

A FALHA COMO ACERTO NA FÍSICA, NO MANUSCRITO E NA PINTURA

PHILIPPE WILLEMART*

Resumo: O neurocientista Gerald Edelman adverte que da sucessão de estímulos recebidos pela mente nasce um fluxo constante de impulsões neuronais a partir das quais se constrói a percepção e depois o pensamento conceitual (Plus vaste que le ciel, Une nouvelle théorie générale du cerveau (Paris: Ed. Odile Jacob, 2004)); assim podemos entender as possibilidades de erros devido à multiplicidade das conexões no cérebro e a dificuldade do pensamento nas suas decisões. Ilustrarei os resultados em dois casos: um erro feliz no processo de criação do Nobel de física em 1996, Douglas Osheroff e a nossa compreensão do tempo contrária à da mecânica quântica (Carlo Rovelli). Em seguida, partirei para a análise de um texto de Sodoma e Gomorra de Proust comentando o curso habitual da mente cheio de hesitações e os erros de percepção na procura da verdade artística. Para concluir, lembrarei os esboços das *Demoiselles d'Avignon* de Picasso e as dificuldades do narrador proustiano na fixação do início da *Busca do Tempo Perdido*.

Palavras-chaves: Neurociência; Mente; Proust; Edelman; Rovelli; Falha

Abstract: The neuroscientist Gerald Edelman notices that the succession of stimuli received by the mind generates a constant flow of nerve impulses from which perception and conceptual thought build up (Plus vaste que le ciel, Une nouvelle théorie générale du cerveau (Paris: Ed. Odile Jacob, 2004)); we can therefore understand the possibilities of mistakes due to the multiplicity of connections in the brain and the difficulties of thought to take decisions. Two cases illustrate the results: a happy mistake in the process of creation of the Nobel prize of Physics in 1996, Douglas Osheroff and our understanding of the time contrary to quantum mechanics (Carlo Rovelli). Then, I will analyze a text from Sodoma and Gomorra by Proust, is analyzed, with comment on the usual pathway of the mind, full of hesitations and mistakes of perception in search of the artistic truth. To conclude, I will bring the drafts of *Demoiselles d'Avignon* by Picasso and the difficulties of the Proustian narrator to begin writing *In Search of Lost Time* are examined.

Keywords: Neuroscience; Mind; Proust; Edelman; Rovelli; Mistake.

A «falha» que se refere ao passo em falso da primeira mulher bíblica aceitando a sugestão do demônio e que será traduzido por «*Felix culpa, que nos valeu um tal redentor*»¹, não tem muito a ver com os exemplos citados em seguida que decorrem de um passo em falso, ou melhor, de um passo em falso aparente, mas que nunca será um pecado como entendem os cristãos, no máximo um erro de perspectiva ou um recuo para avaliar melhor as experiências.

O passo em falso arrasta a questão da *fortuna*, chance ou acaso que se opõe à *virtú* ou à sabedoria e que recobre o par caos-ordem, instabilidade-estabilidade que intervém muitas vezes nas pesquisas científicas e artísticas.

Após relatar dois casos de erros felizes e lembrar as mil possibilidades de erros de percepção devido à complexidade do cérebro, analisarei um trecho de *Sodoma e Gomorra* de Marcel Proust que relata os caminhos da mente nem sempre coerentes na procura da verdade artística. Para concluir, lembrarei os esboços das *Demoiselles d'Avignon* de Picasso e as dificuldades do narrador proustiano na fixação do início da *Busca do Tempo Perdido*.

* Universidade de São Paulo. phmgwill@gmail.com.

¹ Frase do canto *Exultet* inspirada nos teólogos Ambroise de Milano (397) ou Augustino de Hippone (430).

1. O PRIMEIRO CASO ACONTECEU EM 1997

Num encontro entre pesquisadores franceses e brasileiros no Instituto de Estudos Avançados da USP em 1997, Etienne Guyon, na época diretor da Escola Normal Superior de Paris, propôs a reutilização dos *cadernos de observações* que infelizmente deixaram de existir com o advento dos computadores na maioria dos campos de saberes².

