente desproporcionais se não se percebe o valor emblemático desta "fraqueza" (57).

Há então em Proust uma colisão muito frequente da relação metafórica e da relação metonímica, ou a primeira se junta à segunda como uma espécie de interpretação sobredeterminante, ou a segunda, nas experiências de "memória involuntária", toma o lugar da primeira para alargar seu efeito e seu alcance. Esta situação pede, me parece, duas observações, uma se situa ao ní-

vel das micro-estruturas estilísticas e a outra ao nível da macro-estrutura narrativa.

Primeira observação: Lembramos há pouco que os exemplos citados imediatamente após a famosa frase pela glória da metáfora ilustravam mais o princípio da metonímia. Mas é preciso considerar de mais perto esta frase mesma: "Pode-se, escreve Proust, fazer suceder indefinidamente numa descrição os objetos que figuravam no lugar descrito, a verdade só começará no momento em que o escritor tome dois objetos diferentes, mostre a relação entre eles, análoga no mundo da arte àquela que é a relação única da lei causal no mundo da ciência e os encerrará nos anéis necessários de um belo estilo; mesmo, como na vida, quando, aproximando uma qualidade comum a duas sensações, o escritor retire delas a essência comum, reunindo-as uma e outra para subtraí-las às contingências do tempo, numa metáfora". É evidente que a "relação" a colocar entre "dois objetos diferentes" é a relação de analogia que faz aparecer sua "essência comum". O que é menos evidente, mas que parece mais ou menos indispensável para a coerência do enunciado, é que estes dois objetos fazem parte da coleção dos objetos que "figuravam" (juntos) no lugar a descrever: dito de outra maneira, que a relação metafórica se estabelece entre dois termos já ligados por uma relação de contigüidade espaço-temporal. Assim (e somente assim) se explica que o "belo estilo", quer dizer o estilo metafórico, esteja aqui caracterizado por efeito de concatenação e de necessidade (anéis necessários). A solidez indestrutível da escritura, cuja fórmula mágica Proust parece procurar aqui ("só a metáfora pode dar uma espécie de eternidade ao estilo"), diria ele em seu artigo sobre Flaubert (58), não

pode resultar somente da ligação horizontal estabelecida pelo trajeto metonímico; mas também não se pode imaginar que seja somente pela ligação vertical da relação metafórica; somente o recorte de um pelo outro pode livrar o objeto da descrição, e a própria descrição, das "contingências do tempo", quer dizer, de toda contingência; somente o cruzamento de uma trama metonímica e de uma cadeia metafórica assegura a coerência, a coesão "necessária" do texto. Esta metáfora que fizemos nos é mais do que a metade sugerida por aquela que o próprio Proust emprega: "anéis", elos, malhas, tecelagem. Mas a imagem à qual o próprio Proust recorre mais facilmente é de ordem mais substancial: é o motivo do "fundido", do homogêneo. O que faz para ele a "beleza absoluta" de algumas páginas e, lembremos, "uma espécie de fundido, de unidade transparente, onde todas as coisas, perdendo seu aspecto primeiro de coisas, vêm se colocar umas ao lado das outras numa espécie de ordem, penetradas pela mesma luz, vistas umas nas outras, sem uma só palavra que fique de fora, que tenha ficado refratária a esta assimilação...Suponho que seja isto o que se chama de Verniz dos Mestres (59)". Vê-se aqui ainda que a qualidade do estilo depende de uma "assimilação" estabelecida entre objetos copresentes, das "coisas" que, para perder seu "aspecto primeiro de coisas", quer dizer sua contingência e sua dispersão, devem mutuamente refletir-se e absorver-se por sua vez "arrumadas umas ao lado das outras" (contiguidade) e "vistas umas nas outras" (analogia).Desejando-se - como propõe Roman Jakobson (60)- caracterizar o percurso metonímico como a dimensão propriamente prosaica do discurso, e o percurso metafórico como sua dimensão poética, dever-se-á, então, considerar a escritura proustiana como a tentativa mais extrema em direção

a este estado misto, assumindo e ativando plenamente os dois eixos da linguagem, que seria certamente irrisório nomear "poema em prosa" ou "prosa poética", e que constituiria, absolutamente, e no sentido pleno do termo, o Texto.

