

## O CAMINHO DA GÊNESE PROUSTIANA: AFRODITE E SUA REDE ASSOCIATIVA <sup>1</sup>

**Thierry MÉZAILLE**

Lycée St. Cricq (Pau, França)

membro do grupo de pesquisa Sémantique des textes

([thmezail@gmail.com](mailto:thmezail@gmail.com))

Por **Cristian Cláudio Quinteiro Macedo e Sandra Dias Loguercio**, tradução para o português do original francês de Mézaille, Thierry in **ASEL**, vol. 27, nº 2, ano 46: 2022

Em memória de Bernard Brun  
(ITEM, equipe Proust)

Em homenagem a François Rastier, este artigo é inspirado em seus trabalhos sob diversos ângulos, na confluência de publicações que datam dos anos 1990<sup>2</sup>. O objetivo aqui almejado é apresentar um outro exemplo de aplicação da semântica interpretativa, priorizando “detalhes” bem específicos do *corpus* proustiano, que parecem revelar uma estratégia global. Ao fazê-lo, por meio de uma abordagem genética, buscaremos mostrar, no vasto texto de *Em Busca do tempo perdido* essas “desigualdades qualitativas” cuja avaliação e descrição definem a noção de *obra*<sup>3</sup>.

1. Definido por Rastier (1989) como “o conjunto das relações que permitem identificar a recorrência de uma molécula sêmica, isto é, um agrupamento estável de semas, não necessariamente lexicalizado”.

2. Nosso estudo é baseado em um *corpus* proustiano. No entanto, há pouco tempo o próprio Rastier se apoiou em “uma pequena frase de Proust” (ver *Une petite phrase de Proust*, 1992a). A figura mitológica também não é estranha à pesquisa do linguista, que propôs a “genealogia de Afrodite” (*La généalogie d’Aphrodite*, 1992b). Quanto à genética textual, é particularmente ilustrada por sua abordagem de Flaubert (1992c) e, sobretudo quando diz: “Um dossiê genético se presta a dois usos principais: ou se usa os rascunhos como suporte para conjecturas sobre a versão final, ou, de maneira mais ambiciosa, tenta-se reconstruir sua elaboração” (2009). Nossa abordagem, na medida em que não visa estabelecer uma hierarquia entre a versão final e os rascunhos, segue a segunda via ao mostrar a elaboração de um tema *in statu nascendi*, como costumamos dizer entre os geneticistas do texto.

3. Cf. Rastier (2011), que distingue: “[parece-nos mais útil detalhar] as relações entre o *documento*, que diz respeito essencialmente à filologia, o *texto*, que se preocupa (ou deveria se preocupar) com a linguística, e a *obra*, que diz respeito, mais particularmente, à hermenêutica, na medida em que apela para uma interpretação crítica para abordá-la em sua complexidade. [...] aplicaremos, portanto, a noção de obra somente em textos que são objeto de uma elaboração e de uma transmissão próprias. A obra transmite questões, enigmas, assim como “informações”. [...] No caso dos rascunhos literários, passa-se da multiplicidade dos documentos à unidade da obra.” (grifo dos tradutores)

## 1. A duquesa Oriane

Entremos direto no cerne da questão, para tratar do tema da identidade, subjacente ao nosso título: o que é essa Afrodite inserida na obra *Em Busca...*? E para isso, através da mais famosa das metáforas tecidas<sup>4</sup>, aquela que transforma a noite da ópera, no caminho de Guermantes, em um universo submarino, explorando a polissemia da palavra *baignoire* [camarote, parte superior do submarino, mas também banheira]. A feminilidade das Nereidas está em primeiro plano, com a apresentação da Princesa de Guermantes, imediatamente comparada com sua prima, a Duquesa de mesmo nome. Reunimos duas frases do texto final com as três que formavam o trecho correspondente, em um esboço preliminar<sup>5</sup>:

| <i>Le Côté de Guermantes</i> , 1920 (Pléiade II, p. 353)  | <i>Cahier 40</i> , 1910 (Pléiade II, p. 1100)   |
|---|---|
| Au lieu des merveilleux et doux plumages qui de la tête de la princesse descendaient jusqu'à son cou, au lieu de sa résille de coquillages et de perles, la duchesse n'avait dans les cheveux qu'une simple aigrette qui, dominant son nez busqué et ses yeux à fleur de tête, avait l'air de l'aigrette d'un oiseau. Son cou et ses épaules sortaient d'un flot neigeux de mousseline sur lequel venait battre un éventail en plumes de cygne, mais ensuite la robe, dont le corsage avait pour seul ornement d'innombrables paillettes soit de métal, en baguettes et en grains, soit de brillants, moulait son corps avec une précision toute britannique. | Au lieu des magnifiques plumages qui s'élevaient sur la tête de la princesse et redescendaient jusqu'à son épaule, au lieu de son diadème de perles, la duchesse avait un simple petit pompon de plumes dans les cheveux. Elle portait une robe blanche sans aucune des étoiles, des applications, des ornements qui décoraient celle de la princesse, et qui moulait exactement son corps, avec la précision d'un costume britannique. Seuls ses épaules et son cou sortaient d'un flot de mousseline aussi écumeux que celui d'où naquit Aphrodite, et que venait caresser l'immense aile blanche d'un éventail en plumes d'autruche. |
| <i>O Caminho de Guermantes</i> (Mário Quintana, 2007) <sup>6</sup>  | Tradução do Cahier  |
| Em vez das maravilhosas e suaves plumas que desciam da cabeça ao pescoço da princesa, em vez da sua rede de conchas e pérolas, a duquesa não tinha nos cabelos senão uma simples aigrette que, dominando seu nariz arqueado e seus olhos proeminentes, parecia a crista de um pássaro. Seu pescoço e suas espáduas brotavam de uma onda nevosa de musselina contra a qual vinha bater um leque de plumas de cisne, mas em seguida o vestido, cujo corpete tinha como único adorno inumeráveis palhetas, ou de metal, em varinhas e em grãos, lhe modelava o corpo com uma precisão inteiramente britânica.  | Em vez das magníficas plumagens que subiam na cabeça da princesa e desciam até o ombro, em vez do diadema de pérolas, a Duquesa tinha um simples pompom de plumas no cabelo. Usava um vestido branco sem nenhuma das estrelas, apliques, enfeites que decoravam o da princesa e que modelava seu corpo com exatidão, com a precisão de um traje britânico. Só os ombros e o pescoço emergiam de uma corrente de musselina tão espumante como aquela de onde nasceu Afrodite, e que era acariciada pela imensa asa branca de um leque de penas de avestruz.  |

4. Segundo Genette (1966). Nas passagens citadas, os itálicos são do autor.

5. Publicado na nova *Pléiade*, dirigida por J.-Y. Tadié de 1987 a 1989. Na metade de cada um de seus quatro grandes volumes, a obra oferece de fato “esboços” genéticos – esboços para quem quer conhecer a evolução textual desde 1909, data de sua criação, até o texto final, que só foi publicado entre 1913 e 1927. A importância desses rascunhos é hoje aceita graças ao trabalho de especialistas como E. Dezon-Jones e N. Mauriac Dyer, que puderam afirmar que *Em busca...* é “uma obra verdadeiramente inacabada.” Quanto à apresentação em forma de tabelas, ela visa comparar dois estados textuais que permitem apreender o maior número possível de etapas na gênese de uma passagem.

6. Utilizamos traduções consagradas, no Brasil, principalmente a de Mário Quintana (2007, 3ª ed.) quando se trata de citação da obra publicada em 1920 e sempre que possível quando o texto faz referência a outras obras citadas. Todas as demais traduções, sem autoria de tradutor(a), são de nossa responsabilidade (N.T.)

Deste rascunho para a versão publicada, uma única visada léxico-semântica constataria uma atenuação da riqueza régia dos atributos — *résille* [rede] substitui *diademe* [diadema, tiara] —, corolário de uma acentuação da metamorfose animal sobrenatural vista na passagem *avait l'air... d'un oiseau* [parecia... um pássaro] que substitui *plumes dans les cheveux* [plumas nos cabelos]. No que diz respeito ao componente tático, a posposição *costume britannique* [traje britânico] torna-se *corsage* [corpete].

Ora, mas por que então desaparece radicalmente a menção mitológica, já que o nome grego da deusa está totalmente ausente da obra *Em Busca...*, ao mesmo tempo em que “hermafroditismo” e “hermafrodita” são várias vezes atestados – em um alto grau de isotopia<sup>7</sup>(GREIMAS, 1966) -, ainda que os esboços insistam nessa identificação? A passagem a seguir do mesmo *Cahier 40* (Pléiade II, pp. 1097, 1898) confirma o que dizemos:

“la toilette de la duchesse de Guermantes et celle de la princesse de Guermantes appartenait à chacune d’elles et ne signifiaient pas la même chose [...] exclusivement [...] Leur robe me semblait une émanation de leur personnalité, un effet matériel, neigeux ou diapré de leur puissance, et aussi une prérogative de leur naissance. La duchesse de Guermantes me semblait sortir de son flot de linon, comme Aphrodite d’une vague ou s’envelopper d’un nuage de mousseline, comme Héra d’une nuée.”

A toaleta da duquesa de Guermantes e a da princesa de Guermantes pertenciam a cada uma delas e não significavam a mesma coisa [...] exclusivamente [...] O vestido delas me parecia uma emanação de sua personalidade, um efeito material, nevado ou variado de seu poder, e também uma prerrogativa de seu nascimento. A Duquesa de Guermantes parecia-me sair da ondulação de linho, como Afrodite de uma onda, ou envolver-se numa nuvem de musselina, como Hera numa nuvem de fumaça.

