

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Alexandre Bebiano de Almeida

**O caso do diletante:
a personagem de Charles Swann e
a unidade de *Em busca do tempo perdido***

**São Paulo
2008**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

**O caso do diletante:
a personagem de Charles Swann e a unidade do
romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust**

Alexandre Bebiano de Almeida

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari

**São Paulo
2008**

*Para minha família
e para Christina*

AGRADECIMENTOS

Um trabalho de tese como este resulta sempre de uma experiência coletiva. Devo registrar assim que nada teria sido feito sem a ajuda de muitos, a quem reservo estes agradecimentos: ao professor Marcus Vinicius Mazzari, pela seriedade e gentileza demonstradas na orientação; ao professor Philippe Willemart, pela disposição a encorajar um iniciante ao universo de Proust; ao professor Bernard Brun, do ITEM-CNRS, pela boa vontade para acolher mais um estudante em Paris; à Mme. Thomas de Sainte-Margueritte, com quem tive a oportunidade de ler e discutir páginas da *Recherche*; a Pierre Bardy, pela paciência no ensino de francês em Franca; a Anderson Gonçalves, pelas conversas a respeito de literatura; à Vany Chagas Jacintho, pela revisão material e espiritual da tese; aos membros da banca de qualificação e de doutoramento, os professores Franklin Leopoldo e Silva, Helena Bonito Couto Pereira, Maria do Carmo Savietto e Samuel Titan Jr, de cujas críticas e sugestões pude me valer; aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, especialmente Luiz de Mattos Alves, pelo suporte para nossa vida de pesquisador. Naturalmente, isso não pode torná-los responsáveis pelas impropriedades que se encontrarem aqui. Não posso deixar de mostrar gratidão por fim a todos os amigos, daqui e d'além-mar, que tomaram parte de um modo ou de outro na feitura desta tese.

Esta tese não teria sido possível sem o apoio da CAPES (Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Ensino Superior).

une grande question sociale, de savoir si la paroi de
verre protégera toujours le festin des bêtes
merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent
avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir
dans leur aquarium et les manger

Marcel Proust,
Em busca do tempo perdido

RESUMO

Pesquisa de teoria literária sobre o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Tem como objetivo refletir sobre a unidade do romance *Em busca do tempo perdido*, por meio de uma análise da personagem de Charles Swann. Este trabalho principia pelo levantamento do projeto global do ciclo romanesco, a partir de um trecho d'*A Prisioneira* em que o narrador-protagonista estabelece dois tipos de unidade para a obra de arte: uma lógica e outra vital. O segundo capítulo expõe as dificuldades que esse projeto coloca: como criar uma obra artística que seja viva e aberta, ao mesmo tempo que coesa e íntegra? A resposta é encontrada nos vasos comunicantes, nas transversalidades capazes de dar ao ciclo romanesco, não uma unidade lógica, mas vital. O terceiro capítulo analisa um dos nós, um dos pontos para o qual convergem essas transversalidades: a personagem de Charles Swann. Por meio da reconstituição desta personagem, são discutidos aqui alguns temas importantes para o romance: a formação do artista, assim como a relação entre a arte e a vida. Vemos em seguida que, em contraponto a Swann, cuja trajetória é vista como uma vocação artística frustrada, a expressão do romance proustiano busca condensar as experiências de um indivíduo para se tornar escritor. Finalmente, o excerto reflete sobre o caráter realista do romance: tendo por base um ensaio de Antonio Candido, "Realismo (via Marcel Proust)", e levando em conta um acontecimento-chave para o escritor francês, analisamos aqui o papel desempenhado pelo caso Dreyfus na narrativa. A hipótese mais geral desta pesquisa é a de que certos temas, representados pela personagem do diletante Charles Swann e por seu engajamento no caso Dreyfus, tornam difícil o acabamento do romance e lhe dão uma forma crítica, polêmica, viva. Esta não retira sua unidade da perspectiva de um artista profissional, cujo ofício participa da divisão do trabalho e do conhecimento de nossa sociedade; mas vincula-se à percepção de um diletante, cujo ponto de vista conserva algo de maravilhoso e mágico para as criações artísticas, como se a arte oferecesse mais do que obras e fosse capaz de ensinar a ler a vida. Lembramos neste sentido que a narrativa proustiana, desde seu começo até seu final, acompanha o ponto de vista não de um artista formado, mas de um apaixonado pelo universo artístico: o protagonista que deseja criar uma obra de arte e a imagina capaz de organizar a vida à imagem de sua complexidade.

PALAVRAS-CHAVE: *Em busca do tempo perdido*; Marcel Proust; Charles Swann; personagem; caso Dreyfus.

ABSTRACT

A literary theory research on Marcel Proust's novel *In Search of Lost Time*. The objective is to discuss the unity of Proust's novel through an analysis of Charles Swann's character. The first chapter of this work is a survey of the novel's global project, taking a passage of *The Captive* as a starting point, where the novel's narrator identifies two kinds of unity for the work of art, a logical one and a vital one. We remind then some difficulties that this project brings along with it: how can we create a work of art which is open and live, as well as coherent and complete? The answer is found in the communicant vases, in the transversalities able to provide the novel with a vital unity, not a logical one. In the third chapter, we analyse one of the points into which these transversalities converge: Charles Swann's character. By a reconstitution of this character, we discuss certain important motifs of Proust's novel: the education of the artist, as well as the relationship between art and life. In comparison with Swann, who represents a frustrated artist, we recognize that Proust's literary expression seeks to condense someone's experiences to become a writer in the actual society. Finally, in the last part, we study the realistic aspects of the novel, based on Candido's essay, "Realism (according to Proust)", and, taking into account an important political experience for the writer, we review the role of Dreyfus's Affair in the narrative. The general hypothesis of this research is that some themes, represented by Charles Swann's dilettantisme and his political engagement at the Affair, make it difficult to finish the novel and also give it a critical, polemical and live form. This form does not take its unity from a professional artist's perspective, which participates in the division of the work and knowledge of our society, but from the dilettante condition, which point of view preserves something magical and wonderful for the artistic creations, as if art could give more than artworks and teach to read life. In this sense, we remind that Proust's novel follows the point of view of a passionate for arts rather than a professional writer: the hero who wants to create a work of art and who believes it capable to organize the world at its complexity.

KEYWORDS: *In search of lost time*; Marcel Proust; Charles Swann; character; Dreyfus Affair.