Segunda observação: Medindo a importância do contágio metonímico no trabalho da imaginação proustiana e particularmente na experiência da memória involuntária, se é conduzido a deslocar um pouco a questão inevitável à qual Maurice Blanchot se refere no Le Livre à venir (61): como Proust passou de seu "projeto original, que era de escrever um romance de instantes poéticos", a esta narrativa (quase) contínua que é A la recherche du temps perdu? Blanchot respondia logo que a essência destes instantes "não era de serem pontuais", e talvez saibamos agora um pouco melhor o porquê. Na verdade, o projeto de Proust não foi de escrever um livro feito de uma coleção de êxtases poéticos. Jean Santeuil já é outra coisa, e mesmo a página célebre onde o narrador, substituindo-se de uma maneira tão imperiosa ao seu herói (e toda a Recherche está já neste movimento), afirma só ter escrito "quando um passado ressuscitava de repente num odor, numa visão que fazia explodir e acima da qual palpitava a imaginação e quando esta alegria me dava a inspiração (62)" mesmo esta página não autoriza este julgamento: o passado "ressuscitado" por um encontro de sensações não é tão "pontual" quanto o próprio encontro e pode bastar de uma só e - ínfima - reminiscência para desencadear, graças à irradiação metonímica de que se acompanha, um movimento de amnésia de uma amplitude incomensurável. Ora, nisto está muito precisamente o que acontece na Recherche du temps perdu.

Hã, com efeito, um corte muito forte, na primeira parte

de Swann ("Combray"), entre o primeiro capítulo, quase exclusivamente consagrado a esta cena original e obsedante que Proust chama "o teatro e o drama de meu dormir" (cena retida muito tempo na memória do narrador como a única lembrança de Combray, que nunca caiu no esquecimento, cena imóvel e de uma certa maneira "pontual" na qual a narração se fecha e se atola como sem esperança de poder sair) -, e o segundo capítulo, onde, para este Combray vertical da obsessão repetitiva e da "fixação" ("pano luminoso recortado ao meio de indistintas trevas" reduzido ao pequeno salão e à sala de jantar onde M. Swann é recebido, à escada "detestada", ao quarto onde Marcel espera desesperadamente o beijo materno), se substitua, enfim, com seu espaço extensível, seus "dois lados", seus passeios alternados, o Combray horizontal da geografia infantil e do calendário familiar, ponto de partida e começo do verdadeiro movimento narrativo. Este corte, esta mudança de registro e de regime sem o qual o romance proustiano não teria simplesmente existido, é evidentemente a "ressurreição" de Combray pela memória involuntária, quer dizer, indissoluvelmente, pelo "milagre de uma analogia", e por este outro milagre que vê (que faz) sair toda uma infância - "cidade e jardins" espaço e tempo -, e em seguida, "pela associação de lembranças", toda uma vida (e algumas outras) de uma xícara de chá. Este efeito paradoxal da reminiscência, que é, ao mesmo tempo, de imobilização e de impulso, parada brusca, pasmo traumático (ainda que "delicioso") do tempo vivido (é o êxtase metafórico) e desabafo logo irreprimível e contínuo do tempo "redescoberto" quer dizer revivido (é o contágio metonímico) já se indicava de uma maneira decisiva numa frase que serve de epígrafe a Jean

Santeuil: "Posso chamar este livro de romance? É menos talvez a
bem mais, a essência mesma de minha vida, recolhida sem nada
mesclar, nestas horas de dilaceramento de onde ela emana (63) .
Ferimento do presente, efusão do passado, quer dizer ainda (pois
os "tempos" são também formas): suspensão do discurso e nasci-
mento da narrativa. Sem metáfora, diz (mais ou menos) Proust ,
não há verdadeiras lembranças; acrescentamos para ele (e para
todos): sem metonímia, não há encadeamento de lembranças, não
há história, não há romance. Pois é a metáfora que reencontra o
Tempo perdido, mas é a metonímia que o anima e o coloca em mar-
cha: que o devolve a ele mesmo e à sua verdadeira "essência" ,
que é sua própria fuga e sua própria Procura (Recherche). Aqui
então, aqui somente - pela metáfora, mas na metonímia -, aqui
começa a narrativa (64).