Se a pressuposição de uma intencionalidade – como explicação causal, como projeto preexistente à escrita – escapa, segundo Rastier, à semântica interpretativa, o contexto definatório das duas primas, na noite da ópera, é necessário e suficiente para explicar a modificação realizada. Assim, neste trecho do texto final, um pequeno e indistinto grupo feminino é descrito:

Mas, nos outros camarotes, quase por toda parte, as brancas deidades que habitavam essas sombrias devesas se haviam refugiado contra as paredes obscuras e permaneciam invisíveis. No entanto, à medida que o espetáculo avançava, as suas formas vagamente humanas se destacavam molemente uma após outra das profundezas da noite que tapetavam e, elevando-se para a claridade, deixavam emergir seus corpos seminus, e vinham deter-se no limite vertical e na superfície claro-escuro, onde as suas brilhantes faces apareciam por detrás do entrebater risonho, espumante e leve de seus leques de espuma, sob as suas cabeleiras de púrpura, entremeadas de pérolas, que parecia haver encurvado a ondulação da maré; depois começavam as cadeiras de orquestra, o retiro dos mortais para sempre separado do sombrio e transparente reino a que serviam aqui e ali de fronteira, na sua superfície líquida e plana, os olhos límpidos e reverberantes das deusas das águas. Pois as “ostras” da margem, as formas dos monstros da orquestra se pintavam naqueles olhos seguindo tão-somente as leis da ética e

7. Trata-se de /homossexualidade/, pela qual a reprodução floral serve de célebre comparativo. Citemos como prova, este trecho de *Sodoma e Gomorra* (Tradução Mario Quintana, 2008): “Por último, como a própria inversão provém de que o invertido está demasiadamente próximo da mulher para que possa ter com ela relações úteis, vem a enquadrar-se assim numa lei mais alta que faz com que tantas flores hermafroditas permaneçam infecundas, isto é, com a esterilidade da autofecundação”.

conforme o seu ângulo de incidência, como acontece no caso dessas duas partes da realidade exterior, para as quais, sabendo nós que não possuem, por mais rudimentar que seja, alma análoga à nossa, julgaríamos insensato dirigir um sorriso ou um olhar: os minerais e as pessoas que não conhecemos. Aquém, ao contrário, do limite de seu domínio, as radiosas filhas do mar se voltavam a todo o momento, sorrindo, para tritões barbudos pendidos às anfractuosidades do abismo, ou para um semideus aquático que tinha por crânio um seixo polido, onde a vaga apegara uma alga lisa, e por olhar um disco de cristal de rocha. Inclonavam-se para eles, ofereciam-lhes bombons. Às vezes a onda se entreabria ante uma nova nereida que, retardatária, sorridente e confusa, acabava de desabrochar do fundo da sombra; depois, findo o ato, não mais esperando ouvir os melodiosos rumores da terra que as tinham atraído para a superfície, mergulhando todas ao mesmo tempo, as diversas irmãs desapareciam na noite (Tradução de Mário Quintana, 2007).

Desde a abertura do volume, o maravilhoso aquático assombrava a mente de Marcel:

Cada castelo, cada mansão ou palácio famoso tem a sua dama, ou a sua fada, como as florestas seus gênios, e suas divindades as águas. Às vezes, oculta no fundo de seu nome, a fada se transforma ao capricho da vida de nossa imaginação que a sustenta; é assim que a atmosfera em que a Sra. de Guermantes existia em mim, depois de não ter sido durante anos mais que o reflexo de um vidro de lanterna mágica e de um vitral de igreja, começava a descolorir-se quando sonhos muito outros a impregnaram da umidade espumante das correntezas (Tradução de Mário Quintana, 2007).

Porém, na ópera, a primeira dessas “deidades”, tanto na hierarquia quanto na ordem de aparecimento, não é a duquesa, mas sua prima, que é a mais *afrodisiana*, isto é, o adjetivo vai além da *venustesa*, da beleza de Vênus, palavra que não está indexada à isotopia marinha, diferentemente do que vemos na seguinte passagem, onde ela é muito densa:

Sobre a cabeleira da princesa, e baixando até as sobrancelhas, depois reunindo-se mais abaixo, à altura da garganta, estendia-se 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 suave ninho de alcione<sup>8</sup> que ternamente protegia o rosado nácar das suas faces [...] Como uma grande deusa que preside de longe aos jogos das divindades inferiores, a princesa [...] A beleza que colocava está muito acima das outras filhas fabulosas... (Tradução de Mário Quintana, 2007).

Esse episódio havia começado algumas páginas antes, em outro contexto, em uma passagem que compete com a anterior, desta vez da Duquesa, que Marcel admira:

---

8. A etimologia do nome dessa ave oceânica fabulosa, *alcyonium*, significa “espuma do mar”. A outra ocorrência desse comparativo será usada para descrever o rosto de Albertine (Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, 2011), o que cria uma espécie de equivalência entre os dois retratos: “Suas sobrancelhas, arqueadas como eu nunca as tinha visto, cercavam-lhe os globos das pálpebras como um sedoso ninho de alcione”.

Aquela vila, aquele camarote, para os quais a Sra. de Guermantes transvasava a sua vida, não me pareciam lugares menos mágicos do que os seus apartamentos. [...] quando eu sabia por Françoise que a Sra. de Guermantes ia sair a pé para almoçar em casa da princesa de Parma, quando a via descer pelo meio-dia, com o seu vestido de cetim claro, acima do qual o seu rosto era da mesma nuance, como uma nuvem ao sol poente, eram todos os prazeres do Faubourg Saint-Germain que eu via ali diante de mim, naquele pequeno volume, como em uma concha, entre aquelas brunidas valvas de rosado nácar (Tradução de Mário Quintana, 2007).

Esses elementos descritivos insistem na reescrita para |“Vênus anadiômena”<sup>9</sup>. Notamos que com oito páginas de intervalo, as duas únicas ocorrências — em todo conjunto do *Em Busca...* — do sintagma *nacre rose* [madrepérola rosa] ou *rosado nácar* (na tradução para o português brasileiro), só podem incitar o leitor a aproximá-las, diferenciando esse atributo comum às duas primas.

Todavia, este último excerto, que prepara de certa maneira a “apoteose” dentro da sala de espetáculo, deveria ter aparecido — se os rascunhos citados adiante tivessem sido tomados tais como são —, após a noite da ópera, associado àquele que descreve os ornamentos da duquesa, 25 páginas depois:

Por que, num determinado dia, ao ver aproximar-se de frente, sob um capuz malva, um suave e liso rosto de encantos distribuídos com simetria e em torno de dois olhos azuis e no qual a linha do nariz parecia reabsorvida, sabia com alegre comoção que não teria regressado sem haver visto a Sra. de Guermantes [?] (Tradução de Mário Quintana, 2007)<sup>10</sup>.

Com efeito, do ponto de vista tático, notamos que esses dois últimos excertos foram dissociados na gênese do texto, tendo sido originalmente reunidos no rascunho a seguir, situado após a noite da ópera, com formulações repetitivas e com a comparação mitológica explícita. As cores ali formavam um monocromático vindo do mesmo tema, contrapondo a aspereza da atitude para com a estética, em suavidade e poesia:

---

9. Em outras palavras, os atributos citados do organismo marinho constituem semas que, de acordo com a iconografia — botticeliana —, fazem da feminilidade aristocrática que parece eclodir da concha uma encarnação mitológica: o nome dessa deusa lexicaliza assim o agrupamento sêmico descritivo do mesmo modo que, para lembrar o exemplo típico de Rastier (1987: 193), *vieillesse* [velhice] é uma reescrita de *le soir de la vie* [a noite da vida].

10. Lembremos que o volume começava assim (*ibid.*, p. 312) : “o nome Guermantes [...] me traz ele de novo esse *malva* tão suave, demasiado brilhante, demasiado novo, com que se aveludava a tufada gravata da jovem duquesa, e, como uma pervinca inapreensível e re florida, seus olhos ensolarados de um sorriso azul.”

*Cahier 40*, 1910 (Pléiade II, pp. 1117-1121):

Tous les matins maintenant j'allais me poster dans la rue [...] Mais hélas elle avait bien perdu son amabilité du soir de Phèdre. [...] Ce premier jour-là, quand je la vis paraître au bout de la rue, flottante comme une Vénus qui vient d'émerger de l'écume du faubourg Saint-Germain dont l'humidité récente la vernit et l'isole, elle avait à peine répondu à mon salut, d'un air glacial qu'elle adoucit seulement, la leçon une fois donnée, au bout de quelques jours. [...] Pourquoi un jour en apercevant s'avancer une robe mauve, un grand chapeau mauve, une ombrelle mauve, une figure rose, où la ligne du nez pure était confondue dans la lisse surface du visage, une personne angélique, aux charmes distribués avec une douce symétrie autour de deux yeux bleus et dans laquelle la ligne du nez semblait résorbée, étais-je pris à la fois de malaise, de la joie de sentir que je ne rentrerais pas en me disant « je ne l'ai pas vue ? » [...] ma déception s'était renouvelée le matin, au moment où [...] je m'aperçus que le souvenir du visage couperosé, du regard banal m'empêchait de revoir la haute et rêveuse silhouette, et que c'était maintenant la femme trop rose et froidement polie que je revoyais malgré moi en Mme de Guermantes. [...] Qu'importe que je la visse couperosée et banale [...] J'aurais voulu pouvoir, dût-elle perdre à être identifiée avec les marbrures roses et le regard médiocre, revoir la silhouette de tout à l'heure [...] le matin, je croisais et saluais Mme de Guermantes se rendant à pied chez la princesse de Parme, en robe de satin rose, au-dessus de laquelle apparut son visage où s'étendaient des bandes roses comme dans un ciel au couchant, [...] c'étaient les amis qu'elle venait de quitter, ceux qu'elle allait retrouver chez la princesse de Parme, tout l'inconnu de sa vie, tous les plaisirs du faubourg Saint-Germain que, enfermé sous ce petit volume et cette enveloppe satinée, je voyais circuler près de moi, contenu dans ce corsage comme dans une coquille – sous le visage paré des mêmes couleurs mystérieuses – entre deux valves de nacre rose.

Agora, todas as manhãs, vou postar-me na na rua [...] Mas hélas ela havia perdido sua amabilidade da noite de Fedra [...] Naquele primeiro dia, quando a vi aparecer no final da rua, flutuando como uma Vénus que acaba de emergir da espuma do Faubourg Saint-Germain, cuja umidade recente a enverniza e isola, ela mal respondeu à minha saudação com um ar glacial, que suavizou somente, a lição uma vez dada, depois de alguns dias. [...] Por que um dia, percebendo avançar um vestido malva, um grande chapéu malva, uma sombrinha malva, um rosto rosa, no qual a linha do nariz se confundia na lisa superfície do rosto, uma pessoa angelical, com encantos distribuídos com uma doce simetria em torno dos dois olhos azuis, nos quais a linha do nariz parecia reabsorvida, fui tomado de mal-estar e alegria em sentir que não entraria, dizendo a mim mesmo: “Eu não a vi?” [...] minha decepção fora renovada pela manhã, no momento em que [...] percebi que a lembrança do rosto com rosácea, do olhar banal, me impedia de rever a alta e sonhadora silhueta, e que agora era a mulher muito rosada e friamente polida que eu via à contragosto na Sra. de Guermantes. [...] Não importa que eu a veja com rosácea e banal [...] Eu gostaria de poder, mesmo que não pudesse identificá-la com as manchas rosa e o olhar medíocre, ver a silhueta de agora [...] pela manhã, cruzei com a Sra. Guermantes e a saudei indo a pé até a casa da princesa de Parma, em um vestido de cetim rosa, sobre o qual aparecia seu rosto do qual se estendiam faixas rosas como em um céu poente, [...] eram os amigos que ela acabara de deixar, os que ia encontrar na casa da princesa de Parma, tudo o que era desconhecido de sua vida, todos os prazeres do Faubourg Saint-Germain que, encerrados sob este pequeno volume e este envelope acetinado, eu via circular perto de mim, contida neste corpete como em uma concha – sob o rosto adornado com as mesmas cores misteriosas – entre duas válvulas de madreperla rosa.