RÉSUMÉ

Recherche en théorie littéraire sur le roman de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*. Ce travail analyse le rôle du personnage Charles Swann dans la *Recherche*, afin de discuter l'unité du roman de Marcel Proust. Nous commençons par la description du projet général du roman, en rappelant un passage de la *Prisonnière* dans lequel le héros-narrateur établit deux types d'unités pour les oeuvres d'art: l'une logique et l'autre vitale. Nous examinons ensuite les problèmes que ce projet pose: comment créer une oeuvre qui soit à la fois ouverte, cohérente et complète? La réponse est trouvée dans les vases communicants, les transversalités capables de donner au roman proustien une unité, non logique, mais vitale. Le troisième chapitre analyse un noeud, un point vers lequel convergent ces transversalités: le personnage de Charles Swann. En reconstituant ses diverses personnalités, nous discutons quelques problèmes importants du roman, à savoir, la formation de l'artiste, ainsi que le rapport entre l'art et la vie. Contrairement à Swann, dont la vie est une vocation artistique frustrée, nous reconnaissons que l'expression littéraire du roman proustien cherche à condenser les expériences d'un artiste parmi les difficultés de la société contemporaine. Dans une excursion à la fin, nous étudions les aspects réalistes du roman: à partir des conclusions d'un essai de Antonio Candido, "Réalisme (par Marcel Proust)" et sans oublier une expérience politique importante pour l'auteur, nous analysons le rôle de l'Affaire Dreyfus dans le récit de Proust. L'hypothèse de ce travail est que certaines expériences, représentées notamment par le personnage dilettante de Charles Swann et par son engagement dans l'Affaire Dreyfus, difficultent l'achèvement du roman et lui donnent une forme complexe, polémique et vive. Cette forme ne prene pas son unité dans l'optique d'un artiste, dont la profession participe de la division du travail et de la connaissance de notre société; cette unité tire plutôt son fondement de la position d'un dilettante, dont le point de vue conserve un aspect magique et merveilleux pour les oeuvres d'art, comme si l'art pouvait offrir plus que des créations artistiques et qu'elle fût capable de nous apprendre à lire la vie. Dans ce sens-là, nous rappelons que le roman de Proust accompagne le point de vue, non pas d'un artiste formé, mais d'un passionné pour l'univers artistique: le protagoniste qui désire créer une oeuvre d'art et qui l'imagine capable d'organiser le monde à l'image de sa complexité.

MOTS-CLÉ: *À la recherche du temps perdu*; Marcel Proust; Charles Swann; personnage; Affaire Dreyfus.

LISTA DAS ABREVIATURAS USADAS

As citações do romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* — desde agora chamado simplesmente como *Recherche* — foram feitas de acordo com a edição coordenada por Jean Milly e publicada pela editora Flammarion. Com o intuito de facilitar sua localização, as citações serão feitas entre parênteses no próprio corpo do texto e referem-se aos volumes do romance de maneira abreviada:

<i>Du côté de chez Swann</i>	CS
<i>À l'ombre de jeunes filles en fleur I</i>	JF I
<i>À l'ombre de jeunes filles en fleur II</i>	JF II
<i>Le Côté de Guermantes I</i>	CG I
<i>Le Côté de Guermantes II</i>	CG II
<i>Sodome et Gomorrhe I</i>	SG I
<i>Sodome et Gomorrhe II</i>	SG II
<i>La Prisonnière</i>	LP
<i>Albertine disparue</i>	AD
<i>Le Temps retrouvé</i>	TR

As traduções dos trechos em original acham-se nas notas de rodapé e foram extraídas da edição estabelecida pela editora Globo, mas na maior parte das vezes foram modificadas para corresponderem mais adequadamente à edição do texto proustiano utilizada por esta tese. As demais traduções, caso não façam referência expressa a uma edição em português, são de responsabilidade do autor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. PARA CONSTRUIR UM ROMANCE	24
1.1 À espera de Albertine	
1.2 Narrador e herói	
1.3 Questões de ponto de vista	
1.4 Uma unidade lógica?	
1.5 Um romance de formação?	
1.6 História de uma vocação	
2. IMPASSES DA CONSTRUÇÃO	50
2.1 “Não sou um romancista”	
2.2 Leis como princípios criadores	
2.3 Digressão e romance	
2.4 Unidade e complexidade	
2.5 Estética e romance	
2.6 Transversalidades	
2.7 Personagem e enredo: Swann	
3. UMA HASTE DE SUSTENTAÇÃO	77
3.1 Personagem e obscuridade	
3.2 Um ser de várias cabeças	
3.3 O filho Swann	
3.4 O Swann do Jockey Club	
3.5 O amante de Odette	
3.6 O marido de Odette	
3.7 Os gostos artísticos	
3.8 A preguiça espiritual	
3.9 O pai de Gilberte	
3.10 O profeta	
3.11 Nascimento e morte	
3.12 Resumo de Swann	

4. MATAR-SE EM LIVRO	122
4.1 Expressão e sublimação	
4.2 A obra de arte como atividade	
4.3 A visão do artista	
4.4 O artista e a sociedade	
EXCERTO: O CASO DREYFUS	154
1 Realismo	
2 Acertos e desacertos	
3 A ilusão do pensador	
4 O tempo e suas inscrições	
5 No caminho de Guermantes	
6 No caminho de Swann	
7 Esquecimento	
8 Esnobismo	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
BIBLIOGRAFIA	185

INTRODUÇÃO

ATRÁS DE UMA BUSCA

*c'était justement à la
recherche de la Vérité
que je partais*

Vista no seu conjunto, e fazendo jus a seu título, a mais famosa obra literária de Marcel Proust — *Em busca do tempo perdido*¹ — parece constituir o percurso de uma busca marcada por inúmeros caminhos, desvios, lugares originais, como indicam alguns dos títulos desse grande ciclo romanesco: *No Caminho de Swann*; *À sombra das raparigas em flor*; *O Caminho de Guermantes*; *Sodoma e Gomorra*. Sem dúvida, o livro conta a história de uma busca; mas estamos diante de uma procura impossível, como sugere seu título integral? Ou antes de um percurso que termina em sucesso e assim no reencontro com o tempo perdido? Tudo se complica ainda mais quando se reconhece que a atual edição do ciclo romanesco talvez não seja a que Marcel Proust projetou, uma vez que essa vasta obra literária não

¹ Doravante chamado simplesmente como *Recherche*.

recebeu o último arremate de seu autor.² Seja como for, o que está feito aparece como um enorme desafio para os leitores. O ciclo romanesco, composto por mais de uma dezena de capítulos que compõem por sua vez outros sete romances, desafia a leitura, incita à interpretação e provoca uma pesquisa como esta, que pretende se arriscar nessa construção inacabada ou, à maneira do que diz o narrador da *Recherche*, nessa catedral em obras ou, ainda, nesse cuidadoso vestido³, para tentar encontrar os fios capazes de revelar traços da organização desse todo, as leis internas dessa construção, dessa imagem do mundo feita à semelhança de uma busca.