NOTAS

- (1) - Style in the French Novel, Cambridge, 1957, p. 197. Df. Id., The image in the modern French Novel, Cambridge, 1960, e "L'Image Littéraire" in Langue et Littérature, Les Belles Lettres, 1961. Porém, ver mais adiante, última anotação de rodapé.
- (2) - Outras hipálages metonímicas, de construção tão clássica como papel culpado de Boileau: o ruído ferruginoso do guizo (I, 14), a geléia de frutas industrial (I, 49), odor mediano da coberta (I, 50), o som dourado dos sinos (III, 8), ou ainda o plissado devoto da madeleine (I, 47) em forma de concha Vieira. Não vamos exagerar, entretanto, o amor da metonímia ao ponto de seguir George Painter nesta defesa, pelo menos paradoxal, das "vértebras" frontais de Léonie: "Proust emprega, com razão e com audácia, uma figura de estilo chamada metonímia; chama os ossos frontais da tia Léonie de vértebras, afim de sugerir que se parecem com vértebras" (Marcel Proust, Os anos de maturidade, p. 236). Se esta é a intenção de Proust, (o que se pode contestar), esta "figura de estilo", no caso é uma pura metáfora.
- (3) - No caminho de Swann, p. 127/I, p. 146. (Nota dos tradutores: A referência bibliográfica apresenta primeiro a edição brasileira Em busca do Tempo Perdido de Marcel Proust, Editora Globo em 7 volumes, cujos tradutores são: Mario Quintana - No caminho de Swann, À Sombra das Raparigas em Flor, O Caminho de Guermantes e Sodoma e Gomorra; Manuel Bandeira e Lourdes Souza de Alencar - A Prisioneira; Carlos Drummond de Andrade - A Fugitiva e Lúcia Miguel Pereira - O Tempo Redescoberto. Separado por uma barra, a edição francesa: À la Recherche du Temps Perdu - Proust, Ed. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade - 3 v., Paris, 1954. Modificamos a tradução sempre que necessário, colocamos a paginação da Ed. Globo para que possa ser feita uma comparação entre as duas

titui em si mesma uma intervenção extradiegética do "autor"; em segundo lugar que, o veículo de uma metáfora não é jamais, de maneira absoluta, diegética ou não diegética, mas, sempre segundo as ocorrências, mais ou menos diegética : os fogos da paixão são, como se sabe, mais diegéticos para Pirro da Andrômaca, do que para o comum dos mortais. O veículo de uma metonímia sempre é por definição bastante diegético e é sem dúvida o que lhe vale a preferência da estética clássica. Percebe-se claramente, comparando as situações diegéticas dos dois veículos figurativos do hemistício de Saint-Amant (já analisado por mim em outra parte): O Ouro cai sob o ferro (L'Or to be sous le fer). A metonímia fer/ferro (por faucille/foice) é incontestavelmente diegética, já que o ferro está presente na foice; o veículo metafórico or/ouro (por blé/trigo) é; a grosso modo, não diegético, mas, mais rigorosamente, deve-se dizer que é diegético à proporção da presença (ativa) do ouro na diegese. Exemplo perfeito de metáfora diegética, a última estrofe de Booz Endormi, cujo material metafórico (Deus ceifeiro, lua foice, campo de estrelas) é evidentemente fornecido pela situação.

- (20) - I, p.177. Encontra-se um outro efeito da mesma ordem, ainda a propósito de Oriane, II, p. 741, onde a duquesa, sentada em uma tapeçaria náutica, torna-se por contágio "uma espécie de divindade das ondas."
- (21) - A Fugitiva, p. 179/III, p. 648.
- (22) - Efeito estudado por Spitzer (Études de style, Gallimard, Paris, 1970, p.459) e por Ullmann, L'Image Littéraire, p.47.
- (23) - A Fugitiva, (na edição brasileira este trecho foi omitido) III, p. 646.
- (24) - Ver, imediatamente após esta passagem, a descrição de um Carpaccio tratado como uma paisagem veneziana real. (Este

traduções e a versão original).