| Cahier 66, 1910 (Pléiade II, pp. 1115, 1227-1230)  | Cahier 41, 1910 (Pléiade II, p. 1236):   |
|--|--|
| <p>... quand je la voyais aller déjeuner en ville chez la princesse de Parme, en une robe unie de satin rose d'où s'élevait son visage dans lequel traînaient par places des bandes roses comme dans des nuages, je sentais s'insérer dans l'atmosphère de la rue un corps différent, précieux, mythologique, peint des ravissantes couleurs d'un monde que je ne connaissais pas, enfermé comme dans une conque marine, entre deux valves lisses et vernies, dans son corsage d'ivoire rose. [...] J'allai la voir quelques jours après. [...] Elle portait cette robe de satin rose où je l'avais vue un matin qu'elle allait déjeuner chez la princesse de Parme. Son rose visage brillait du plaisir de me voir [...] la comtesse de Guermantes était chez elle [...] Elle portait cette robe qui dans ses deux valves de satin rose contenait la vie du faubourg Saint-Germain et au-dessus de laquelle j'avais vu s'élever dans la rue ce visage où comme dans un ciel du soir s'étendaient des nuages roses comme des roses. Mais maintenant, pour une raison inexplicable, ce visage rempli de la vie du faubourg Saint-Germain m'accordait un prix inestimable, était éclairé sous ses nuages roses par des yeux d'un bleu céleste, d'une curiosité affectueuse, d'un intérêt presque déférent pour tout ce que je disais. Elle portait ce corsage aux deux valves d'ivoire rose où je l'avais vue au matin</p>   | <p>... au moment où elle passe dans le salon, c'est une déesse bienveillante [...] je pénétrai dans ces lieux [...] je m'avançai vers Mme de Guermantes habillée de la même robe dans laquelle je l'avais rencontrée un matin où elle allait chez la princesse de Parme et qui entre ses deux valves nacrées de satin rose contenait la vie du faubourg Saint-Germain. Venant elle-même rapidement au-devant de moi, elle me fit asseoir à côté d'elle, son visage illuminé d'une lumière rose, ce visage rempli des opinions du faubourg Saint-Germain accordait à ma personne, pour des raisons inexplicables, un prix élevé, et entre les bandes roses qui s'étendaient sur ses joues comme dans un ciel au couchant, ses deux yeux d'un bleu céleste brillaient en m'écoutant d'une curiosité, d'un intérêt presque déférents.</p> |
| <p>... quando eu a vi ir almoçar na cidade com a princesa de Parma, em um vestido simples de cetim rosa do qual surgia seu rosto, em que faixas cor-de-rosa se arrastavam como nuvens, sentia adentrar na atmosfera da rua um corpo diferente, precioso, mitológico, pintado com as cores encantadoras de um mundo que eu nunca conhecera, encerrado como em uma concha do mar, entre duas valves lisas e envernizadas, em seu corpete de marfim rosa. [...] Fui vê-la alguns dias depois. [...] Ela usava aquele vestido de cetim rosa com o qual eu a tinha visto uma manhã quando ela ia almoçar com a princesa de Parma. Seu rosto rosado brilhou de prazer em me ver [...] a condessa de Guermantes estava em casa [...] Ela usava esse vestido que em suas duas valves de cetim rosa continha a vida do Faubourg Saint-Germain e acima do qual eu tinha visto erguer-se na rua esse rosto do qual, como em um céu noturno, se estendiam nuvens rosas como rosas. Mas agora, por uma razão inexplicável, esse rosto cheio da vida do Faubourg Saint-Germain me atribuía um alto valor, estava iluminado sob suas nuvens rosadas por olhos de um azul celeste, de uma curiosidade afetuosa, de interesse quase deferente por tudo o que eu disse. Ela usava aquele corpete com duas válvulas cor de marfim em que eu a tinha visto na manhã em que foi almoçar com a princesa de Parma. Seu rosto rosado, seus olhos sorridentes, brilhavam de prazer...</p> | <p>... no momento em que ela passa pela sala, é uma deusa benevolente [...] eu penetrei nesses lugares [...] eu caminhei até a Sra. de Guermantes, que usava o mesmo vestido com que a encontrara uma manhã quando ia à casa da princesa de Parma e que entre suas duas valves peroladas de cetim rosa continha a vida do Faubourg Saint-Germain.</p> <p>Vindo rapidamente ao meu encontro, ela me fez sentar ao seu lado, seu rosto iluminado por uma luz rosa, aquele rosto cheio das opiniões do Faubourg Saint-Germain atribuiu à minha pessoa, por razão inexplicável, um alto valor, e entre as faixas cor-de-rosa que se espalhavam em suas bochechas como num céu ao pôr-do-sol, os seus dois olhos de um azul celeste brilharam enquanto me escutava com uma curiosidade, um interesse quase deferente.</p>                   |

Descrição retomada num esboço do “bal de têtes” do *Cahier 57*, 1910 (Pléiade IV, pp. 892-893):

... la duchesse de Guermantes du temps où dans la rue, dans un salon, elle portait encore sur elle le lustre mystérieux du faubourg Saint-Germain d’où elle venait d’émerger comme Vénus et où elle allait se replonger, débuts presque fabuleux ; belle mythologie de relations qui devaient devenir si banales. [...] l’essence, l’âme du nom de Guermantes, plongeant dans le mystère la duchesse qu’il désignait, faisait apparaître [...] l’humidité d’une Vénus qui vient d’émerger des ondes du faubourg Saint-Germain et ne s’adresse qu’à travers leur vernis imperceptible et isolant aux mortels modifiés eux-mêmes en leur essence et devenus savoureux parce qu’elle daigne s’adresser familièrement à eux : origines presque fabuleuses, chère mythologie de relations si banales ensuite mais qu’elles prolongeaient d’un passé aussi brillant que la queue d’une comète en plein ciel.

... a Duquesa de Guermantes do tempo em que na rua, em um salão, ela ainda usava o misterioso lustre do Faubourg Saint-Germain de onde ela acabava de emergir como Vênus e onde estava prestes a mergulhar de novo, começos quase fabulosos; bela mitologia de relacionamentos que se tornariam tão comuns. [...] a essência, a alma do nome de Guermantes, mergulhando em mistério a duquesa que designava, revelou [...] a umidade de uma Vênus que acaba de emergir das ondas do Faubourg Saint-Germain e só fala através de seu verniz imperceptível aos próprios mortais modificados em sua essência e tornados saborosos porque ela se digna a abordá-los familiarmente: origens quase fabulosas, querida mitologia de relacionamentos tão banais, mas que se estendiam de um passado tão brilhante quanto a cauda de um cometa no céu.

No entanto, nada dessas menções explícitas à deusa marinha é mantida na versão final, exceto no trecho que segue essa alusão ictiológica (encontramos o verbo “emergir”) sobre a idosa Duquesa de Guermantes:

A primeira pronunciou-a a duquesa de Guermantes; acabava de avistá-la, entre duas filas de curiosos que, suggestionados pelos maravilhosos artifícios de toilette e de estética, se deixavam comover pela cabeça fulva, pelo colo cor de salmão a emergir, apertado por colares, de aladas rendas negras, contemplando-lhe as linhas hereditariamente sinuosas como se fossem as de um peixe sagrado, cintilante de gemas, no qual encarnasse o gênio protetor da família Guermantes (Tradução de Lúcia Miguel Pereira, 2013).

Notemos que, na passagem da ópera, essa intensa riqueza mineral, ardente e líquida, era ocular, descrita “só segundo as leis da ótica”:

... o corredor [...] era úmido e gretado e parecia conduzir a grutas marinhas, ao reino mitológico das ninfas das águas. [...] No princípio não foram mais do que vagas trevas em que a gente avistava de súbito, como o raio de uma pedra preciosa que não se vê, a fosforescência de uns olhos famosos [...] os olhos límpidos e reverberantes das deusas das águas [...] mobilidade fúlgida dos olhos da princesa [de Guermantes] [...] lançava-lhe ela então um olhar de seus belos olhos talhados num diamante que a inteligência e a amizade bem pareciam fluidificar em tais momentos, mas que, quando em repouso, reduzidos à sua pura beleza material, a seu puro fulgor mineralógico, se acaso os deslocava o menor reflexo, incendiavam a profundidade da plateia com raios inumanos, horizontais e esplêndidos (Tradução de Mário Quintana, 2007).

Sobre a mesma prima, cuja pedra é raiada e colorida, mas de uma frieza mineral, lemos: “contentando-se em mostrar-lhes seus admiráveis olhos de ônix, como se viesse apenas a uma exposição de pedras preciosas” (Tradução de Mário Quintana, 2008). Deve-se, portanto, concluir que o “paradigma diferencial” entra em jogo, e que, pela distinção entre as duas primas, mesmo pela rivalidade entre elas, constitutiva do “ser” das personagens (segundo a ontogonia dos textos de ficção<sup>11</sup>), uma eufemização afetou uma delas. Isso aparece evidenciado pela frase imediatamente anterior ao nosso trecho inicial:

Dir-se-ia que a duquesa tinha adivinhado que a sua prima, a quem criticava, diziam, o que ela chamava os exageros (nome que, do seu ponto de vista espirituosamente francês e moderado, tomava logo a poesia e o entusiasmo germânicos), teria naquela noite uma dessas toilettes em que a considerava “fantasiada”, e que lhe quisera dar uma lição de bom gosto (Tradução de Mário Quintana, 2007)<sup>12</sup>.

Dito de outra forma, ou melhor, sugerido: do ponto de vista (questão dialógica) daquela que é a heroína do romance, ainda que ela mantenha suas “valvas de madreperla”, ser chamada de Vênus teria sido um exagero. Como correlato do “germanismo”, a mitologia excessivamente lexicalizada fica na esteira da poética wagneriana grandiloquente<sup>13</sup>, passível de zombaria, ao menos ao olhar humorístico recorrente na obra *Em busca...*. A frase citada acima desempenha, assim, o papel de *instrução interpretativa intrínseca*<sup>14</sup> destinada a significar a efetiva diferenciação entre os membros da família Guermantes.

A coesão se estabelece com a passagem anterior da *soirée* Saint-Euverte (*No caminho de Swann*), quando a Duquesa Oriane de Guermantes, tendo então como título o de Princesa dos Laumes, com toda modéstia, tinha “verdadeiro horror ao que chamava de ‘exageros’”, particularmente os de sua velha prima, a Marquesa de Gallardon. Já seus atributos marinhos

11. Conforme Rastier, um ator se constitui como uma coleção temporária de traços semânticos, que compõem sua molécula sêmica (1989,1994): “de acordo com os intervalos temporais, o ator ganha ou perde semas, podendo até perder todos os semas iniciais ou mesmo ser substituído por um ou vários atores. O que sobra da clara de ovo que se tornou merengue na sobremesa? Tal problema instigante para a filosofia da linguagem pode ser considerado aquele da rigidez do ator”. A criação do “ser” das personagens depende, assim, de seus traços semânticos.