Por quê? Porque os cadernos permitem registrar informações muitas vezes consideradas inúteis, índices secundários, que podem ser reexaminados e provocar descobertas geniais.

Relendo seu caderno de observações, o físico Osheroff, dos Estados- Unidos, constatou o erro de uma curvatura contínua que achava certa na primeira escritura e descobriu a superfluidez do gás hélio III (temperatura extremamente fria), o que lhe rendeu o prêmio Nobel em 1996.

Isto é, armado de uma dúvida fundamental relativa aos resultados (conjunto zero ou inexistente, metaforicamente falando) de um conjunto supostamente perfeito ou na esperança de uma resolução diferente, ou supondo a existência de um conjunto diferente, ou achando que a curva estava errada, Osheroff negou a leitura anterior e reconstituiu a sequência certa. Assim, ele chegou à verdade a partir da suposição de que era falso o resultado aparentemente verdadeiro.

O questionamento do erro supõe uma desconfiança do resultado, uma fé na perfeição, uma perseverança no propósito e uma coragem para voltar atrás.

Em termos lacanianos, constatar o erro ou o fracasso supõe a ação do Significante 1, o S^1 , que relativiza o saber acumulado e obriga o sujeito a avançar. A finalidade de uma psicanálise consiste em desbloquear um significado de um significante para permitir a este último deslizar e ganhar outros sentidos. Analogicamente, é o que fez Osheroff no campo da Física. A tensão entre o erro revisitado e o alvo almejado, lhe rendeu o prêmio Nobel. Foi um erro feliz.

2. O SEGUNDO CASO ALUDE À NOÇÃO DO TEMPO NA FÍSICA QUÂNTICA BEM DIFERENTE DA NOSSA

Uma das consequências mais impressionantes da mecânica quântica reside na noção do tempo. Não somente o tempo não existe sem o espaço, mas «o presente some», o que é difícil explicar; por isso, retomo os termos do astrofísico Carlo Rovelli:

A passagem do tempo (uma intuição limitada e imediata) vem da física, mas não no quadro da descrição exata das coisas. Aparece antes no quadro da estatística e da termodinâmica (ciências do calor e das máquinas térmicas, segundo a definição clássica ou ciências dos grandes sistemas em equilíbrio). (Ludwig Boltzmann). Esta última poderia ser a chave do mistério do tempo. O «presente» existe não mais do que um «aqui» objetivo. As interações microscópicas do mundo deixam emergir fenômenos temporais para um sistema que interage somente com miríades de variáveis. Nossa memória e nossa consciência elaboram em cima deste fenômeno estatístico. Para uma hipotética vista muito fina que veria tudo, não haveria tempo que passa e o Universo seria

² GUYON, 1998: 57.

*um bloco de passado, presente e futuro. [...] Habitamos o tempo porque vemos somente uma imagem enfraquecida do mundo [...] é desta imprecisão turva) do mundo que provém nossa percepção do passar do tempo*³.

E conclui, dizendo: «é claro? Não, ainda tem muito para entender».

No entanto, podemos pelo menos a partir deste mundo desconhecido, do qual fazemos parte, duvidar de nossa memória e de nossa consciência, dos quais temos somente uma imagem enfraquecida, visto nossa clarividência turva conjugada com a pluralidade ou a miríade de fenômenos.

A concepção do tempo e da memória segundo a mecânica quântica nos afasta um pouco mais da certeza de nossa conduta e de uma definição exata da memória e da consciência. Não somente somos agidos pelas pulsões, segundo Freud, somos falados, como ressaltou Lacan, mas não discernimos muito bem do que somos feitos, já que somos frutos ou resultados de movimentos inumeráveis e invisíveis dos quais podemos apenas distinguir alguns. Nossa memória seria de fato uma máquina calculadora submetida à estatística.