Mas de que maneira seguir os passos de uma busca inacabada e destinada ao fracasso: como reencontrar o tempo que passou e se escoou na virada das horas? De que maneira desmanchar e bordar novamente a costura difícil desse vestido proustiano, em busca do sentido de um projeto que se assemelha a uma busca absurda? De que maneira o discurso do pesquisador pode sair à procura de outro, que já procura e se entretetece num complexo traçado? De que ponto o pesquisador deve iniciar sua própria procura? Este trabalho principia pela tentativa de apreensão da unidade mais ampla, pelo levantamento geral do projeto de construção do ciclo romanesco. Tento realizar isso no primeiro capítulo, mais uma dessas visões de conjunto que, a julgar por Adorno, “no melhor dos casos, se contentam em repetir as intenções que Proust colocou em sua obra” (1984, p. 142). Espero somente portanto que tenha conseguido bem transcrever para o leitor desta tese, a partir de um trecho famoso de

² Marcel Proust morreu em novembro de 1922; apenas postumamente, portanto, são publicados os romances *La Prisonnière* (1923), *Albertine disparue* (1925), *Le Temps retrouvé* (1927). Recentemente, em 1987, foi publicada uma nova edição do penúltimo volume da *Recherche*, estabelecida por Nathalie Mauriac e Étienne Wolff. Trata-se de uma edição baseada num manuscrito datilografado revisto pelo autor um pouco antes de sua morte, e que teria sido ignorado pela edição de 1925. A edição de 1987 compreende uma versão mais curta do romance e pode sugerir, devido às supressões que criam problemas de continuidade — é a tese de alguns especialistas, especialmente de Mauriac —, que Proust tinha em mente, antes de morrer, uma revisão dos seus cadernos, incluindo os manuscritos de *Le Temps retrouvé*. Para um balanço do debate, cf. BOUILLAGUET (1994, p. 76-80).

³ “(...) car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n’ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe”. (TR, p. 446; trad., p. 280).

A prisioneira sobre a unidade das obras de arte, as intenções que o escritor Marcel Proust incluiu em seu romance.

Autor hábil e astucioso, extremamente lúcido e lúdico no papel de escritor, Proust ensaia dentro da criação literária e, ao mesmo tempo, ironiza essa liberdade tremenda, conduzindo a um impasse: o da crítica — da falsidade da literatura — no interior da criação literária. O narrador da *Recherche* não teme ironizar o código literário⁴, parodiando estilos desgastados da tradição francesa (o estilo artístico dos irmãos Goncourt) ou recolhendo outros ainda vivos do passado (o estilo *grand seigneur* de Saint-Simon). E mais: desvia nossa atenção da narrativa com debates insolúveis sobre o estatuto da representação artística: como as obras de arte podem ser mais reais que a própria realidade? — atacando a própria arte com uma carga demolidora e racionalista, que lembra os juízos platônicos sobre a inutilidade da ficção: “Si l’art n’est que cela [le produit d’un labeur industriel], il n’est pas plus réel que la vie, et je n’avais pas tant de regrets à avoir” (LP, 259).⁵ Sugere assim o fragmentário e o desordenado, não se importando com a coerência da ficção e do conjunto de sua obra.⁶ Nesta

⁴ Lembremos a regra clássica dos três adjetivos de que a marquesa de Cambremer sempre se valia para que sua frase se tornasse equilibrada: “Un adjectif louangeux ne lui suffisait pas, elle le faisait suivre (après un petit tiret) d’un second, puis (après un deuxième tiret) d’un troisième. Mais ce qui lui était particulier, c’est que, contrairement au but social et littéraire qu’elle se proposait, la succession des trois épithètes revêtait, dans les billets de Mme de Cambremer, l’aspect non d’une progression, mais d’un *diminuendo*. Mme de Cambremer me dit, dans cette première lettre, qu’elle avait vu Saint-Loup et avait encore plus apprécié que jamais ses qualités ‘uniques — rares — réelles’, et qu’il devait revenir avec un de ses amis (précisément celui qui aimait la bellefille), et que, si je voulais venir, avec ou sans eux, dîner à Féterne, elle en serait ‘ravie — heureuse — contente’.” (SG II, p. 109; trad., p. 330)

⁵ “Se a arte não passava disso [o produto de um labor industrial], então ela não é mais real que a vida, e não havia motivo para eu ter tanta pena de não ser artista” (trad., p. 149).

⁶ Assim, o segundo capítulo do primeiro volume da *Recherche* pode terminar com um Swann determinado a se separar de sua amante, e, na parte seguinte, que descreve acontecimentos ocorridos mais de uma década depois, para nossa surpresa e sem nenhuma explicação do narrador sobre o fato, descobrimos que, de há muito, Swann está casado e a senhorita Odette de Crécy se chama agora senhora Swann. Mas lembremos também que, num romance escrito na primeira pessoa, focalizado, portanto, sob o ângulo de um narrador-personagem, não poderíamos ver narrados, por exemplo, os pensamentos que acometem o personagem-escritor Bergotte momentos antes de sua morte: “C’est ainsi que j’aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune” (LP, p. 285; trad., p. 173). Neste sentido, pode-se ainda citar trechos em que o narrador, como que rompendo o caráter ficcional de sua obra, anuncia uma verdade extraficcional que embaralha de vez realidade e expressão artística: “Dans ce livre où il n’y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n’y a pas un personnage ‘à clefs’, où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire à la

linha, ao fim da *Recherche*, o narrador-escritor, mesmo depois de haver publicado seus primeiros volumes, podia dizer ainda que não tinha certeza se a sua obra seria “une église où des fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies, le grand plan d’ensemble” [uma igreja onde fiéis poderiam paulatinamente aprender verdades e descobrir harmonias, o grande plano do conjunto], ou se ela permaneceria como “un monument druidique au sommet d’une île quelque chose d’infréquenté à jamais” [um monumento druida no alto de uma ilha, alguma coisa de infrequentado para sempre] (TR, p. 455; trad., p. 286).

Por mais abrangentes e invisíveis que sejam, parece consenso hoje que a *Recherche* possui liames entre as partes e o todo de sua construção, relações firmes e íntimas entre os elementos que compõem sua narrativa, o que assegura uma tensão interna — e proporciona o desafio para os leitores. Estes reconhecem que a construção narrativa aponta para uma só concepção do que é literatura ou arte — e assim todo o ciclo romanesco pressupõe ou implica uma só poética, isto é, um único e complexo sistema de composição artístico. E mais: a unidade rigorosa do projeto acaba permitindo que consideremos a *Recherche* como uma única (e infinita?) narrativa em que um sujeito busca, sem descanso, um objeto inalcançável: não apenas o tempo perdido, mas o próprio tempo eterno.⁷ O segundo capítulo deste trabalho estuda algumas das dificuldades que esse ambicioso projeto de busca coloca para seu criador: de que maneira compor uma obra artística que seja viva e aberta e, ao mesmo tempo, coesa e íntegra? Como criar uma obra que seja capaz de captar a verdade do tempo? Esse segundo capítulo estuda portanto os liames que asseguram ao ciclo romanesco não uma unidade lógica, mas crítica, polêmica e viva.

louange de mon pays que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels, qui existent.” (TR, p. 232; trad., p. 128)

⁷ Numa carta endereçada a Jacques Rivière, datada de fevereiro de 1914, Proust lembra o caráter filosófico de seu romance: “J’ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c’était justement à la recherche de la Vérité que je parlais, ni en quoi elle consistait pour moi.” (*Corresp.*, tome XIII, p. 99)