12. O *Cahier 40* (Pléiade II, p. 1100) detalhava: “... uma lição, por sua toailete ser de uma sóbria e estrita elegância”, no momento em que “a Princesa encontrara algo um pouco seco e um pouco frio”. Marantz (1989: 58) confirma essa distinção: “Quanto à Princesa, nascida por cissiparidade de sua cópia, a Duquesa, sua doçura e bondade reais criam o contraste necessário para destacar a altivez e a malvadeza da outra, Oriane.” A leitura de Marantz é crucial (p. 53): contra a tese metafísica e ontológica do livro de Lattre (Corti, 1984), ela demonstra que a personagem proustiana é constituída pela sábia montagem de traços esparsos, espalhados pelo conjunto dos esboços, e que, muito frequentemente, eram atribuídos a outras personagens”.

13. O narrador cita “a abertura de Tannhauser”, que se passa na gruta de *Venusberg*, onde precisamente a deusa do amor, rodeada de suas sereias, quer continuar a encantar o herói; no entanto, de forma trivial e humorística, é o “uivo prolongado, quase humano, que dera para emitir certo cano da cozinha de cada vez que abriam a torneira” que faz o ouvinte pensar em “cortes de frases, voluptuosos e gemebundos” da ópera (Tradução Mário Quintana, 2007). Cf. ainda o zeugma que desvaloriza por assimilação: “a Sr. Verdurin [...], divindade que presidia às solenidades musicais, deusa do wagnerismo e da enxaqueca” (Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, 2011).

14. Cf. Rastier (1987, p. 247), uma instrução interna ao texto, “destacando os semas (inerentes e aferentes) atualizados em uma sequência linguística” (1987, p. 274).

eram sugeridos através das “bolinhas de coral ou esmalte róseo, salpicadas de diamantes, que formavam um singelo e encantador penteado”, a que se soma seu “riso esfuziante e alegre”, irônico em relação a um general grandiloquente, e novamente associado ao triunfo luminoso de seus “olhos brilhantes, inflamados num radioso ensolamento de júbilo”.

## 2. Para Odette e sua filha Gilberte

Esta pequena investigação poderia terminar aqui, por falta de contextos idôneos. Acontece que a outra grande heroína do romance, Odette (de Crécy, antes de se tornar a Senhora Swann) era comparada por seu amante a uma pintura renascentista, tal como lemos:

o esteta que interroga os documentos subsistentes da Florença do século xv, a ver se penetra mais avante na alma da Primavera, da BellaVanna, ou da Vênus, de Botticelli. [...] recebeu-o com um penhoar de crepe da china de cor malva e tinha no colo, à guisa de abrigo, um estofo ricamente bordado. De pé ao lado de Swann, deixando pender ao longo das faces os cabelos soltos, dobrando uma perna em leve atitude de dança para poder curvar-se sem fadiga sobre a gravura que estava mirando, de cabeça inclinada, com os seus grandes olhos tão cansados e inexpressivos quando nada a excitava, ela impressionou a Swann por sua presença com aquela figura de Céfora, a filha de Jetro, que se vê num afresco da Capela Sistina (Tradução de Mário Quintana, 2006a).

Além disso, o erotismo marinho, tanto pictórico quanto sobrenatural, parece contradizer o esnobismo materialista, como vemos nesta passagem do volume seguinte:

Agora já não costumava Odette receber aos íntimos com aqueles quimonos japoneses; preferia as sedas claras e espumantes dos penhoares Watteau; e fazia como se acariciasse sobre o peito aquela florida espuma e como se se banhasse naquelas sedas, embalando-se e pavoneando-se nelas com tal aspecto de bem-estar, de frescor de pele, com respirar tão fundo, como se lhes atribuísse um valor não decorativo, mas de necessidade [...] As linhas verticais das franjas e as curvas das rendas volantes cederam lugar às inflexões de um corpo que fazia palpitar a seda como a sereia faz palpitar as ondas e infundia à percalina uma expressão humana, agora que já se havia liberado, como uma forma organizada e viva, do vasto caos e do nebuloso cerco das modas destronadas. [...] Via-se perfeitamente que não se vestia tão só para comodidade ou adorno do corpo; ia envolta nos seus atavios como no aparato fino e espiritual de uma civilização (Tradução de Mário Quintana, 2006b).

Essas passagens paralelas exigem a comparação com as que descrevem a mitologia marinha de os Guermantes, pois se trata da *cocotte* que atinge o estatuto de aristocrata. Aliás, na página 605, vemos a descrição da Senhora Swann “rodeada de porcelana de Saxe”, antecipando assim o precioso físico da Duquesa, “esta estatueta em porcelana de Saxe que era Madame de Guermantes”, tal como aparece no início da noite na ópera (Tradução de Mário Quintana, 2007), em que ela faz sua certa nobreza artística.

A personagem Marcel aprecia, por um lado, a dessacralização da “duquesa, deusa que se tornou mulher”, a ponto de, do alto de seu camarote, pensar “fez chover sobre mim o aguaceiro fulgurante e celeste do seu sorriso” (Tradução de Mário Quintana, 2007), e, por outro, admira o “esplendor” da “chegada soberana” da Senhora Swann, apesar de sua aparência de modéstia, sobre a isotopia /duplicidade/, no Bois de Boulogne, em novembro:

emocionava-me ao pensamento de me aproximar de uma rua onde poderia dar-se de súbito a sobrenatural aparição [...] Mas era a Sra. Swann que eu queria ver, e esperava a sua passagem, emocionado como se se tratasse de Gilberte [...] Na ordem dos méritos estéticos e das grandezas mundanas, dava eu o primeiro lugar à simplicidade quando avistava a Sra. Swann a pé, com uma polonesa de lã, um gorro adornado de uma asa de lofóforo, um ramo de violeta no seio, atravessando apressada a alameda das Acácias, como se fosse apenas o caminho mais curto para regressar a casa, respondendo com um olhar aos senhores de carruagem que, ao reconhecer de longe o seu vulto, a saudavam, dizendo que ninguém era tão chique. [...] eu avistava — ou antes, sentia sua forma imprimir-se em meu coração numa incisiva e esgotante ferida — uma incomparável vitória, propositadamente um pouco alta e deixando transparecer as formas antigas através do seu luxo *dernier cri*, em cujo fundo reclinava-se languidamente a Sra. Swann, os cabelos agora loiros com uma única mecha cinzenta, cingidos de uma fina guirlanda de flores, de onde pendiam longos véus, na mão uma sombrinha *malva*, nos lábios um sorriso ambíguo em que eu não via mais que a benevolência de uma Majestade e em que sobretudo havia a provocação da cocote e que ela inclinava docemente para as pessoas que a saudavam. [...] Em dado momento, com efeito, era na alameda dos pedestres, marchando ao nosso encontro, que eu avistava a Sra. Swann, ostentando a longa cauda de seu vestido *malva*, trajada, como o povo imagina as rainhas, de tecidos e ricos atavios que as outras mulheres não usavam, às vezes baixando o olhar para o cabo da sombrinha, desatenta às pessoas que passavam [...] Mas como é que essa gente [...] poderia sentir o encanto que havia em ver a Sra. Swann com uma simples touca malva e um chapeuzinho de onde apenas emergia reta, uma flor de íris? Poderia acaso fazer-lhes compreender a emoção que sentia nas manhãs de inverno, ao encontrar a Sra. Swann a pé, de casaco de lontra e um simples gorro com duas lâminas de penas de perdiz, mas que evocava a artificiosa tepidez de seu apartamento apenas com o ramo de violetas preso ao colo... (Tradução de Mário Quintana, 2006a).

Além disso, os adornos da vestimenta revelam uma competição com a duquesa. Como ela, a Senhora Swann, que “cortejara o Faubourg Saint-Germain”, foi mais do que uma “rainha” para Marcel, ainda na Alameda do Bois, desta vez na primavera:

...ela que desde o mês de maio estávamos acostumados a ver passar, com a atrelagem mais cuidada e a libré mais elegante de Paris, lânguida e majestosamente sentada como uma deusa, no morno ar livre de uma imensa vitória de oito molas. [...] De súbito, pela areia da alameda, tardia, vagarosa e luxuriante como a flor mais bela e que só se abrisse ao meio-dia, aparecia a Sra. Swann, desabrochando em redor de si uma toaleta sempre diferente, mas que eu me recordo que era,

antes de tudo, malva; depois içava e desenrolava sobre um longo pedúnculo, no momento da sua mais completa irradiação, o pavilhão de seda de uma larga sombrinha da mesma nuance que o esfolhar das pétalas de seu vestido. [...] eu via, olhava longamente por prazer ou por amabilidade, algum detalhe bizarro, uma faixa de matiz delicioso, uma cetineta malva habitualmente oculta aos olhos de todos, mas tão delicadamente trabalhadas como as partes externas, como essas esculturas góticas de uma catedral dissimuladas no reverso de uma balaustrada, a oitenta pés de altura [...] a sombrinha *malva*, que muitas vezes trazia ainda fechada ao chegar, ela deixava cair por um momento, como sobre um buquê de violetas-de-parma, o seu olhar contente e tão suave que, mesmo quando não mais se prendia a seus amigos, mas a um objeto inanimado, parecia ainda estar sorrindo. [...] o prazer que sinto toda vez que busco ler, numa espécie de quadrante solar, os minutos que há entre meio-dia e um quarto e uma hora, no mês de maio, ao rever-me conversando assim com a Sra. Swann, sob a sua sombrinha, como sob o reflexo de uma latada de glicínias (Tradução de Mário Quintana, 2006b).

Ora, esses cachos de flores, que conferem sua cor ao adorno e que são destacados por sua disposição táctica nesta cláusula da primeira parte do volume (), tinham outro nome, quando o jovem Marcel começava seu passeio em direção ao parque:

Aproximava-se o fim do tempo dos lilases; alguns expandiam ainda em altos lustres as cúpulas delicadas de suas flores, mas em muitas partes da folhagem onde uma semana antes rebentava seu embalsamado *musgo*, agora desandava, apoucada e enegrecida, uma *espuma* oca e sem perfume. [...] As Ninfas da primavera pareceriam vulgares perto daquelas jovens huris que guardavam naquele jardim francês os tons vivos e puros das miniaturas da Pérsia (Tradução de Mário Quintana, 2006a)<sup>15</sup>.

De certa forma, por metonímia, a atribuição do ambiente “aquático” afrodisíaco metamorfoseia o vegetal<sup>16</sup>. Inversamente, a flor torna-se um comparativo à onda de Balbec, descrita como “uma vaga colérica batendo contra a areia a sua espuma lilás” (Tradução de Mário Quintana, 2006b). Por sua textura espumante, além de sua cor de orquídea, em particular as famosas “catleias” de que Swann “esperava, a tremer, naquela noite [...] que a posse daquela mulher saísse dentre as largas pétalas malvas” (Tradução de Mário Quintana, 2006a), as quais servirão mais tarde, em outro volume, como comparativos às águas-vivas: “Não são acaso, com o veludo transparente das suas pétalas, como que as orquídeas malva do mar?”<sup>17</sup>. Esses lilases

15. Essa isotopia /mitologia/ (oriental) indexava no *Cahier 12* a “fuga de náíade” pelo rio Loire, ao longo do qual um “estreito caminho” chega aos lilases, cuja liquefação é, assim, motivada, e cuja descrição remonta a *Jean Santeuil*. Encontra-se a mesma metamorfose, nesse caso, com as pereiras em *O Caminho de Guermantes* (Tradução de Mário Quintana, 2007), cujo narrador vê “a luz ir, dos ramos, segundo a exposição, brincar nas latadas como sobre as águas primaveris e fazer quebrar-se aqui e ali [...] a esbranquiçada espuma de uma flor ensolarada e vaporosa”.