Segundo a astrofísica, portanto, vivemos no erro quando pensamos que o tempo passa. Mas não é um erro feliz? Como lutar contra nossos hábitos e nossa prática do relógio sem acreditar que o tempo passa? Como encarar o nascimento, a vida e a morte se não podermos distingui-los? Como construir a História, nossa história, sem admitir a cronologia dos fatos? Nossa miopia astrofísica é benéfica que eu saiba. Será que é um erro feliz?

3. O TERCEIRO PONTO SOBRE O AGIR DO CÉREBRO FOI RESSALTADO POR GERALD EDELMAN, NOBEL DE MEDICINA EM 1972

*da sucessão de estímulos nasce um fluxo constante de impulsões neuronais a partir das quais se constrói a percepção e depois o pensamento conceitual. A percepção de um objeto combina assim a atividade de diferentes mapas do córtex, umas sensíveis às formas, outras às cores, as terceiras ao tato*⁴.

E ainda:

*A consciência reflete a aptidão em realizar distinções e discriminações no seio de vastos conjuntos de escolhas possíveis. Estas distinções são realizadas em fração de segundos e elas mudam consideravelmente*⁵.

Em outras palavras, a percepção não é imediata, ela é preparada pela história do indivíduo, pela história da construção de seu cérebro ou pela seleção constante dos estímulos que preparam a percepção, isto é, a percepção do facto tem ela mesma uma história, portanto,

³ ROVELLI, 2015: 71.

⁴ BAQUIAST, 2000.

⁵ EDELMAN, 2004: 168.

um trajeto e uma memória e, por isso, é sujeita a numerosos erros. As miríades de conexões no cérebro diante de uma percepção tornam possíveis mil erros de percepção.

*Todos os sistemas da memória (hereditariedade, respostas imunitárias, aprendizagem reflexa, aprendizagem consecutiva à categorização perceptiva, diversas formas de consciência) têm em comum o fato de serem evolutivos e seletivos [...] Evidentemente esta memória é não representacional. É a aptidão de um sistema dinâmico construído pela seleção*⁶.

4. Em *Sodoma e Gomorra*, o narrador proustiano encena três personagens melômanas, Mme de Cambremer, sua nora e o herói, que discutem o valor dos *Noturnos* de Chopin, desprezados por certa crítica. A nora detesta Chopin contrariamente à sogra, mas basta que o herói afirme que «Chopin, longe de ser antiquado, era o músico preferido de Debussy», o grande autor do momento, o de *Pelléas*, para estar seguro que «dali por diante a nora só ouviria Chopin com respeito e até mesmo com prazer»⁷.

O que aconteceu? Por que esta mudança brusca no decorrer de uma simples conversação? O narrador emite vários motivos:

*É assim que o espírito, seguindo seu curso habitual, avança por digressão, obliquando uma vez num sentido, a vez seguinte no sentido contrário, tinha convergido a luz do alto para certo número de obras a que a necessidade de justiça ou de renovação ou o gosto de Debussy ou o seu capricho ou algum intuito que ele talvez não tivera, havia acrescentado as de Chopin. Apregoadas pelos juízes em quem tinham todos a maior confiança, beneficiando-se da admiração que provocava Pelléas, tinham elas encontrado um brilho novo, e mesmo aqueles que não as tinham novamente ouvido tão desejosos estavam de as amar que o faziam sem querer, embora com a ilusão de liberdade*⁸.

Estes motivos, não desprovidos de razão, provocariam a passagem do erro à certeza de julgamento, se pudermos confiar em Debussy (1862-1918), que embora reconhecido e estimado, pôde ser influenciado na sua apreciação, tendo reencontrado em Chopin (1810-1849), um dos seus antecessores, frases musicais que tinha desenvolvido sem saber a origem delas. Em outras palavras, qualquer que seja a escolha, a favor ou contra Chopin, motivos pessoais intervêm muitas vezes, senão sempre, que não decorrem de critério objetivos. Mas esses tais de critérios objetivos existem?