- (4) - Sodoma e Gomorra, p. 326/II, p. 1014.
- (5) - Formulação comparável, No Caminho de Swann, p.77/I, p.84 : Marcel acaba de evocar a guarita do jardim, onde se refugiava para ler e acrescenta: "Meu pensamento não era também ele como um outro presépio no fundo do qual..."(Sublinhado por G. Genette).
- (6) - No Caminho de Swann, p. 60 e 62/I, p.63 e 65.
- (7) - No Caminho de Swann, p. 62/I, p. 66; maneira é talvez uma ...concha, por matéria.
- (8) - Contre Sainte-Beuve, ed. Fallois, p. 275.
- (9) - Na realidade, a motivação é recíproca e funciona nos dois sentidos: a proximidade autentifica a semelhança, que de outra maneira poderia parecer gratuita ou forçada, mas por outro lado a semelhança justifica a proximidade, que caso contrário poderia parecer fortuita ou arbitrária, salvo supondo (o que não é o caso) que Proust descreve simplesmente uma paisagem que tem "sob os olhos".
- (10)- A distinção entre estas duas qualidades não é sempre percebida claramente e a metalinguagem retórica reflete e sustenta esta confusão: por exemplo, os teóricos clássicos projetam de "procurar tão longe" a metáfora, de não fazê-la recair numa "semelhança muito afastada"; inversamente, Breton recomenda nos Vasos Comunicantes (Les Vases Communicants) de "comparar dois objetos o mais afastado possível um do outro": nem os primeiros, nem o segundo dizem (nem mesmo talvez, sabem) se o "afastamento" que falam mede a distância que separa os objetos ou seu grau de semelhança. Uma passagem de Figuras (Figures p. 249., participa ainda da mesma confusão.

- (11) - O tema espacial parece quase sempre dominante, mas nada impede uma ligação metonímica puramente temporal, como nesta comparação motivada pela proximidade de uma data: "Estes arbustos que eu tinha visto no jardim, tomando-os por deuses estranhos, não me teria enganado como Madeleine quando, num outro jardim, num dia cujo aniversário ia em breve transcorrer, viu uma forma humana e julgou que fosse o jardineiro?". O Caminho de Guermantes, p. 122/II, p.160.
- (12) - "L'Or du Scarabée", Tel Quel 34, p.47.
- (13) - I, p.694, 440-441.
- (14) - No Caminho de Swann, p.136/I, p.156-157.
- (15) - No Caminho de Swann, p.132/I, p.152.
- (16) - A Sombra das Raparigas em Flor, p.303/I, p.805.
- (17) - No Caminho de Swann, p.317/I, p.383.
- (18) - "Por que...não descrever-se-ia...os lugares onde se fez a descoberta de tal verdade?...Algumas vezes, aliás, havia entre a paisagem e a idéia uma espécie de harmonia" (Cahier 26, fol.18, citado por Bardeche, Marcel Proust romancier, 1971, p.264).
- (19) - Termo emprestado aos teóricos da linguagem cinematográfica: metáforas diegéticas no sentido de que seu "veículo" é emprestado da diégese, quer dizer, do universo espaço-temporal da narrativa. (O próprio Hitchcock descreve um belo exemplo do filme Intriga Internacional (North by northwest): "Quando Cary Grant se estende sobre Eve Marie Saint no vagão-dormitório, que faço eu? Eu mostro o trem penetrando num túnel. É um símbolo bem claro". L'Express, 16 de março de 1970). O emprego deste termo não deve entretanto dissimular primeiramente que, o fato mesmo da metáfora, ou da comparação, como de toda a figura, cons-

trecho também não está traduzido na edição brasileira).