Um dos pressupostos destes dois primeiros capítulos é a convicção de que, mesmo numa primeira abordagem, é possível perceber a atitude característica de Proust perante a criação literária: o seu modo particular de conceber a composição de uma obra de arte. O que se pode notar de pronto é a procura, o indagar, o tatear constante, observável num nível imediato na tortuosa estruturação dos períodos e mesmo na invenção de frases que podem se alongar por páginas, reflexo de uma inventividade que não reconhece barreiras e rompe as divisões comuns do romance entre personagem e narrador, subjetividade e objetividade, passado e presente, fundindo um universo vivo e inacabado, ao mesmo tempo que uno e coeso. A motivação da busca marcaria internamente a obra de Proust, retesando sua expressão em consonância com a procura de valores artísticos e metafísicos. O estilo reforça o sentido dessa tentativa, na medida em que introduz a busca no nível das próprias técnicas de composição do romance. Assim é que a expressão proustiana revela-se inconformista: fazendo voltas e reviravoltas em torno de um assunto, como se quisesse estar sempre para além, esse estilo se lança à solução de uma aporia: como capturar o tempo? De que maneira capturar a complexidade da vida? Conforme adverte o filólogo alemão Leo Spitzer, quando compara o estilo de Proust e a complexidade de seu projeto artístico: “Nada é simples no mundo e nada é simples no estilo de Proust” (1970, p. 398). O trabalho de busca obriga o estilo proustiano a modificar seu ângulo de visão a todo o momento, dobrar a frase a cada passo, alongando-a como se ela pudesse sobrepor-se ao escoamento do tempo e revelar-se onipresente, tal como podem atestar a presença dos verbos no passado, no presente e no futuro num período como este, que encerra o romance:

Du moins, si elle [la mort?] m’était laissée longtemps pour accomplir mon oeuvre, ne manquerais-je pas d’abord d’y décrire les hommes (cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux) comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l’espace, une place au contraire prolongée sans mesure — puisqu’il touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si

distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer — dans le Temps. (TR, p.463)⁸

A estrutura do período é a um só tempo extremamente complexa, intrincada e organizada; ela começa com uma subordinada condicional no passado mais que perfeito (“si elle m’était laissée”); em seguida, vemos a principal no condicional, indicando uma consequência da realização da condição, à maneira de um futuro no passado (“ne manquerais-je pas d’abord”) e a intercalação de um parêntese, feito com um subjuntivo do pretérito perfeito, mas com sentido de futuro (“cela dût-il les faire”); segue-se uma subordinada reduzida (“comme occupant une place”), acompanhada de uma comparativa, que abre uma relativa no presente (“si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l’espace”). Prolonga o período uma repetição anafórica (“une place”), que estende e recupera a oração principal. Surge então outro parêntese, feito de uma explicativa no presente atemporal aberta pela conjunção “puisque”, e no interior dessa oração outra comparativa (“comme des géants”), que abre para outra relativa adjetiva no passado (“entre lesquelles tant de jours sont venus se placer”). Finalmente, há a cláusula, as palavras que encerram a comparativa principal e o período, produzindo o efeito de queda e de término após tanto movimento — “dans le temps”. Repetindo os juízos de Spitzer, quando analisa o estilo do autor da *Recherche*, pode-se dizer que Proust tem um extraordinário domínio da língua para realizar um período tão complexo e organizado, mas esta maestria não está a serviço de nenhuma visão afetada ou pretenciosa, que cultivasse apenas o brilhantismo das frases; na verdade, esse estilo se liga a uma visão de mundo que vê os mais variados elementos de uma só vez, mas em diversos planos, como se a complexidade pudesse ser apreendida de maneira

⁸ “Ao menos, se ela me concedesse um prazo para terminar minha obra, desde o início não deixaria ali de descrever os homens (isso os faria assemelhar-se a seres monstruosos) como ocupando um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a eles reservado no espaço, um lugar, ao contrário, prolongado desmesuradamente — visto que eles tocam ao mesmo tempo, como gigantes imersos nos anos, épocas tão distantes, entre as quais tantos dias vieram se pôr — no Tempo.” (trad., p. 292, modificada)

simultânea e estruturada. O estilo de Proust soa, neste sentido, como um exercício de sistematização da realidade:

O período [de Proust] apresenta um desenho em meandros. Vejo na claridade dessa disposição uma conseqüência direta da visão “intelectual” do escritor: Proust não vê somente a complexidade das coisas; ele vê, por todos os lados, tramas; seu olhar dissocia, aproxima, tria. Em inúmeras passagens, a vista aparece como uma atividade da razão ordenadora. E é esta razão ordenadora que suscitou o tipo de frase disciplinada e firmemente conduzida própria de Proust. Ele vê o movimento, mas ele o vê de algum lugar de cima: ele distingue dali uma ordem, um sentido (...). (SPITZER, 1970, p. 399-400)

A complexidade do estilo de Proust para tornar viva uma imagem, para organizar a realidade que vivenciamos, a paráfrase apenas precariamente consegue resumir (e que sairia algo assim: de acordo com o último período da *Recherche*, os homens não são meros seres minúsculos no espaço, mas gigantes estendidos sobre o tempo; à maneira de monumentos construídos, não sobre o espaço, mas sobre o tempo, os homens atravessariam eras e estenderiam seus alicerces nos anos que passam). Tal complexidade oferece uma idéia das dificuldades enfrentadas na escrita da *Recherche*, dos problemas de sua construção; mas, pode-se perguntar: sem este esforço, sem estas dificuldades, contando apenas com a linguagem estreita que usamos em nosso dia a dia, seria possível reencontrar uma experiência ou um tempo verdadeiros?

Mas Proust pode complicar ainda mais. Para ele, não basta tornar seu projeto intelectual uma exposição filosófica; é preciso que ele seja uma narrativa expressiva e que os argumentos abstratos estejam incorporados às linhas da construção romanesca, à própria realidade do romance. Nesta linha, tendo em vista tanto o impulso do filósofo para a descoberta da verdade como o apego do romancista pelas impressões ao rés-do-chão, o filólogo alemão Curtius pode dizer que a escrita da *Recherche* define-se por uma reunião singular de tendências intelectuais e impressionistas:

O estilo de Marcel Proust é uma mistura singular de intelectualismo e de impressionismo; ele combina uma análise lógica conduzida à sutileza extrema com uma reprodução dos dados sensoriais e psíquicos aprofundada até às ínfimas nuances; mas ambas as tendências se realizam num movimento único. (CURTIUS, citado por SPITZER, 1970, p. 468)

Para o narrador do ciclo romanesco, o artista que compõe obras recheadas de teorias estéticas rende-se a uma “grosseira tentação” e comete uma “grande indelicadeza”: “une oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix” [uma obra em que há teorias é como um objeto sobre o qual se deixa a etiqueta do preço] (TR, p. 274; trad., p. 175).⁹ Para o narrador, as teorias, antes mesmo de discutirmos seu conteúdo lógico ou verdadeiro, denotam naqueles que as defendem uma “prova de inferioridade”, um pouco à maneira da bondade e da franqueza alardeadas pelos que preferem dizer isso de si mesmos a praticarem uma boa ação pura e simplesmente. Assim, o mérito estético de uma obra de arte não se pauta pela expressão direta de valores intelectuais por meio de expressões feitas ou abstratas, mas sim, como adverte o narrador, pela “qualidade da linguagem”, pela força que o escritor tem de traduzir uma impressão pelos recursos sugestivos capazes de expressá-la, isto é, pela habilidade de representar uma idéia abstrata mediante experiências sensíveis. Ora, nesta qualidade de transformar valores intelectuais em impressões, nesta capacidade de produzir “equivalentes espirituais”, reconhece Proust, os admiradores dos grandes teóricos não reconhecem um valor intelectual, “valeur qu’ils ont besoin, pour la discerner, de voir exprimée directement et qu’ils n’induisent pas de la beauté d’une image” [valor que eles precisam, para discernir-lo, de ver expresso diretamente e que eles não induzem da beleza de uma imagem], pois essa qualidade da linguagem é precisamente aquilo