No caso das obras de artes, parece difícil, já que não se trata de erros ou de verdades, mas de uma correspondência ou não de gosto. O que é questionado não é o talento do artista, mas se o quadro, a melodia, a escultura ou a escritura respondem ou não ao gosto do público e não somente da crítica. Não se trata, portanto, de erros em si, mas de critérios de gosto.

Os gostos da crítica dependem muitas vezes de uma escola, sabendo que as teorias e as escolas, como os micróbios e os glóbulos, se entredevoram e asseguram com a sua luta

⁶ EDELMAN, 2000: 122.

⁷ PROUST, 2008: 259.

⁸ PROUST, 2008: 258.

a continuidade da vida⁹. É o que mostra o comentário de Camille Bellaigue, crítico da «Revue des Deux Mondes», que escrevia contra Chopin:

Por uma frase elegante ou comovente, quanto dilúvio de notas, quanta tagarelice inútil, qual guirlanda insuportável de toda melodia, (ele teria colocado) pompons a Vénus de Milo. Le Figaro, 28 de abril de 1888¹⁰.

Entre a apreciação do crítico Bellaigue e a de Debussy, o que escolher?

A decisão é tanto mais difícil que o crítico muitas vezes adota critérios temporários.

Por outro lado, como o público vai distinguir os artistas e os escritores talentosos dos outros? Enquanto o escritor Marcel Proust estimava escritores de seu tempo hoje esquecidos, o seu narrador dá conselhos bastante vagos em *O tempo redescoberto* e recomenda apoiar-se na «vida instintiva do público»:

Porque há maiores analogias entre a vida instintiva do público e o talento de um grande escritor, que não é senão um instinto religiosamente ouvido em meio ao silêncio a tudo o mais imposto, um instinto aperfeiçoado e compreendido, do que entre este e a verbosidade superficial, as normas flutuantes dos juízes oficiais¹¹.

O que é a vida instintiva para o narrador?

Atrás dos signos percebidos no mundo que o cerca pelo conjunto dos leitores de sua obra, signos que todos deveriam perceber «instintivamente», o narrador ultrapassa a primeira percepção muitas vezes falsa ou mal focalizada e nesse movimento está sua arte e a aprendizagem do herói Marcel¹².

Este além da primeira percepção reenvia ao texto sobre a escuta da sonata de Vinteuil, da qual a repetição permite ultrapassar a primeira percepção não falsa, mas incompleta:

Foi num desses dias que lhe aconteceu tocar-me a parte da sonata de Vinteuil onde se encontra a pequena frase que Swann tanto havia amado. Mas, muitas vezes não se entende nada, quando é uma música um pouco complicada que ouvimos pela primeira vez. E, no entanto, quando mais tarde me tocaram duas ou três vezes aquela mesma sonata, aconteceu-me conhecê-la perfeitamente. [...] Provavelmente, o que falta na primeira vez não é a compreensão, mas a memória. Pois a nossa (memória), relativamente à complexidade de impressões com que tem de se haver enquanto escutamos, é ínfima e tão breve quanto a memória de um homem que, dormindo, pensa em mil coisas que em seguida esquece, ou do homem que na segunda infância, não recorda no minuto seguinte o que acabamos de lhe dizer. A memória é incapaz de fornecer imediatamente a lembrança dessas múltiplas impressões¹³.

⁹ PROUST, 2008: 256.

¹⁰ PROUST, 1988: 1463.

¹¹ PROUST, 2013: 238.

¹² WILLEMART, 2000: 163.

¹³ PROUST, 2006: 135.