- (25) - Se pelo menos a gente se coloca no interior da situação (fictícia ou não) constituída pelo texto. Basta, ao contrário, colocar-se do lado externo do texto (diante dele) para poder dizer, da mesma maneira, que a concomitância foi manejada para ativar a metáfora. Somente uma situação tida como imposta ao autor pela história ou pela tradição, e logo, (por esta razão) não fictícia (exemplo: Booz endormi) impõe, ao mesmo tempo, ao leitor a hipótese de um trajeto (genético) causalista: metáfora-fim - metonímia-meio, (portanto, segundo uma outra causalidade, metáfora-causa - metonímia-efeito), sempre possível numa ficção hipoteticamente pura. Em Proust, é natural que cada exemplo pode suscitar, a este nível, um debate infinito entre uma leitura da Recherche como ficção e uma leitura da Recherche como autobiografia. Talvez seja necessário, por outro lado, ficar neste quiproquo.
- (26) - I, p. 788,823,944,947. Esta situação originária arrebatada toda uma série de comparações marinas, entre o grupo e um bando de gaivotas (788), uma madrepérola (623,824, e 855), uma onda (855); Albertine é variável como o mar (947-948); em A Prisioneira, mesmo, ainda, transplantada a Paris, seu sono, "a bordo do qual" sonha Marcel, é doce "como um zéfiro marino" (III,p.70).
- (27) - I, p.869.
- (28) - I, p.426,634.
- (29) - I, p.426,636-641.
- (30) - "Como um destes cartazes, inteiramente azuis ou inteiramente vermelhos, nos quais, por causa dos limites do procedimento empregado ou por um capricho do decorador, são azuis ou vermelhos, não somente o céu e o mar, mas as

barcas, a igreja, os passantes"(I,p.388).

- (31) - No caminho de Swann, p.317/I,p.383.
- (32) - "Que alegria...de ver, na janela e em todos os vidros das bibliotecas, como pelas vigias de um camarote, o mar..."Ra parigas em Flor, p.195/I,p.672); "Atirava-me na cama; e , como se estivesse no leito de um desses barcos que eu via bem perto de mim e que,ã noite, nos espantaria ver moverem -se lentamente na obscuridade, como cisnes sombrios e silenciosos mas que não dormem, eu estava rodeado pelas ima gens do mar" (I,p.804). Observa-se aqui a concorrência ex plícita da relação metafórica, (como se)e da relação meto nímica, (perto de mim); e a segunda metáfora, ela também metonímica, inserida na primeira (navios = cisnes).
- (33) - Raparigas em Flor, p.202/I,p.681. A metáfora se prolonga ainda durante algumas linhas.
- (34) - I,p.837.
- (35) - I, p.803. A comparação mar-peixe se desdobra aqui, imedia tamente, em uma outra, complementar, céu-peixe: "O céu do mesmo rosa que um destes salmões que nos serviriam em se guida em Rivebelle".
- (36) - I, p.855. Cf.p.805 e904.
- (37) - I,p.898,674. Marcel reencontrará mais tarde, em Veneza,es tes "raios de sol glauco" (III,p.626) ou "esverdeado"(p. 645).
- (38) - II, p.1013.
- (39) - Raparigas em Flor, p.377/I, p.899.
- (40) - II, p.783-784.

- (41) - I, p.835, 672-673.658.
- (42) - Figures II, p.232-247. A ilusão semântica (denunciada mais tarde, convém lembrar, pelo próprio Proust) consiste, com efeito, em ler como analógica a ligação entre significado e significante, sendo somente uma associação convencional: o cratilismo interpreta os signos (os Nomes) como "imagens", quer dizer, tipicamente, uma metonímia como uma metáfora.
- (43) - No caminho de Swann, p. 145/I, p.168.
- (44) - B. Migliorini, "La Metafora reciproca", Saggi linguistici, Florença, 1957, p.23-30.
- (45) - O Caminho de Guermantes, p.24/II, p.38
- (46) - "A sucessão das metáforas derivadas segura, por um exercício repetido da função referencial, a justeza da metáfora primária. A metáfora seguida dá então ao leitor que a decodifica uma impressão crescente de propriedade" (Michael Riffaterre, "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", in *Langue Française*, septembre 1969, p.51). É preciso aliás notar, no episódio da noitada no Ópera, a presença, sobre a cabeleira da princesa, de um objeto efetivamente emprestado do universo sub-marinho, e que faz também dele como a palavra "camarote", retransmissão entre o espaço comparante: "uma rede feita dessas conchinhas brancas que se pescam em certos mares austrais e que eram entremeadas com pérolas, mosaico marinho mal saído das vagas..." (O Caminho de Guermantes, p.26/II, p.41).
- (47) - Tempo Redescoberto, p.124/III, p.871.
- (48) - I, p.45.
- (49) - III, p.692.