16. Debray-Genette (1976) observou o mesmo processo de transferências sêmicas para os espinheiros.

17. Frase de Sodoma e Gomorra citada por Rastier (1987: 208) a respeito do conceito descritivo da “transitividade das conexões metafóricas” entre as três isotopias genéricas: /zoologia/ + /homossexualidade/ + /botânica/. Nota-se que, em contexto, as isotopias específicas /estéril/ (somando “solitário” e “medusa”), /atraente/ (somando “solitário” e “orquídea”), /malva/ (somando “orquídea” e “medusa”) criam uma estreita rede associativa local.

vêm da mesma rede associativa dos vestidos de Odette, segundo o processo de assimilação semântica, que propaga sua cor ao tecido.

Nos esboços, os lilases antecedem imediatamente o encontro amoroso com a pequena Swann. Retrospectivamente, constata-se que, durante a chegada ao parque, o elegante chapéu feminino migrou geneticamente da menina para a mãe. No *Cahier 4*, Marcel percebe a Senhora Swann “com um capuz cor-de-rosa”, que se tornara náutico, e que se tornaria malva na casa da mãe; o *Cahier 12* reformula a cena com detalhes descritivos idênticos, que não serão mantidos posteriormente:

| <i>Cahier 4</i> de 1909 (Pléiade I, p. 808)  | <i>Cahier 12</i> de 1909 (Pléiade I, p. 819)   |
|--|--|
| Et elle de l'autre côté de haie d'aubépines prit le même chemin me regardant toujours sans sourire, puis le chemin diverge elle s'arrêta, continua à regarder, puis enfin se décida à s'en aller, et je voyais au loin la petite voile entre les arbres, comme dans ces paysages de Hollande sur un canal invisible, la petite voile rose qui diminuait à l'horizon. Bientôt nous rejoignons le Loir..."     | deux ou trois fois je me retournai et j'apercevais encore sous la petite capote rose toujours immobile toujours tournée vers nous, les yeux qui ne se détachaient pas de moi et semblaient faire de cette persistance un signal... |
| E ela, do outro lado da sebe de espinheiro, fez o mesmo caminho ainda olhando para mim sem sorrir, depois o caminho divergiu e ela parou, continuando a olhar, então finalmente decidiu ir embora, e eu vi ao longe a pequena vela entre as árvores, como nas paisagens da Holanda sobre um canal invisível, a pequena vela rosa que diminuía no horizonte. Logo nós nos reencontramos junto ao rio Loire... | duas ou três vezes eu me virei e via ainda, sob o pequeno capuz rosa, imóvel, voltado para nós, os olhos que não se desprendiam de mim e pareciam fazer dessa persistência um sinal...   |

Quanto à isotopia /sacralidade/, que permite ao narrador, precisamente por antítese, jogar com os contextos sensuais de profanação e reforçar o tema afrodisiano, com o grupo /líquido/ + /feminilidade/ + /amor/ + /rosa/ + /incoativo/, ela é lexicalizada por esses “adornos de feriado religioso” que vestem os espinheiros:

A sebe formava como que uma sequência de pequenos altares que desapareciam sob as flores amontoadas [...] Intercalado na sebe, mas tão diferente dela como uma donzela vestida para uma festa no meio de pessoas em trajes caseiros, pronto para o mês de Maria, de que já parecia fazer parte, assim brilhava a sorrir, em sua fresca toalette rósea, o arbusto católico e delicioso (Tradução de Mário Quintana, 2006a ).

Se Gilberte aparece no texto final de cabeça nua, a isotopia mantém a cor com seu “rosto salpicado de manchas rosadas”, cor carnal que migrará, como vimos, para o vestido de cetim em “válvulas vitrificadas de madrepérola rosa” da Duquesa no *Cahier 40*. Depois, para Odette, que será a fascinante “Dama de rosa”, “uma jovem de vestido de seda cor-de-rosa com um grande colar de pérolas no pescoço”, por quem Marcel, que a encontra na casa de seu tio, está

“perdidamente apaixonado”, ela que também recebe Swann “em um vestido de seda cor-de-rosa, com pescoço e braços nus”<sup>18</sup>.

Mas para essas três mulheres (Oriane, Gilberte, Odette), unidas pela molécula sêmica que as indexa à /liquidez/ + /rosa-malva/ + /ostentação/ + /estética/ + /sensualidade/ + /incoativa/, mulheres que são objeto de um enamoramento por parte de Marcel, a aparência bem ao estilo “Nascimento de Vênus” substitui o despojamento corporal da deusa, tal como é representada pela iconografia tradicional, pela ornamentação da elegância mundana.

A isotopia floral é inseparável do chique *cocotte*, mas também de uma indiscrição, que passa a ser relacionada à isotopia /duplicidade/, tão crucial para a protagonista, no volume seguinte:

[...] aquelas flores que não haviam sido dispostas para os visitantes de Odette, mas como esquecidas ali por ela e com ela haviam tido, e ainda teriam conversações particulares que a gente receava interromper e de que em vão tentava ler o segredo, fixando com os olhos a cor desmaiada, líquida, malva e dissoluta das violetas-de parma (Tradução de Mário Quintana, 2006a).

Vemos, por exemplo, que a primeira ocorrência desse topônimo indexado por sua cor insistente à /italianidade/ + /arte pictórica/ (cf. Vênus de Botticelli, acima) remonta à expressão “a princesa de Parma, que oferecia as mais belas festas de Paris” (Tradução de Mário Quintana, 2006a), a mesma que a Sra. de Guermantes frequentava, em sua capa de madreperla rosa. Um dos rascunhos atesta a ligação entre essa festa mundana e a euforia do sonho romântico suscitado por La Chartreuse:

---

18. Indexada pelas isotopias /anglicidade/ + /chique/, a respeito de Marcel: “Será um perfeito *gentleman* — acrescentou, cerrando os dentes, para dar à frase um acento levemente *britânico*. — Será que ele não poderia vir uma vez tomar a *cup of tea*, como dizem os nossos vizinhos ingleses? (Tradução de Mário Quintana, 2007). Um par de isotopias que contribui para aproximar a Sra. Swann da duquesa “com seu costume” no camarote (ver mais acima). Marantz (1989: 58) confirma esse tipo de intercâmbio: “Sabe-se que, entre a redação do *Cahier 66* e a dos *Cahiers Guermantes*, Proust tinha se dedicado à criação de uma personagem cocota à qual o vestido de seda cor-de-rosa convinha perfeitamente. Não por acaso, o vestido de seda cor-de-rosa que Oriane não usará mais depois do *Cahier 42*, de 1910, é aquele mesmo usado por Odette de Crécy quando o narrador a surpreende na casa de seu tio, no início de *O caminho...*” (como a senhora vestida de cor-de-rosa). Ela cita a diretriz que acompanhava o texto de Proust: “Se eu não colocar essa passagem para a Sra. de Guermantes, a colocarei para a Sra. Swann.” As escolhas de escrita têm primazia em relação a um “Ser” que preexistiria ao romance.

*Cahier 41, 1910 (Pléiade II, pp. 1244-1245)*

A droite de Mme de Guermites était la princesse de Parme. Ce beau nom compact, verni, trop doux de Parme, qui a bu en ses surfaces lisses comme certaines substances grasses le parfum des fleurs, la couleur des violettes de Parme, ce nom où ne circule pas d'air et qui fait étouffer comme un soir de juillet entre la foule trop parfumée d'une rue d'une grande ville en Italie, je lui avais fait absorber aussi cette douceur particulière qu'il y a dans le livre de Stendhal, [...] en tirant du nom de Parme la douceur compacte, la nuance *mauve*, les larges surfaces polies, les rêves stendhalien d'après lesquels je les imaginai. [...] je taillais d'un seul bloc dans la matière spéciale du nom de Parme, colorée par les violettes et par Stendhal, mon imagination [...] ne pouvait s'empêcher de donner à la princesse de Parme en tirant du nom de Parme [...] cette douceur compacte, ces nuances *mauves*, ces larges surfaces polies, ce charme stendhalien qui étaient dans son nom et dont elle était si essentiellement dépourvue.

À direita da Sra. de Guermites estava a princesa de Parma. Este belo nome compacto, envernizado, muito suave de Parma, que absorveu de suas superfícies lisas como certas substâncias gordurosas o perfume das flores, a cor das violetas de Parma, esse nome no qual não circula ar e que faz você sufocar como uma noite de julho entre a multidão excessivamente perfumada de uma rua de uma grande cidade da Itália, eu também o fizera absorver essa doçura particular que há no livro de Stendhal, [...] tirando do nome de Parma a suavidade compacta, o tom de malva, as largas superfícies polidas, os sonhos stendhalianos com os quais os imaginei. [...] eu esculpi em um único bloco do material especial chamado Parma, colorido por violetas e por Stendhal, minha imaginação [...] não podia resistir em dar à princesa de Parma, tirando do nome de Parma [...] essa suavidade compacta, essas nuances em tom de malva, essas largas superfícies polidas, esse charme stendhaliano que representava seu nome e dos quais ela estava tão essencialmente desprovida.

### 3. Albertine

Entre Combray, ponto de encontro com a pequena Swann, e Paris, ponto de encontro com Odette, depois Oriane, está Balbec, balneário da Normandia onde o “pequeno bando” feminino exige um comparativo marinho, que lembra o “coral” principesco dos Guermites. Isso coloca à prova a visão de Marcel, porque os semas /multiplicidade/ + /aglomerado/ (cf. a textura floral, acima) lhe colocam aqui um problema cognitivo:

Como esses organismos primitivos em que o indivíduo praticamente não existe por si mesmo e é antes constituído pelo polípeiro que pelos pólipos que o compõem, permaneciam elas comprimidas umas contra as outras. Às vezes uma derrubava a sua vizinha, e então um riso louco, que parecia a única manifestação da sua vida pessoal, as agitava a todas ao mesmo tempo, apagando, confundindo aqueles rostos indecisos e careteantes na gelatina de um único *cacho* cintilante<sup>19</sup> e trêmulo. [...] fora preciso ontem a indecisão e o tremor de minha percepção inicial para confundir indistintamente, como o fizera a hilaridade antiga e a velha fotografia, as Espórades hoje individualizadas e desunidas da pálida madrêpora (Tradução de Mário Quintana, 2006b).