Não se trata da memória da melodia ouvida, o que deve reter um músico, mas de impressões ressentidas na escuta. A lembrança é progressiva e tem necessidade da repetição para se constituir:

Mas esta lembrança se vai formando nela pouco a pouco, e com obras ouvidas duas ou três vezes, [...] Somente que, até aquele dia, eu nada tinha ouvido da referida sonata [...], esta se achava tão longe de minha percepção clara como um nome que se procura recordar, e em cujo lugar só se encontra o nada, um nada de onde uma hora mais tarde, sem que o pensemos, se lançarão por si mesmas, de um único salto, as sílabas inutilmente solicitadas antes¹⁴.

A lembrança já foi gravada na memória na primeira escuta. É preciso apenas tempo, uma noite de sono ou uma segunda escuta, já que ele surge como um nome esquecido, o tempo de percorrer um longo caminho, o tempo que os neurônios se conectem, diria em termos de neurociência, ou que o pré-consciente chegue à consciência, se retomarmos os termos freudianos. Além disso, as lembranças se constituem não somente gradualmente, mas escolhem o que vem em primeiro lugar:

E não apenas somos incapazes de reter imediatamente as obras verdadeiramente raras, mas até no seio de cada uma dessas obras como me aconteceu com a sonata de Vinteuil, o que de início percebemos são exatamente as partes de menor valor. De sorte que eu não me enganava ao pensar que a obra não me reservava mais nada [...] logo a Sra. Swann me executou a frase mais famosa¹⁵.

Da mesma maneira, uma obra musical complexa é composta de uma soma de partes diferentes mais ou menos geniais. Na primeira abordagem, a obra dá apenas «as partes menos preciosas» e nos faz acreditar que conhecemos toda ela, o que nos dispensaria de ouvi-la de novo. É um primeiro erro.

Quando se me revelou o que se acha mais oculto na sonata de Vinteuil, já aquilo que distinguira e preferira no princípio começava a escapar-me, a fugir-me¹⁶.

O hábito erra ao esconder à sensibilidade as riquezas da melodia e mesmo ajuda o auditor a pular em cima das partes essenciais que teriam sido agradáveis. Portanto, é preciso saber colocar de lado o gosto inicial para ouvir o que estas grandes obras-primas têm de melhor.

Por só ter podido amar em épocas sucessivas tudo quanto me trazia aquela sonata, nunca cheguei a possuí-la inteiramente: assemelhava-se a minha vida. Mas, menos decepcionantes que a vida, estas grandes obras-primas não começaram por nos dar o que têm de melhor. Na sonata de Vinteuil, [...] quando estas (as partes mais fracas) se afastaram, ainda nos fica, para amar, uma ou outra frase que, pela ordem demasiado nova para oferecer a nosso espírito nada mais que confusão, se nos tornara indiscernível e guardará intata para nós¹⁷.

¹⁴ PROUST, 2006: 136.

¹⁵ PROUST, 2006: 136.

¹⁶ PROUST, 2006: 136.

¹⁷ PROUST, 2006: 136-137.

A ordem instaurada pelo que há de melhor parece no início desordenada ao espírito. Qualificado de barulho ou sem harmonia na primeira escuta, a percepção da ordem que perturba nossos hábitos não é sempre possível. É preciso aceitar outros critérios ou regularidades às quais nosso espírito deve se submeter e «se acostumar».

Ironia do espírito que não pode se impedir de procurar regularidades, ou um certo determinismo, outro nome do hábito, para que possa se encontrar. Encontrar o estável na instabilidade, ou melhor ainda, descobrir o caminho que leva do instável para o estável parece ser o caminho adequado, aprendizagem que leva tempo e que exige várias escutas.

Em seguida, o herói estende sua reflexão para o grande público:

E esse tempo de que necessita um indivíduo — como aconteceu a mim com essa sonata — para penetrar uma obra um tanto profunda é como um resumo e símbolo dos anos e às vezes dos séculos que tem de transcorrer até que o público possa amar uma obra-prima verdadeiramente nova¹⁸.

A distância entre o público e uma nova obra de gênio como Mahler parece intransponível no começo. Será somente com a força de repetições e do reconhecimento das impressões deixadas nos homens que as obras serão valorizadas.