- (50) - "Tinha havido em mim, irradiando uma pequena zona ao meu redor, uma sensação, etc," (O Tempo Redescoberto, p.126/III p.873).
- (51) - Style in the French Novel, p. 197.
- (52) - O Tempo Redescoberto, p.127,128/III, p. 874-876, sublinhado por G.Genette. Já em Swann, a propósito das "toilettes" de Mme. Swann, e do cenário de sua vida, Proust falava da "solidariedade" que tem entre elas as diferentes partes de uma lembrança e que nossa memória mantém equilibradas numa junção onde não nos é permitido nem distrair-se nem recusar"(I,p.426, sublinhado por G.Genette)
- (53) - I, p.47. A propósito de outras reminiscências, Proust diz ainda sentir no fundo dele mesmo "terras reconquistadas do esquecimento que se enxugam e se reconstroem."(I,p.67).
- (54) - Lugar citado; cf, I, p.83.
- (55) - I,p.218.
- (56) - III,p.889.
- (57) - Ver em particular I,p.12,497 e 651-652. Este tema de culpabilidade volta ainda em II,p.171-172, onde Marcel, bêbado, percebe no espelho seu reflexo "medonho", imagem de um "eu repugnante". Mas a mais forte marca de ligação entre "excesso" alcoólico e culpabilidade sexual (edipiana) está, sem dúvida, na frase onde Marcel anuncia a sua mãe sua intenção de casar-se com Albertina, o ar preocupado de sua mãe é comparado "aquele ar que ela tivera em Combray pela primeira vez quando se resignara a passar a noite junto de mim, aquele ar que neste momento se assemelhava extraordinariamente ao de minha avô quando me permitia que bebesse "cognac "(Sodoma e Gomorra,p.417/II,p.1131).
- (58) - Contre Sainte-Beuve, Pléiade,p.586.(Sublinhado por G.Genet

te).

- (59) - Correspondance, Plon,II,p.86. Lembremos ainda esta outra formulação do mesmo ideal: "No estilo de Flaubert, por exemplo, todas as partes da realidade são convertidas numa mesma substância, com vastas superfícies, de um espelhamento monótono...Nenhuma impureza fica. As superfícies tornam-se refletoras. Todas as coisas ali pintam, mas por reflexo, sem alterar sua substância homogênea. Tudo que era diferente foi convertido e absorvido". (Contre Sainte-Beuve, Pléiade,p.269).Mesmo efeito de unificação substancial, e pintura desta vez, nesta variante das Jeunes Filles en fleurs:"Como nos quadros d'Elstir...onde a mais moderna casa de Chart está consustancializada, pela mesma luz que a penetra, pela mesma "impressão", com a catedral..." (I,p.968, sublinhado por G.Genette).
- (60) - Essais de linguistique générale, p.66-67.
- (61) - "L'Expérience de Proust",p.18-34.
- (62) - Pléiade, p.401.
- (63) - Pléiade,p.181 (Sublinhado por G.Genette).
- (64) - É Jean Pommier que, desde 1939, anotava o papel da contigüidade em certas metáforas proustianas. "O que parece comandar a relação das sensações, é a contigüidade das qualidades correspondentes no objeto. O telhado não alisaria suas ardósias sem os pombos que ali posam, - que ali posam um ao lado do outro: daí vem que seu ronrom desenha "uma linha horizontal", ã diferença do galo, cujo canto sobe em direção ao céu. Quando o narrador aplica os epítetos "oval e dourado" não ao sino mas ao seu tinido, faz uma hipalage. Por que o som dos sinos é associado ao sabor dos doces? para se retardar "com uma vespa" ã mesa de Combray. Quanto às paredes novas, seu grito "dilacerante" prolonga sem dúvida os que a serra, de onde trazem a marca, deve ter arrancado às pedras".(La Mystique de Marcel Proust (1939), Droz, 1968, p. 54.)