⁹ Uma reprovação semelhante é formulada por Proust em um artigo publicado em 1896 na *Revue Blanche*, intitulado “Contre l’obscurité” e dedicado, especialmente, à abstrusidade filosófica dos jovens poetas da escola simbolista. “Un romancier bourrant de philosophie un roman qui sera sans prix aux yeux du philosophe aussi bien du littérateur, ne commet pas une erreur plus dangereuse que celle que je viens de prêter aux jeunes poètes et qu’ils ont non seulement mise en pratique, mais érigée en théorie. // Ils oublient, comme ce romancier, que si le littérateur et le poète peuvent aller, en effet, aussi profond dans la réalité des choses que le métaphysicien même, c’est par un autre chemin, et que l’aide du raisonnement, loin de le fortifier, paralyse l’élan du sentiment qui seul peut les porter au coeur du monde”. (1999, p. 95)

que os amantes da teoria acreditam poder prescindir, esquecendo que “l’art véritable n’a que faire tant de proclamations” [a arte verdadeira não tem de fazer tantas proclamações] (TR, p. 274; trad., p. 175).

Charles Swann representa no romance um desses “celibatários da arte”, um desses admiradores de obras de arte capazes de ouvir o apelo dos grandes valores da criação artística, mas incapazes de obedecer-lhe o sentido (TR, p. 285-7; trad., p. 169-171). Swann nutre um gosto acentuado pela criação artística; encanta-se especialmente pela sonata de Vinteuil; mas não consegue atender ao apelo que ela lhe lança. Ele nutre uma indiferença pelas exigências que a atividade artística envolve, jamais conseguindo refletir sobre suas paixões artísticas e concluir, por exemplo, um estudo sobre as obras do pintor Vermeer. Assim, ele é, ao lado do barão de Guermantes e, até certo ponto, do próprio protagonista, um dos maiores exemplos na *Recherche* do diletante, isto é, um amador de obras artísticas desinteressado, um apaixonado pela fruição artística inspirado por nenhuma expectativa de ganho ou compensação direta. Note-se, para alcançarmos todo o significado dessas personagens, que a pecha de diletantismo, pairava sobre toda a cultura francesa durante a atmosfera moral da Primeira Guerra Mundial, especialmente sobre seus escritores, como atesta uma declaração do barão de Guermantes no fim do romance:

(...) tandis qu’ils [les allemands] se préparaient virilement, nous nous sommes abîmés dans le dilettantisme”. Ce mot signifiait probablement pour M. de Charlus quelque chose d’analogue à la littérature, car aussitôt se rappelant sans doute que j’aimais les lettres et avais eu un moment l’intention de m’y adonner, (...), il me dit comme pour adoucir le reproche: “Oui, nous nous sommes abîmés dans le dilettantisme, nous tous, vous aussi, rappelez-vous, vous pouvez faire comme moi votre *mea culpa*, nous avons été trop dilettantes.” (TR, p. 189)¹⁰

¹⁰ “(...) enquanto eles se preparavam virilmente, nós nos abismávamos no diletantismo’. Esta palavra significava para o sr. de Charlus algo semelhante à literatura, pois, lembrando-se provavelmente de meu gosto pelas letras e de minhas veleidades de cultivá-las, bateu-me no ombro (...) e explicou, como para atenuar a censura: ‘Sim, nós nos perdemos no diletantismo, nós todos, você também, não se esqueça, pode repetir comigo *mea culpa*, nós todos fomos diletantes demais’.” (trad., p. 99)

Pode-se lembrar, voltando à realidade extraficcional, que o próprio escritor, no momento em que publicou o primeiro volume da *Recherche*, foi obrigado a defender-se da acusação de diletantismo. A afirmação de que sua obra não passava de uma coleção de lembranças feitas ao acaso e de que ela não possuía uma construção rigorosa era seguida quase sempre da censura ao diletantismo do autor. Assim, numa carta endereçada a André Gide escrita em 1914, Proust podia explicar que até o título de sua obra significa que ela não constitui uma mera coleção de lembranças fortuitas, “que tout cela n’était pas une évocation de dilettante” [tudo isso não era uma evocação de diletante] (*Corresp.*, Tome XIII, p. 247). Do mesmo modo, em outra carta datada de fevereiro de 1914, Proust podia mostrar gratidão a Jacques Rivière pelo fato de o colaborador da *Nouvelle Revue Française* reconhecer o caráter composto da *Recherche*: “Enfin, je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction” [Enfim, encontro um leitor que adivinha que meu livro é uma obra dogmática e uma construção]. O autor da *Recherche* podia explicar em seguida que não sofria de nenhum “ceticismo desencantado” e que sua obra seria uma busca de uma verdade distante das conclusões de um diletante:

Ce n’est qu’à fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises que ma pensée se dévoilera. Celle que j’exprime à la fin du premier volume (...) est le contraire d’une conclusion. Elle est une étape, d’apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions.¹¹

Como se vê, Proust não julgava que a *Recherche* pudesse se apoiar em uma doutrina subjetivista e diletante.¹² Ele acredita mesmo que seu romance possui um caráter pedagógico, desmistificador e que sua leitura conduz “à verdade objetiva”; é o que responde em 1920,

¹¹ “É apenas no fim do livro, e uma vez as lições compreendidas, que meu pensamento se desvelará. Este que eu exprimo no fim do primeiro volume (...) é o contrário de uma conclusão. Ela é uma etapa, de aparência subjetiva e diletante, rumo à mais objetiva e crédula das conclusões”. (*Corresp.*, Tome XIII, p. 99)

¹² Proust não teme, ao longo dessa carta a Rivière, reiterar suas crenças dogmáticas ou intelectuais: “Non, si je n’avais pas de croyances intellectuelles, si je cherchais simplement à me souvenir et à faire double emploi par ces souvenirs avec les jours vécus, je ne prendrais pas, malade comme je suis, la peine d’écrire. Mais cette évolution d’une pensée, je n’ai pas voulu l’analyser abstraitement mais la recréer, la faire vivre” (*Corresp.*, Tome XIII, p. 99-100)

quando o tacham de praticar uma literatura de diletante, uma típica criação do pré-guerra, restrita ao subjetivismo das análises psicológicas:

Pascal a dit que si un peu de science éloigne de la religion (je ne sais plus les termes mêmes) beaucoup de science y ramène; je n'ai pas la prétention de demander qu'on lise religieusement mes livres. Mais en les lisant sans partis pris, (...), on verrait que l'analyse psychologique y aboutit toujours à la vérité objective, à cette vérité sans laquelle il n'y a pas d'action possible, et qui sera plus nécessaire demain que jamais. Il est vraiment étrange que nous ayons accusé les Allemands de manquer de 'psychologie' pour nous exhorter maintenant à en manquer nous-mêmes. La profondeur dans la compréhension d'un caractère, d'une situation, d'un pays, voilà une chose que je suis sûr que nos maréchaux ne pourraient qu'approuver les jeunes gens de demain de chercher à atteindre.¹³

Uma das suposições do presente trabalho — e que será discutida especialmente a partir de seu terceiro capítulo, em que vamos analisar o papel desempenhado por Swann e por suas inclinações artísticas na construção da *Recherche* — é que o narrador-protagonista, para escrever seu livro, supera aspectos problemáticos do diletantismo, a indiferença em relação às exigências que o ofício artístico compreende, o cético subjetivismo, o exagerado esteticismo; mas um outro aspecto dessa prática, um gosto inspirado pela idéia de que a arte oferece mais do que criações artísticas e proporciona uma aprendizagem para a vida, este chega a participar e a ser incorporado como um princípio organizador na própria construção da *Recherche*.¹⁴ Assim é que todo o romance acompanha o ponto de vista não de um artista formado, mas de

¹³ “Pascal disse que, se um pouco de ciência nos distancia da religião (não sei mais os termos exatos), muita ciência para ali nos devolve; não tenho a pretensão de pedir que leiam religiosamente meus livros. Mas, se eles forem lidos sem *parti pris*, (...), ver-se-á que a análise psicológica conduz ali sempre à verdade objetiva, a essa verdade sem a qual não há ação possível, e que será mais necessária amanhã do que nunca. É verdadeiramente estranho que nós tenhamos acusado os Alemães de falta de 'psicologia' para nos exortar agora a não tê-la nós mesmos. A profundidade na compreensão de um caráter, de uma situação, de um país, eis uma coisa que estou certo de que nossos marechais não reprovariam os jovens de amanhã de procurar alcançar.” (*Corresp.*, Tome XIX, p. 77)

¹⁴ Note-se que o diletantismo, embora não tenha chegado a configurar um método, pôde constituir uma verdadeira inclinação, de cuja tremenda disponibilidade intelectual podemos não ter muito idéia hoje: “Entender o *diletantismo* é mais fácil que defini-lo. Trata-se menos de uma doutrina que de uma disposição muito inteligente, ao mesmo tempo que muito voluptuosa, a qual nos inclina alternadamente a formas diversas de vida e nos conduz a nos prestarmos a todas sem que nos entreguemos a nenhuma. (...) O diletantismo torna-se então uma requintada ciência da metamorfose intelectual e sentimental.” (BOURGET, Paul, “M. Renan”, In: *Essays de Psychologie Contemporaine* [1883], citado por CARASSUS, 1966, p. 138)

um apaixonado pelo universo artístico: o protagonista que deseja criar uma obra de arte e que a concebe como capaz de organizar inteiramente a complexidade da vida. Neste sentido, a certa altura de um ensaio em que compara as concepções de arte de Paul Valéry com as do autor da *Recherche*, Adorno reconhece que “a relação primária de Proust com a arte é o oposto da atitude do *expert* e do produtor” (1988, p. 181). A julgar pelo filósofo alemão, Proust mantém com a obra de arte uma relação mais parecida com a do diletante fascinado pelas experiências celestiais proporcionadas pelas obras de arte do que com a do artista fetichista que produz ele próprio a obra de arte e a imagina como algo objetivo, existente por si mesmo. O autor da *Recherche*, reconhece Adorno:

é antes de tudo o consumidor deslumbrado, o *amateur* que tende àquele respeito exagerado visto com suspeição pelos artistas, um respeito que é próprio daqueles que estão separados das obras de arte por um abismo. Poder-se-ia quase dizer que a sua genialidade consiste justamente em ter assumido com tanta tranqüilidade esta atitude do consumidor — e também daquele que se coloca diante da vida como espectador —, que lhe foi possível revertê-la em um novo tipo de produtividade, elevando a força da contemplação do interno e do externo à rememoração, à memória involuntária. (1988, p. 181)

De acordo com esta perspectiva, segundo a qual o narrador da *Recherche* assume uma atitude de consumidor de arte, uma condição de espectador deslumbrado perante a vida e a arte, apenas para transformar essa atitude ingênua numa ação produtiva de vasto alcance — é que se pode dizer que Proust adota como princípio organizador de sua obra o diletantismo, concebendo a vida como uma espécie de obra de arte cujo arremate se dá apenas com a produção de uma obra de arte individual. Seja como for, Proust não deixa de observar, por meio de suas personagens (especialmente de Swann, do barão de Guermantes e do próprio protagonista), os problemas e crises trazidos pela prática do diletantismo: como acreditar que a vida pode compreender uma obra de arte?¹⁵ De que maneira compreender nessas

¹⁵ As relações entre literatura e realidade são complicadas em Proust, mas o narrador da *Recherche* acredita, à semelhança de seu companheiro diletante Swann, que reencontramos na própria vida as imagens da literatura e

personagens diletantes, mas sobretudo em Swann, certa tendência para o sofrimento, manifesta na procura de casos de amores que causam ciúmes, atribulações e frustrações? Por que a dor surge no romance de Proust como um dos elementos mais importantes da expressão artística? São estas dificuldades que pretendo abordar no quarto capítulo desta tese, quando vamos discutir a condição social do escritor no romance de Proust.

A última parte deste trabalho, um estudo sobre a representação do caso Dreyfus no romance de Proust, tenta responder a um problema que contornei durante os outros capítulos e que proponho no quarto capítulo: o caráter realista da representação literária proustiana. De que maneira podemos conceber certo realismo na *Recherche*? Tendo por base um ensaio de Antonio Candido, “Realismo (via Marcel Proust)”, e levando em conta uma experiência política importante para o escritor francês, o excerto que encerra esta tese busca reconstituir o papel desempenhado pelo caso Dreyfus na construção narrativa, com o intuito de esclarecer o uso que a *Recherche* faz desse motivo realista. E só posso torcer finalmente para que, mesmo abordando temas tão complicados e sobre os quais muito se escreveu (estudar a *Recherche* não é, para lembrar uma imagem importante a Proust [LP, p. 199; trad, p. 97], comportar-se um pouco como o general grego Xerxes que, vendo seus barcos afundando, ordena revoltado que seus soldados castiguem com chicotadas o oceano?), espero que mesmo assim, este trabalho consiga tornar mais rica a dedicada república dos leitores de Proust no Brasil.

da arte: “la vie nous déçoit tellement que nous finissons par croire que la littérature n’a aucun rapport avec elle et que nous sommes stupéfaits de voir que les précieuses idées que les livres nous ont montrées s’étalent, sans peur de s’abîmer, gratuitement, naturellement, en pleine vie quotidienne” (TR, p. 153; trad, p. 75)

CAPÍTULO 1

PARA CONSTRUIR UM ROMANCE

*peut-être fallait-il de
ces appareils vraiment
matériels pour
explorer l'infini*