O narrador proustiano acaba de traçar o percurso do erro à verdade na interpretação de uma obra musical: primeiro, a escuta, desconfiando da crítica ou sem ler a crítica; depois, vencer o hábito da primeira escuta; reescutar, deixando-se levar por uma nova ordem, um novo rearranjo; deixar o tempo passar (expressão popular em que não acredito, deixar o cérebro se habituar é mais exato); e enfim, gozar de todas as partes da melodia. A repetição seria o remédio ao erro da primeira escuta.

5. O ESBOÇO DO PINTOR

Não posso deixar de citar o manuscrito dos escritores e dos músicos, os esboços dos pintores e dos escultores como testemunhos de erros felizes dos artistas.

Quem viu Picasso pintando *Les demoiselles d'Avignon* e filmado por Clouzot (1956) tinha vontade de dizer ao pintor: «para, já é bonito», mas ele continuava rabiscando, apagando e recomeçava sem fim. O que me faz perguntar em nome do que ele apaga? Quem ou o que guia o artista neste projeto, já que o que para nós é um acerto, é para ele um fracasso. O que sabemos e o que ele sabe? De fato, o artista não sabe. Talvez Proust nos dê uma resposta.

6. O MANUSCRITO

Constatamos que as análises das versões da datilografia de 1909-1910 do início da BTP, são ritmadas pela cadência 2/7 que se impondo aos poucos, força o escritor a eliminar parágrafos, a substituir algumas palavras e, assim, reorganizar ao mesmo tempo a métrica e o «movente», segundo a terminologia de Meschonnic¹⁹.

¹⁸ PROUST, 2006, 136-137.

¹⁹ MESCHONNIC, 1998; PIERROT, 2006.

A segunda camada da datilografia de 1909-1910 já encurtava a primeira camada, deixando aparecer a última, que será retomada no início, mas não sem algumas perturbações:

«pendant les derniers mois	6
que je passais dans la banlieue de Paris	11
avant d'aller vivre à l'étranger,	9
le médecin me fit mener	7
une vie de repos.	7
<i>Le soir</i>	2
<i>je me couchais de bonne heure.</i>	7
Souvent	2
<u>à peine ma bougie éteinte,</u>	7
<u>mes yeux se fermaient si vite</u>	7
<u>que je n'avais pas le temps</u>	7
<u>de me dire « je m'endors ».</u>	7
<u>Et une demi-heure après</u>	7

E já anuncia o início de BRT:

<i>Longtemps</i>	2
<i>je m '[e] suis couché de bonne heure.</i>	7
<i>Parfois,</i>	2
<i>à peine ma bougie éteinte,</i>	7
<i>mes yeux se fermaient si vite</i>	7
<i>que je n'avais pas le temps</i>	7
<i>de me dire « je m'endors ».</i>	7
<i>Et une demi-heure après,</i>	7

No entanto, três anos mais tarde, na prova I Bodmer de 1913²⁰, Proust, como releitor, rasura os dois primeiros versos e os substitui por *Pendant bien des années, chaque [le] soir, quand je venais de me coucher, je lisais quelques pages d'un [Traité d'archéologie monumentale]*, frase riscada de novo para reintroduzir na margem a frase mágica que conhecemos.

Este acréscimo, embora substituído logo, traz algo de estranho à leitura da BTP se ouvirmos o ritmo.

<i>Pendant bien des années,</i>	6
<i>chaque [le] soir,</i>	2
<i>quand je venais de me coucher,</i>	8
<i>je lisais quelques pages</i>	6
<i>d'un[Traité d'archéologie monumentale],</i>	1/ [2, 5, 5]

O ritmo 2/7 desapareceu, o que explica provavelmente em parte a rasura imediata do acréscimo. Com o ritmo retomando força, o narrador somente podia retranscrever *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*; como constata também Charles Méla:

²⁰ MÉLA, 2013.