Ocorre então a sua transfiguração intermitente, do tipo afrodisiano, que prefigura a metamorfose marinha no camarote dos Guermites:

19. Cf. “o cintilante sorriso da Sra. de Guermites [...] que me dirigira do camarote” (Tradução de Mário Quintana, 2007), ela que é estreitamente ligada à sua prima desde sua aparição.

durante as longas horas que passava a conversar, a merendar, a brincar com aquelas meninas, nem sequer me lembrava que eram as mesmas virgens impiedosas e sensuais que vira desfilar como num afresco diante do mar. [...] Assim se dissipara toda a graciosa mitologia oceânica que eu havia composto nos primeiros dias. [...] As criaturas sobrenaturais que elas haviam sido um instante para mim infundiam ainda, sem que eu o soubesse, algo de maravilhoso nas relações mais banais que tinha com elas, ou, antes, preservavam essas relações de terem jamais o que quer que fosse de banal. [...] meu desejo [...] tão larga e minuciosamente distribuía ele a cor e o perfume pelas superfícies carnosas daquelas raparigas, que, estendidas na rocha, me estendiam simplesmente sanduíches ou brincavam de adivinha, que [...] como Rubens, transformam conhecidas suas em deusas para compor um quadro mitológico, contemplava eu [...] sem recordar expressamente a sua celeste origem, como se, semelhante a Hércules ou Telêmaco, estivesse a brincar rodeado de ninfas. [...] Não via minhas amigas, mas [...] eu lhes adivinhava a presença, ouvia-lhes o riso envolto, como o das nereidas, na suave arrebentação que me subia até os ouvidos. — Nós espiamos para ver se descia — dizia-me à tarde Albertine —, mas as suas janelas ficaram fechadas até durante o concerto. — Às dez horas, com efeito, ele explodia sob as minhas janelas. Nos intervalos dos instrumentos, quando o mar estava muito cheio, ouvia-se, contínuo e ligado, o deslizar da água de uma vaga, que parecia envolver as arcadas do violino nas suas volutas de cristal e lançar a sua *espuma* por cima dos ecos intermitentes de uma música submarina (Tradução de Mario Quintana, 2006b).

A metáfora musical, que explora a polissemia da palavra “vaga” [onda] e a expressão repetida “ondulação sonora”, baseia-se na contiguidade com o meio marinho. Ela dará lugar à comparação do tipo maravilhoso, supostamente para ilustrar a teoria das impressões gravadas no subconsciente, segundo as quais, um detalhe da realidade percebida:

[a mínima palavra dita em determinada época de nossa existência, o gesto mais insignificante] deixavam-se banhar e impregnar pelo reflexo de algo logicamente estranho [...] aqui na rósea luz crepuscular a bater no muro florido de um albergue campestre, na sensação de fome, no desejo de mulheres; ali em volutas azuis do mar matinal a envolverem frases musicais delas emergindo parcialmente como ombros de ondinas... (Tradução de Lúcia Miguel Pereira, 2013).

Essa metáfora remete à escuta de Swann da sonata Vinteuil, na casa dos Verdurin, onde a arte lhe permitiu espiritualizar, pela poesia marinha, este meio marcado pelo esnobismo:

E depois fora um grande prazer quando, por baixo da linha do violino, tênue, resistente, densa e dominante, vira de súbito tentar erguer-se num líquido marulho a massa da parte do piano, multiforme, indivisa, plana e entrechocada como a malva agitação das ondas que o luar encanta e bemoliza. [...] E essa impressão continuaria a envolver com a sua liquidez e o seu som “fundido” os motivos que por instantes emergem, apenas discerníveis, para em seguida mergulhar e desaparecer, somente percebidos pelo prazer particular que são

impossíveis de descrever, de lembrar, de nomear, inefáveis [...] Humana desse ponto de vista, pertencia, no entanto a uma ordem de criaturas sobrenaturais que nunca vimos [...] no violino [...] por um momento, ainda nos iludimos com o enganoso apelo da sereia; às vezes também se julga ouvir um gênio cativo que se debate no fundo da sábia caixa, enfeitada e fremente, como um diabo numa pia d'água benta; ou então é no ar que o sentimos, como um ser sobrenatural e puro que passasse desenrolando a sua invisível mensagem. [...] Swann a sentia presente, como uma deusa protetora e confidente do seu amor (Tradução de Mário Quintana, 2006a).

Ao contrário do texto final, um esboço estabelecia a ligação entre as isotopias musical e vegetal, a mesma que indexava a pequena Swann do primeiro volume. O narrador considerou que o pai desta última “tivera razão certa vez em chamar a frase da Sonata de uma criatura imaterial”, uma daquelas “ninfas sobrenaturais” que “flutuavam” no quarteto como “brumas violetas”, vinculando esse signo artístico a essas impressões que permitem a revelação de uma “essência que não encontramos no mundo real”:

*Cahier 57, 1914 (Pléiade IV, pp. 870-872)*

Ce que j'éprouvais là n'était-il pas ce que j'avais ressenti tout à l'heure en entendant la cuiller, en marchant sur les dalles inégales [...] comme jadis à Combray, quand ayant épuisé les joies que me donnait l'aubépine, je vis, dans un chemin montant de Tansonville, un centre de nouvelles joie naître pour moi d'un buisson d'épine *rose*, ainsi n'ayant plus de joie nouvelle à éprouver dans la Sonate de Vinteuil, je sentis tout d'un coup en entendant commencer son quatuor que j'éprouvais de nouveau cette joie, la même et pourtant intacte encore, enveloppant et dévoilant à mes yeux un autre univers semblable mais inconnu ; et la ressemblance s'achevait de ce que le début si différent de tout ce que je connaissais dans ce quatuor s'irradiait, flambait, de joyeuses lueurs *écarlates*; c'était un morceau *incarnadin*, c'était la Sonate en *rose*. [...] Et voici que cette phrase *rose*, aussi merveilleuse que m'avait paru la première fois celle de la Sonate, mais tout autre, que je n'eusse jamais pu imaginer, venait de naître, comme à côté d'une jeune fille, une sœur toute différente. Elle créait devant moi, elle tirait du silence et de la nuit, dans une *rougeur* d'aurore, les formes d'un monde inconnu, délicieux, qui se construisait peu à peu devant moi. Et ce monde nouveau était immatériel, cette forme singulière qu'il projetait devant moi dans une lueur *empourprée* c'était celle d'une joie différente des autres joies [...] Certes, il y avait entre la Sonate et le Quatuor de grandes ressemblances. [...] La phrase sonnait une joie qui ruisselait de soleil [...] et déjà dans la Sonate le déferlement de certains accords ne déployait-il pas plus de soleil que dans les vagues de Balbec à midi ?

O que eu sentia ali não foi o que senti agora mesmo quando ouvi a colher, andando nas lajes irregulares [...] como outrora em Combray, ao se esgotarem as alegrias que me davam os espinheiros, vi, em um caminho subindo de Tansonville, um centro de novas alegrias nascer para mim de um arbusto de espinheiro rosa, não tendo mais nenhuma nova alegria para experimentar da Sonata de Vinteuil, senti repentinamente, ao ouvir começar seu quarteto, que estava experimentando essa alegria novamente, a mesma e ainda intacta, envolvendo e revelando aos meus olhos outro universo semelhante, mas desconhecido; e a semelhança se completou pelo fato de que o início, tão diferente de tudo que eu conhecia neste quarteto, se irradiava, ardia, com alegres clarões *escarlates*; era uma peça *encarnada*, era a Sonata *em rosa* [...] E eis que essa frase *rósea*, tão maravilhosa quanto me parecera pela primeira vez a da Sonata, mas completamente diferente, que eu jamais poderia imaginar, acabava de nascer, como ao lado de uma menina, uma irmã completamente diferente. Ela criava à minha frente, desenhava do silêncio e da noite, em um *vermelho* da aurora, as formas de um mundo desconhecido, delicioso, que se construía aos poucos diante de mim. E esse mundo novo era imaterial, essa forma singular que ele projetava diante de mim em um brilho *arroxeado* era a de uma alegria diferente de outras alegrias [...] Claro, havia entre a Sonata e o Quarteto grandes semelhanças. [...] A frase soava uma alegria que fluía do sol [...] e já na Sonata a arrebenção de certos acordes não trazia mais sol do que as ondas de Balbec ao meio-dia?”

A passagem reitera o feixe de isotopias /feminilidade/ + /mitologia/ + /espiritualidade/ + /euforia/ + /intensidade/. A ação progressiva coloca em primeiro plano, nesse exemplo, os aspectos /iterativo/ + /longa duração/ + /imperfectivo/, mas também /incoativo/, supostamente para ilustrar uma dessas “ressurreições da memória”, que une subitamente em sua rede lexical o espinho e a jovem de Combray, o mar e a aurora de Balbec.

Note-se que Albertine, como a nereida da estação balneária, tem a mesma cor de Nascimento de Vênus que essa versão musical. Ela aparece assim, em degradê de vermelhos, puxando para o azul, através de repetições lexicais insistentes, quando de sua recusa em dar um beijo em Marcel, frustrada:

Eu olhava as faces de Albertine enquanto ela me falava, e perguntava comigo que perfume, que gosto poderiam ter; naquele dia ela estava, não fresca, mas lisa, de um róseo único, violáceo, cremoso, como certas rosas que têm um verniz de cera. Eu estava apaixonado por elas como o ficamos às vezes por uma espécie de flores. [...] sob a rósea inflorescência de Albertine [...] Inclina a cabeça com ar amuado, e os cabelos, que trazia penteados para trás, mais negros do que nunca, e diferente das outras vezes, brilhavam como se ela acabasse de sair de dentro d’água. Cheguei a pensar numa franga molhada, e aqueles cabelos me fizeram encarnar em Albertine outra alma diversa da que até então me evocavam a face *violeta* e o misterioso olhar. [...] Eu via de lado as faces de Albertine, que muitas vezes pareciam pálidas, mas, assim, eram regadas de um sangue claro que as iluminava, lhes dava esse brilho que têm certas manhãs de inverno em que as pedras, parcialmente ensolaradas, parecem granito cor-de-rosa e ressumbram alegria. [...] Não tinha mais que dois ou três passos a dar no corredor antes de chegar àquele quarto onde estava encerrada a substância preciosa daquele corpo róseo [...] seu rosto, que, congestionado pela cama, ou pelo resfriado, ou pelo jantar, parecia mais róseo [...] no estado de exaltação em que me achava, o rosto redondo de Albertine, alumiado de um fogo interior como por uma lâmpada, tomava para mim tal relevo que, imitando a rotação de uma esfera ardente, me parecia como girar essas figuras de Michelangelo arrastadas num imóvel e vertiginoso turbilhão. Eu ia saber o cheiro, o gosto que tinha aquele róseo fruto desconhecido. [...] Com Albertine acontecia o mesmo que com suas amigas. Certos dias, delgada, pálida, aborrecida, uma transparência *violeta* a descer-lhe obliquamente ao fundo dos olhos, como algumas vezes se vê no mar, ela parecia estar sentindo uma tristeza de exilada. Noutros dias, sua face, mais polida, envisgava os desejos em sua superfície envernizada e os impedia de passar além, a não ser que de súbito eu a visse de lado, pois suas faces foscas como uma branca cera na superfície eram róseas por transparência, o que dava tanta vontade de as beijar, de tocar aquela tez diferente que se furtava. Outras vezes, a alegria lhe banhava as faces de uma claridade tão móvel que a pele, tornando-se fluida e vaga, deixava passar como olhares subjacentes que a faziam parecer de outra cor mas não de outra matéria que os olhos; às vezes, sem querer, ao olhar para sua face pintalgada de pontinhos castanhos e onde flutuavam apenas duas manchas mais azuis, pensava-se num ovo de pintassilgo, e muitas vezes era como uma ágata *opalina*, trabalhada e polida somente em dois lugares, onde, no meio da pedra escura, brilhavam, como as asas transparentes de *uma borboleta azul*, os olhos — em que a carne se torna espelho e nos dá a