1.1 *À espera de Albertine*

No dia seguinte à noite em que Albertine dissera a seu ciumento amante, o próprio protagonista da *Recherche*, que talvez iria — e depois não iria — à casa dos Verdurin, neste dia, por sugestão do seu próprio amigo, ela decide assistir a uma vespéral de gala no salão de festas do Trocadero. Mas o protagonista, depois de ler no jornal que a atriz Léa (aos olhos dele, uma lesbiana interessada em estabelecer relações com sua amiga) iria participar da apresentação, numa daquelas crises de ciúme tão comuns em sua vida amorosa, envia ele pelas mãos de sua empregada um bilhete a Albertine exigindo dela seu imediato retorno. Françoise, depois de encontrá-la e entregar a mensagem, telefona para avisar que estariam de volta às duas horas — para o patrão, isso quer dizer três horas, pois ele sabe que, por um

desses vícios de que não consegue identificar a origem, sua empregada jamais lia corretamente o horário do relógio. Seja como for, a notícia acalma os nervos do protagonista; neste momento de sossego posterior à agitação, ele ensaia tocar a sonata de Vinteuil ao piano. Ele então reconhece num compasso da sonata — “com o sorriso que tem o amigo de uma família ao descobrir na entonação, no gesto de um menino alguma coisa do avô, que, no entanto, o neto não conheceu” (LP, p. 258; trad., p. 149) — um eco atávico de *Tristão*, de Wagner; isso lhe lança uma série de digressões sobre a arte. Assim é que ele chega à conclusão que interessa aqui: a de que “todas as grandes obras do século XIX” são incompletas, na medida em que seus autores lhes impuseram retrospectivamente uma unidade que elas, em princípio, não possuíam. Neste contexto de espera ocorre, enfim, a seguinte reflexão:

L'autre musicien, celui qui me ravissait en ce moment, Wagner tirant, de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une oeuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, puis ayant composé un premier opéra mythologique, puis un second, puis d'autres encore, et s'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une Tétralogie, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, trouvant à celui-ci la pureté de Raphaël, à cet autre la simplicité de l'Évangile, s'avisa brusquement en projetant sur eux une illumination rétrospective qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient et ajouta à son oeuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. Unité ultérieure, non factice. Sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systematisations d'écrivains médiocres qui à grand renfort de titres et de sous-titres se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein. Non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre, unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscrit la variété, refroidi l'exécution. Elle est (mais s'appliquant cette fois à l'ensemble) comme tel morceau composé à part, né d'une inspiration, non

exigé par le développement artificiel d’une thèse, et qui vient s’intégrer au reste. (LP, p. 259)¹⁶

Unidade lógica e unidade vital: são estes os dois tipos de unidade que o narrador-protagonista, estamos a parafraseá-lo, estabelece aqui. Na primeira, a unidade aparece conscientemente desde o início: ela aparece como uma *sistematização*, como um enorme esforço de um único e transcendente desígnio, como uma tentativa de demonstração de um argumento. A segunda unidade surge retrospectivamente, e não como um desenvolvimento artificial de uma tese; a unidade se manifesta por meio de uma descoberta posterior, mediante um rompante, uma inspiração. Este tipo de unidade é a que o protagonista chama de unidade vital, “unidade que ignorava a si mesma”; ela parece nascer como que espontaneamente do material, uma vez que ela é descoberta entre os fragmentos artísticos, aos quais só falta a reunião ou a colagem. Trata-se de um tipo de unidade que vem se integrar ao resto, às demais partes da obra, e não proscrever sua variedade.

Embora o protagonista da *Recherche* mostre no trecho em tela uma grande admiração pela unidade vital, ele não deixa de reconhecer que este tipo de unidade oferece um problema complicado para as obras de arte, na medida em que elas “participam do caráter de serem — ainda que maravilhosamente — sempre incompletas” (LP, p. 259; trad., p. 149). E fica a pergunta: como elas podem ser *maravilhosamente* incompletas? Como essas obras podem

¹⁶ “O outro músico, o que me deliciava naquele momento, Wagner, tirando de suas gavetas um trecho delicioso para introduzi-lo como tema retrospectivamente necessário numa obra em que não pensava no momento de o escrever, e depois, havendo composto uma primeira ópera mitológica, e uma segunda, e mais outras, percebendo de repente que acabara de fazer uma tetralogia, deve ter sentido um pouco do mesmo transporte que sentiu Balzac quando, lançando aos seus romances o olhar a um tempo de estranho e de pai e achando num a pureza de Rafael, noutra a simplicidade do Evangelho, considerou subitamente, ao projetar sobre eles uma iluminação retrospectiva, que ficariam mais belos reunidos num ciclo em que as mesmas personagens reaparecessem e acrescentou à sua obra, nesse trabalho de coordenação, uma pincelada, a última e a mais sublime. Unidade ulterior e não factícia, senão esboroar-se-ia como tantas sistematizações de escritores mediocres, que com grande esforço de títulos e subtítulos querem aparentar terem tido em vista um único e transcendente desígnio. Não factícia, talvez até mais real por ser ulterior, por ter nascido de um momento de entusiasmo em que é descoberta entre pedaços a que só falta unirem-se. Unidade que se ignorava a si mesma, logo vital e não lógica, que não proscreveu a variedade nem arrefeceu a execução. Surge ela (aplicando-se porém desta feita ao conjunto) como uma peça composta isoladamente, nascida de uma inspiração, não exigida pelo desenvolvimento artificial de uma tese, e que vem integrar-se ao resto.” (trad., p. 149)

ser incompletas de maneira mágica, encantada, maravilhosa?¹⁷ Tendo como horizonte esse trecho d’*A Prisioneira*, não queremos contudo nos perguntar, para falar como o protagonista, pela unidade de “todas as grandes obras do século XIX”, mas sim pela unidade do romance de Proust. À luz dessa distinção entre unidade lógica e unidade vital, de que maneira podemos imaginar a unidade da *Recherche*? Trata-se de um romance que respeita os atributos próprios de uma unidade lógica? Ou, pelo contrário, de um romance que conserva a liberdade e a originalidade de uma unidade vital?

Para tentar responder a questão, vamos expor inicialmente os argumentos que justificam a idéia de que a *Recherche* compreende uma unidade lógica (apenas no segundo capítulo vamos ver os recursos que preservam na criação proustiana uma unidade vital). Tento iluminar neste capítulo, a partir de uma breve análise das vozes narrativas entrevistadas nesse trecho da *Prisioneira*, o sistema de subjetividades que dá certa unidade lógica para a *Recherche*: a visão de um narrador, mais velho e experiente, localizado no tempo narrativo (ou do narrador), e a de um protagonista, jovem e imaturo, localizado no tempo narrado (ou da narração), e que se reconciliam à medida que a narrativa se desenvolve e reencontra seu ponto de partida. Veremos em seguida que esse sistema de subjetividades da narrativa aproxima o romance de Proust, guardadas as proporções, dos paradigmas do “romance de formação”, na medida em que faz do romance proustiano a história de uma aprendizagem.