Esta pesada referência para o narrador? Ele interrompe o retocar para restabelecer na margem a frase simplesmente ritmada. O reenvio ao passado perde assim toda determinação temporal ou anedótica para que subsista somente a voz interior do sujeito que fala²¹.

O que é essa voz interna senão a meu ver o ritmo 2/7 que, só depois, e emergindo do ritmo anterior, retoma seus direitos para colaborar com o som do narrador. Dyer reforça a hipótese citando a carta a Mme Strauss de novembro de 1908: «cada escritor é obrigado de fazer sua língua, como cada violonista é obrigado de fazer seu som»²². O narrador prefere «sua entonação»:



*E ainda levando em conta aquela originalidade adquirida, [...] é realmente uma entonação única a que se elevam, a que retornam, mau grado seu, esses grandes cantores que são os músicos originais, a qual é prova da existência irredutivelmente individual da alma. [...] Cada artista parece assim como que o cidadão de uma pátria desconhecida, esquecida dele próprio, diferente daquela de onde virá, rumo à terra, outro grande artista*²³.

Os seis casos citados mostram ao mesmo tempo o caminho da «falha como acerto», mas também da «falha para o acerto». Os meios usados se resumem nos conselhos do narrador proustiano: fugir do hábito e do acomodar para ultrapassar a estabilidade provisória, mergulhar na instabilidade descoberta até encontrar uma estabilidade maior que abrange a totalidade ou a quase totalidade do fenômeno tentando corresponder a esta voz interna tão bem descrita pelo narrador proustiano.

BIBLIOGRAFIA

- BAQUIAST, Jean-Paul — *Resenha de Gerald Edelman, Giulio Tononi, Comment la matière devient conscience* (Paris: Éditions Odile Jacob 2000). Disponível em <http://www.automatesintelligents.com/biblionet2000/oct/G_edelman.html>.
- CLOUZOT, Henry-Georges (1956) — *Le Mystère de Picasso*. Paris: Magnus Opus.
- EDELMAN, Gerald (2004) — *Plus vaste que le ciel : une nouvelle théorie générale du Cerveau*. Paris: Ed. Odile Jacob.
- EDELMAN, Gerald & TONONI, Giulio (2000) — *Comment la matière devient conscience*. Paris: Ed. Odile Jacob.
- DYER, Nathalie Mauriac (2010) — *Memnon barométrique, ou Spleen à la manière de Proust*. In CHARDIN, Philippe, dir. — *Originalités proustiennes*. Paris: éd. Kimé.
- GUYON, Etienne (1998) — *De l'importance en science des archives de la création*. «Manuscrita», n.º 7. São Paulo: ed. Annablume, p. 55-58.

21 MÉLA, 2013: 1.

22 DYER, 2010: 198.

23 PROUST, 2011: 295.

- MELA, Charles (2013) — *Placard I, 31 mars 1913*. In PROUST, Marcel — *Du côté de chez Swann, Combray, Premières épreuves corrigées 1913*. Paris: Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri (1998) — *Traité du rythme*. Paris: Dunod.
- PIERROT, Anne Herschberg (2006) — «Notes sur la mort de la grand-mère.» «Bulletin d'Informations Proustiennes», n.º 36, Paris: Ed. Rue d'Ulm.
- PROUST, Marcel (1988) — *La Prisonnière*. Paris: Gallimard.
- ____ (2006) — *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: ed. Globo.
- ____ (2008) — *Sodoma e Gomorra*. São Paulo: ed. Globo.
- ____ (2011) — *A prisioneira*. São Paulo: ed. Globo.
- ____ (2013) — *O tempo redescoberto*. São Paulo: ed. Globo.
- ROVELLI, Carlo (2015) — *Sept brèves leçons de physique*. Paris: Odile Jacob.
- WILLEMART, Philippe (2000) — *Proust, poeta e psicanalista*. São Paulo: Ateliê.