ilusão de que deixa, mais do que nas outras partes do corpo, a gente aproximar-se da alma. Mas em geral tinha boa cor e mostrava-se mais animada; algumas vezes, só era cor-de-rosa, no rosto branco, a ponta do nariz, fino como o de uma gatinha travessa, com a qual se tinha vontade de brincar; às vezes tinha as faces tão tersas que o olhar resvalava, como pelas de uma miniatura, sobre o seu rosado esmalte, ainda mais delicado e íntimo graças à tampa entreaberta e superposta de seus cabelos negros; também acontecia que sua tez chegasse ao *rosa violáceo do ciclâmen*<sup>20</sup>, e, quando estava congestionada ou febril, tomava o *púrpura* sombrio de algumas rosas, de um vermelho quase negro, dando então ideia de uma compleição mórbida que rebaixava meu desejo a qualquer coisa de mais sensual e fazia seu olhar exprimir algo de mais perverso e malsão; e cada uma dessas Albertine era diferente [...] Para ser exato, devia [...] dar um nome diferente a cada uma daquelas Albertines que apareciam diante de mim, jamais a mesma, como — chamados sempre por mim, para maior comodidade, o mar — esse mares que se sucediam e diante dos quais, outra ninfa, se destacava Albertine (Tradução de Mário Quintana, 2006b).

A mineralização (granito pedra, ágata, esmalte) indexada à /lisa/ + /brilhante/ não somente solidifica, mas ativa a isotopia /impenetrável/ da matéria da qual é constituído o rosto da jovem. A degradação se confirma através do transbordamento do negror do cabelo que parece ter se esmaecido no rosa carnal.

Por outro lado, a descrição física de Albertine retoma traços da Sra. Swann e dos Guermantes, nos primeiros esboços, o que mostra um parentesco no plano referencial.

| Cahier 5, 1909 (Pléiade II, p. 1027)  | Cahier 42, 1910 (Pléiade II, pp. 1281-1283)   |
|---|---|
| Guermantes : «Leur teint qui était déjà proverbial au XVIIe siècle était d’un rose <i>mauve</i> comme celui de certains <i>cyclamens</i> [...] violacé [...] Les yeux étaient d’un bleu profond, qui brillait de loin comme de la lumière, et vous regardaient fixement, durement, semblaient appuyer sur vous la pointe d’un saphir inémeussable.» | ... leur teint d’un rose vif qui tournait vite à la couperose, chez beaucoup tournait au <i>mauve</i> et allait jusqu’au violet chez certains [...] Le rose si vif de leur teint, déjà proverbial au XVII <sup>e</sup> siècle, et susceptible parfois de se changer dès un âge encore peu avancé en couperose, tournait chez certains membres de la famille au <i>mauve</i> , et chez le duc de Guermantes il s’était assombri et foncé jusqu’au violet. Sans cesse occupé à tourner nerveusement son cou, à l’étirer, à le rentrer en pointant de son bec crochu, proéminent entre ses pommettes d’ <i>améthyste</i> et ses joues de <i>grenat</i> , il avait l’air d’un beau cygne majestueusement empanaché de plumes <i>empourprées</i> ... |
| Cf. Mme Swann dans le <i>Cahier 27</i> de 1909 (Pléiade I, p. 985) : «ses yeux souriants prenaient l’air léger, capricieux, rêveur, flexible et frivole des fleurs de <i>cyclamen</i> , de rose et de violette...»  |   |

20. No *Cahier 25* de 1909 (Pléiade II, pp. 1008-1009), o beijo recusado era da parte da jovem Floriot, sua antepassada, cujas faces eram descritas assim: “Animadas pelo calor da cama e atravessando a luz, eram cor-de-rosa, de um *rosa quase lilás de ciclâmen*.”

|   |   |
|---|---|
| <p>Guermantes: A tez, que já era proverbial no século XVII, era de um rosa <i>malva</i>, como aqueles de certos cíclames [...] violáceo [...]. Os olhos eram de um azul profundo, que brilhava de longe como a luz, e olhavam fixamente, duramente, parecendo fincar você com a ponta de uma safira inflexível.</p> <p>Cf. Srs.Swann no <i>Cahier 27</i> de 1909 (Pléiade I, p. 985): “seus olhos sorridentes tinham uma aparência de leveza, caprichosa, sonhadora, flexível e frívola das flores de <i>cíclame</i>, de rosa et de violeta...”</p> | <p>... a tez de um rosa vivo que rapidamente ficava rosácea, em muitos chegava ao <i>malva</i> indo até o roxo em alguns [...] O rosa tão vivo da pele, já proverbial no século XVII, e mesmo capaz de mudar para rosáceo desde pouca idade, ficava, em alguns membros da família, <i>malva</i>, e no Duque de Guermantes sombreado e escuro, chegando ao roxo. Sempre ocupado em virar nervosamente o pescoço, alongá-lo, voltar a relaxá-lo, apontando seu nariz pontudo, proeminente entre as maçãs do rosto de <i>ametista</i> e as bochechas de <i>grená</i>, ele parecia um belo cisne, majestosamente emplumado com a cor <i>púrpura</i> ...</p> |
|---|---|

Os semas /envelopado/, /consistente/, vetores físicos da moral /dissimulação/, mudaram de avaliação: enquanto no início essas isotopias suscitavam a aferência /integração/ para Marcel, de alguma forma incluídas na carapaça feminina, agora, ao contrário, é uma questão de /exclusão/ diante dessa Albertine que se tornou sua companheira em Paris, de quem suspeita constantemente de lesbianismo. Isso é reformulado em um volume posterior, no qual a descrição do rosto, por meio de repetições lexicais, reitera o feixe de isotopias / liso/ + /brilhante/ + /precioso/ + /artístico/:

Seus olhos luziam como, num minério onde a *opala* ainda está encravada, as duas únicas facetas polidas, que, mais brilhantes do que o metal, fazem aparecer, no meio da matéria cega, uma como asas de seda *malva de uma borboleta* que tivessem posto debaixo de vidro (Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, 2011).

Porém, esse físico apresenta as mesmas características de uma outra feminilidade, aquela, masculina, do jovem amigo do narrador, tal como lhe aparecera em Balbec:

...aquele marquesinho de Saint-Loup-en-Bray era famoso por sua elegância. Os jornais haviam descrito o traje que usara um pouco antes, ao servir como testemunha, num duelo, ao duque de Uzés. Dir-se-ia que a qualidade tão particular de seus cabelos, de seus olhos, de sua tez e de seu porte, que o fariam distinguir-se no seio de uma multidão como precioso filão de opala translúcido e azulado embutido em matéria grosseira, tivesse de corresponder a uma vida diferente da dos outros homens (Tradução de Mário Quintana, 2006b)<sup>21</sup>.

Tanto o marquês quanto Albertine estão, assim, indexados à mesma molécula sêmica que define os Guermantes, um sobrenome ilustre do romance que engloba atores essenciais:

21. O seu pertencimento à família aristocrática se traduz na estética escultural. Quanto à isotopia /homossexualidade/, revelada posteriormente em *A prisioneira* (Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, 2011), ela somente reforça a coesão com Albertine: “Lembrei-me de que, ao ver Saint-Loup pela primeira vez em Balbec, tão louro, de uma matéria tão preciosa e tão rara, contornar as mesas, fazendo voar o monóculo à sua frente, eu lhe achara um ar afeminado que, certamente, não resultava daquilo que eu agora soubera dele, mas da graça particular aos Guermantes, da finura dessa porcelana de Saxe em que também a duquesa fora modelada”.

/rosa-malva/ + /dissimulação/ + /ostentação/ + /riqueza/ + /estética/ + /liso/ + /incoativo/ + /iterativo/ + /longa duração/ + /ondulante/; sendo este último sema, além disso, decomposto em /curvilíneo/ + /dinamismo/, que são inerentes não só à “sinuosidade hereditária” do “velho peixe sagrado”, mas também à “carapaça” com as “valvas de madrepérola”<sup>22</sup> da Duquesa que surge no Faubourg Saint-Germain.

Nessa isotopia marinha, que indexa a decoração de Balbec, nenhuma suspeita veio manchar a primeira viagem à estância balneária, onde a meteorologia poética deu origem ao topos renascentista de *La Belle matineuse* [A Bela manhã], indexado à isotopia artística (pictórica):

As alvoradas são um acompanhamento das longas viagens de trem, [...] vi no quadro da janela, acima de um bosquezinho negro, nuvens recurvadas cuja suave penugem era de um *róseo* estabilizado, morto, imutável, como o que tinge as penas da asa que o assimilou ou o pastel sobre o qual o depôs a fantasia do pintor. Mas sentia pelo contrário que aquela cor não era nem inércia, nem capricho, mas necessidade e vida. Por detrás dela em breve se amontoaram reservas de luz. Ela avivou-se, o céu se tornou de um *encarnado* que eu, colando os olhos à vidraça, procurava distinguir melhor, pois o sentia em relação com a existência profunda da natureza, mas, tendo a linha férrea mudado de direção, o trem fez uma volta, o cenário matinal foi substituído no quadro da janela por uma aldeia noturna de telhados azuis de luar, com um lavadouro cheio do nácar *opalino* da noite, sob um céu ainda semeado de todas as suas estrelas, e eu me desolava por haver perdido a minha faixa de céu *rósea*, quando a avistei de novo, mas *vermelha* desta vez, na janela fronteira, que ela abandonou, a um segundo cotovelo da linha férrea; de modo que eu passava o tempo a correr de uma janela a outra, para aproximar, para enquadrar os fragmentos intermitentes e opostos de minha bela madrugada *escarlata* e fugidia e ter dela uma vista total e um quadro contínuo. A paisagem tornou-se acidentada, abrupta, o trem parou numa estaçãozinha entre duas montanhas. Ao fundo da garganta, à margem da correnteza, não se via mais que uma casa de guarda metida na água que corria abaixo das janelas. E se é possível que determinada terra produza um ser em que se possa gozar o particular encanto dela, essa criatura devia ser, mais ainda do que a camponesa cujo aparecimento eu tanto desejara quando vagava sozinho para as bandas de Méséglise, nos bosques de Roussainville, aquela rapariga alta que vi sair da casa e encaminhar-se para a estação com o seu cântaro de leite, no caminho iluminado obliquamente pelo sol levante. No seio daquele vale, entre aquelas alturas que lhe ocultavam o resto do mundo, a rapariga não devia ver outras pessoas senão as que iam nos trens que ali paravam um momento. Andou ao longo do trem, oferecendo café com leite aos poucos viajantes acordados.

22. E seu substituto (Tradução de Mário Quintana, 2008): “Por algum tempo não vi mais Albertine, mas continuei, na falta da Sra. de Guermantes, que não mais falava à minha imaginação, a ver outras fadas e suas moradias, tão inseparáveis delas, como, do molusco que a fabricou e nela se abriga, a valva de nácar ou de esmalte, ou o torreão ameado de seu búzio”. Dessa forma, Marcel vai ao “feérico hotel” onde “distinguia nas paredes as amplas tapeçarias do século XVIII, representando navios de mastros floridos de malva-rosa, abaixo dos quais me encontrava como no palácio, não do Sena, mas de Netuno, à margem do rio Oceano, onde a duquesa de Guermantes se tornava como que uma divindade das águas”. Cf. também Albertine (Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, 2011): “Atrás dessa moça, como atrás da luz *purpurina* que caía aos pés das minhas cortinas em Balbec enquanto estrugiu o concerto dos músicos, se *nacaravam* as ondulações azuladas do mar”.

Seu rosto, *colorido* pelos reflexos matinais, era mais *rosado* que o céu. Senti ao vê-la esse desejo de viver que em nós renasce cada vez que recuperamos a consciência da felicidade e da beleza (Tradução de Mário Quintana, 2006b).

Através dessa paisagem-rostos, a jovem individualizada apresenta mais de uma repetição lexical que definia acima Albertine a partir de uma visão próxima, íntima. Assim dotada de uma tez que remete à divindade do amor nascente, ela prefigura aqueles que se fundem em um coletivo, sempre de forma idílica:

Merendávamos [...] Estavam todas ao meu redor e, entre seus rostos, muito pouco separados, o ar traçava caminhos de azul, como que abertos por um jardineiro que quis conseguir um pouco de espaço para poder ele próprio andar no meio de um bosque de rosas. [...] de juventude que coloria ainda a face daquelas meninas, e que a mim, na minha idade, não mais alcançava, iluminava tudo diante delas (Tradução de Mário Quintana, 2006b).

#### 4. Conclusão

Esse vaivém constante entre os esboços e a versão definitiva teve como objetivo ilustrar agrupamentos sêmicos estáveis que indexam personagens femininas centrais, em uma atmosfera botticelliana de *O Nascimento de Vênus*. De uma protagonista para outra, isso se traduziu em migrações semânticas – para além das palavras usadas em contextos diferentes. Descobriu-se que os ornamentos do vestuário eram o fio condutor que permitia, por exemplo, à Sra. Swann, muito mais Bois de Boulogne do que marina, usar “peignoirs Watteau” espumantes ou ainda violetas de Parma, fazendo a ligação com a princesa de mesmo nome, a qual remete, metonimicamente, ao vestido de cetim rosa malva da duquesa, em sua carapaça perolada. Esta, pela preciosa e artística mineralização, está ligada não só à família Guermantes — pelo seu tipo — mas também a Albertine.

O leitor do *Em Busca...* lembrará atrizes, *a priori* claramente diferenciadas, cada uma em episódios e lugares distintos: (a) o amor de infância na provinciana Combray da pequena Swann, (b) na capital, o fascínio por sua mãe Odette, a *cocotte* da Alameda das Acácias, o devaneio fascinado da duquesa Oriane de Guermantes, aristocrata do Faubourg Saint-Germain, (c) a convivência e depois o rompimento com a suposta lésbica, suspeita, que é Albertine, encontrada em Balbec, e trazida de volta a Paris. A vantagem não desprezível apresentada pela identificação de uma molécula sêmica capaz de indexar as quatro heroínas mostra que, no vasto texto proustiano, incluindo os esboços dos *Cahiers* preliminares, sua comparação com base em um fundo temático atualiza seu pertencimento à mesma rede associativa. Seria possível o “Ser” das personagens ter se constituído sem o tatear dessas trocas de traços semânticos? É por isso que a abordagem Genética Textual insiste na necessidade de não confundir o efeito ontológico com a causa linguística.

Quanto a essa “desigualdade qualitativa”, ela consiste na transformação dos feixes de isotopias que indexam sucessivamente a Duquesa, que lança a temática afrodisiana, seguida pela esposa de Swann, em busca de enobrecimento, depois por sua filha, que aparece inopinadamente

no parque, na infância, e finalmente pela jovem de Balbec, amor central de Marcel, tornando-se cativa antes de ser fugitiva. Recapitulemos:

| <i>semas</i>               | <i>Senhora de Guermantes</i> | <i>Senhora Swann</i>    | <i>Gilberte</i>  | <i>Albertine</i> |
|----------------------------|------------------------------|-------------------------|------------------|------------------|
| /organismo marinho/        | + (concha, carapaça)         |                         |                  | + (pólipo)       |
| /curvilíneo/               | +                            |                         |                  | +                |
| /liso-suave-superficial/   | + (acariciar)                |                         |                  | + (verniz)       |
| /rosa-malva-violeta/       | +                            | +                       | +                | +                |
| /pelagem/                  | +                            | +                       | +                |                  |
| /ostentação/               | + (emanação)                 | +                       | +                | +                |
| /sedução/                  | +                            | +                       | + (charme)       |                  |
| /sensualidade/             |                              | + (catleias)            | +                | +                |
| /espiritualidade/          | +                            | + (nome Parma)          | + (enamoramento) |                  |
| /sacralidade/              | + (santa)                    | + (deusa)               |                  |                  |
| /floral/                   |                              | + (violetas)            | +                | + (ciclame)      |
| /fluidez-liquidez/         | + (chover)                   | + (a onda)              | +                | + (mar)          |
| /navegação/                |                              |                         | + (a vela)       |                  |
| /duplicidade-dissimulação/ | + (conteúdo)                 | + (cocotte)             | + (dissimulada)  | +                |
| /mistério/                 | +                            |                         |                  | +                |
| /multiplicidade/           |                              |                         |                  | +                |
| /indistinção/              |                              |                         |                  | + (cacho)        |
| /celeste-meteorologia/     | + (nuvem)                    |                         |                  | + (aurora)       |
| /mitologia/                | + (banheira)                 | + (Jardim)              | + (húris)        | + (ninfa)        |
| /mineral/                  | + (nacre)                    |                         |                  | + (opala)        |
| /longa duração/            |                              |                         |                  | + (a matéria)    |
| /chique-refinamento/       | +                            | +                       |                  |                  |
| /excesso/                  |                              | +                       |                  |                  |
| /moderação/                | +                            |                         |                  |                  |
| /esnobismo/                |                              | +                       |                  |                  |
| /aristocracia/             | +                            |                         |                  |                  |
| /artístico/                |                              | + (Watteau)             |                  | + (escultura)    |
| /estético/                 | +                            | +                       | +                | +                |
| /anglicidade/              | + (corpete)                  | + ( <i>a cupofiea</i> ) |                  |                  |
| /italianidade/             |                              | + (Botticelli)          |                  |                  |
| /romanesco/                |                              | + (Stendhal)            |                  |                  |
| /musicalidade/             |                              | + (piano)               |                  | + (ondinas)      |
| /precioso-rico/            | + (joias)                    | + (atavios)             |                  | + (filão)        |
| /perversidade/             |                              |                         |                  | +                |
| /incoativo-pontual/        | + (emerge)                   | + (desejo)              | + (primavera)    | +                |
| /imperfectivo/             | +                            | + 23                    | +                | +                |

23. A frase que conclui suas aparições na Alameda das Acácias (Tradução de Mário Quintana, 2006a): “Bastava que a Sra. Swann não chegasse exatamente igual e no mesmo momento que antes, para que a avenida fosse outra”, prova que a constância de seu adorno é essencial aos lugares e aos “quadros da memória” que guardam sua imagem fixa de maneira contínua, enquanto que, abstração feita de sua subjetividade, o narrador reconhece, ao contrário, “A realidade que eu conhecera não mais existia. [...] e as casas, os caminhos, as avenidas são fugitivos, infelizmente, como os anos”.

Certamente outros semas recorrentes compõem o conteúdo desses personagens; limitamo-nos aqui àqueles que estão intimamente ligados ao tema afrodisiano, e que a análise das passagens adequadas, até as mais primitivas, permitiu selecionar. A evolução realizada, indo além da leitura intuitiva, racionaliza a “variação do tema”, que, como vimos, realiza-se, em Marcel, desde a espontaneidade de seu desejo heterossexual (por Oriane, Gilberte, sua mãe, as ninfas de Balbec e da ópera) até a tortura das suspeitas de lesbianismo (dirigidas à Albertine), que suscitam mentiras, ciúmes e outras formas de dissimulação.

## 5. Referências

- DEBRAY-GENETTE, Raymonde. Thème , figure , épisode : Genèse des aubépines. *Poétique*, n. 25 , 1976, p. 49-71.
- MARANTZ, Enid. La genèse du personnage proustien. *Bulletin de la société des amis de MP*, n. 39, 1989, 1989 , p . 53-59.
- GENETTE, Gérard. *Figures 1*. Paris: Seuil, 1966.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*. Volume 1. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006a. E-book (não paginado).
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. À sombra das raparigas em flor*. Volume 2. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006b. E-book (não paginado).
- PROUST, Marcel . *Em busca do tempo perdido. O caminho de Guermantes*. Volume 3. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2007. E-book (não paginado).
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. Sodoma e Gomorra*. Volume 4. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2008. E-book (não paginado).
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. A prisioneira*. Volume 5. Tradução Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2011. E-book (não paginado).
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. A fugitiva*. Volume 6. Tradução Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, Globo. 2012. E-book (não paginado).
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. O tempo redescoberto*. Volume 7. Tradução Lúcia Miguel Pereira. 15 ed. São Paulo: Globo, 2013. E-book (não paginado).
- RASTIER, François. Du texte à l’œuvre — la valeur en questions. In: CHOLLIER, Christine. *Qu’est-ce qui fait la valeur des textes ?* Reims: Éd. et Presses universitaires de Reims, 2011.
- RASTIER, François. *Hérodias – Intertexte et genèse de formes sémantiques*, vol. XIV, n°3, 2009. p.1-39.
- RASTIER, François. La macrosémantique, reprenant le chap. VII de Sémantique pour l’analyse, *Texto!*, 1994.
- RASTIER, François. Une petite phrase de Proust. In: LOPEZ ALONSO, Arlette; SÉRÉ DE OLMOS, Covadonga. *Où en est la linguistique ? Entretiens avec des linguistes*. Paris: Hachette, 1992a.
- RASTIER, François. La généalogie d’Aphrodite - Réalisme et représentation artistique. *Littérature*, n. 87, 1992b, p.105-123.

RASTIER, François. Thématique et génétique : l'exemple d'Hérodiade, *Poétique*, n.90, 1992c, p. 205-228.

RASTIER, François. *Sens et textualité*, Paris: Hachette, 1989.

RASTIER, François. *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.