¹⁷ Para aqueles interessados na questão, é possível conferir também o primeiro capítulo do livro de Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, cujo ponto de partida é semelhante ao desta tese: “As páginas confusas, senão contraditórias, da *Prisioneira* sobre a incompletude ou a insuficiência das grandes obras do século XIX, que Proust não parece sancionar depois de havê-las denunciado, e que ele dá a impressão ao contrário de perdoar somente em nome da autenticidade, definem mais do que o *Tempo redescoberto* a unidade ideal de *Em busca do tempo perdido* como uma aporia. Opondo-se ao conjunto do século XIX, Proust toma o partido de uma unidade premeditada, mas que no entanto seja tão vital, real e orgânica quando a unidade retrospectiva, projetada posteriormente sobre a obra feita por Balzac ou Wagner. Que essa unidade preconcebida e inconsciente seja realizável, ou não, sua aspiração resulta em todo caso de um debate capital aos olhos de Proust (...)” (1989, p. 37). Isso dito, o percurso proposto por Compagnon para responder a questão, assim como os pressupostos de seu trabalho, são bem diferentes dos estabelecidos aqui: a julgar pelo autor, “No espírito de Proust, assim como de Flaubert, dois pontos de vista podem ser concebidos a partir da obra, o da Arte e o da História, e eles são inconciliáveis” (1989, p. 23).

Isso dito, vamos tentar agora, por meio de uma breve análise das vozes presentes nesse trecho da *Prisioneira*, esclarecer um pouco mais a questão da unidade da *Recherche*.

1.2 Narrador e herói

Podemos começar notando que, no trecho em tela d'*A prisioneira*, as vozes do narrador e do protagonista não surgem distintas umas das outras, mas inteiramente misturadas: elas dissolvem assim aquela diferenciação primeira que vamos encontrar num romance entre um eu que registra a história (o narrador), e um eu que é o objeto da narração (o herói).¹⁸ Com efeito, no trecho em tela a voz do narrador confunde-se com a do protagonista, de forma a não podermos mais distinguir quem fala ali. Podemos perguntar quanto à distinção estabelecida ali: estamos diante de uma teoria estabelecida pelo herói ou pelo próprio narrador? Ou tornando mais explícito o problema: a distinção entre unidade vital e unidade lógica foi estabelecida pelo protagonista do romance como um pensamento seu, amarrado portanto ao andamento da narrativa? Ou a distinção foi realizada pelo narrador como uma digressão, como um comentário estranho aos fatos que ele próprio conta?

Na medida em que as vozes surgem misturadas no trecho, parece impossível responder a questão. Note-se, em todo caso, que alguns marcadores do texto nos mostram inicialmente uma diferenciação entre as vozes do narrador e a do protagonista. A oração inicial (“L’autre musicien, celui qui me *ravissait en ce moment*”), por meio de seu tempo verbal e de seus indicadores temporais, mostra que há uma clara demarcação entre o eu que narra e o eu que participa da narrativa; o índice do tempo passado — e, mais, o índice como que de uma

¹⁸ Essa divisão entre um eu-narrador e um eu-protagonista é a primeira diferenciação estabelecida pelo estudo de Marcel Müller sobre as vozes narrativas na *Recherche*: “A primeira distinção a operar é aquela de um *eu* engajado numa história da qual ele passa a fazer parte contra sua própria vontade, e de um *eu* que chegou ao final desse desenvolvimento do qual ele não é mais o ator, mas o historiador. Nós chamaremos Herói e Narrador respectivamente esses dois momentos da vida ou, antes, essas duas atitudes da personagem principal em face do tempo. Essa distinção remonta a um ensaio de Leo Spitzer publicado em 1928 no qual ele distingue um <erzähltes Ich> e um <erzählendes Ich>: um *eu* objeto da narrativa e um *eu* que narra” (1983, p. 9).

inclinação ou gosto localizado num tempo passado e, portanto, distante do tempo presente do narrador — faz que pensemos numa divisão: há um eu situado no passado da narrativa, e outro eu que a conta no seu presente.

Para melhor demarcar essa divisão, é possível lembrar ainda o período que abre esse parágrafo no romance; o verbo principal desse período no tempo passado marca uma diferenciação das vozes: “*je songeais* combien tout de même ces oeuvres participent à ce caractère d’être — bien que merveilleusement — toujours incomplètes, qui est le caractère de toutes les grandes ouvres du XIXe. siècle” (grifos meus). O tempo passado no período demonstra que o narrador registra uma reflexão feita por ele próprio, mas feita por um “eu” dele situado no passado, o que revela uma situação narrativa: ele narra um dos pensamentos feitos por sua personagem; na verdade, ele próprio no passado: *je songeais*.

Ocorre que, durante a seqüência da narrativa, já não sabemos mais distinguir o enunciado do narrador e o enunciado da personagem, pois existe como que uma fusão dessas vozes. Isso parece condicionado a uma espécie de estilo indireto livre, à beira do monólogo interior (se considerarmos o monólogo interior como uma radicalização ou uma exageração das faculdades do estilo indireto livre).¹⁹ Por meio do estilo indireto livre, a voz da personagem surge misturada à voz do narrador, sem aspas ou sem qualquer verbo *dicendi*, como “pensava eu” ou “refletia eu”. Assim, a quem atribuir esta teoria sobre a unidade da obra de arte: “Unité ultérieure, non factice. Sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systematisations d’écrivains médiocres qui à grand renfort de titres et de sous-titres se

¹⁹ No seu livro *Figures III*, cujo objeto de análise é a narrativa da *Recherche*, Genette ensaia uma distinção entre o monólogo interior e o estilo indireto livre: “Como mostra o monólogo de Molly Bloom em *Ulisses* ou as três primeiras partes de *Som e fúria* (monólogos sucessivos de Benjy, Quentin e Jason), o monólogo não precisa ser extensivo a toda a obra para ser percebido como ‘imediato’: é suficiente, qualquer que seja sua extensão, que ele se apresente por si mesmo, sem o arranjo de uma instância narrativa reduzida ao silêncio, e do qual ele vem assumir a função. Vemos aqui a diferença capital entre o monólogo imediato e o estilo indireto livre, que não podemos esquecer se quisermos não incorrer em erros: *no discurso indireto livre, o narrador assume o discurso das personagens, ou se preferirmos a personagem fala pela voz do narrador, e as duas instâncias estão assim confundidas; no discurso imediato, o narrador se apaga e a personagem toma o lugar dele*” (1972, p. 194, grifos meus).

donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein" [Unidade ulterior e não factícia. Senão esboroar-se-ia como tantas sistematizações de escritores medíocres, que com grande esforço de títulos e subtítulos querem aparentar terem perseguido um único e transcendente desígnio]?

No trecho em tela d'*A prisioneira*, importa notar ainda a brevidade das orações; a ausência dos períodos subordinados vinculados a outros períodos subordinados, tão caros ao estilo de Proust; o uso do presente do indicativo, tal como se o tempo da narração fosse igual ao tempo daquele que narra e estivéssemos no próprio presente da enunciação durante o ato de leitura: "Elle est (mais s'appliquant cette fois à l'ensemble) comme tel morceau composé à part". Notemos também o progresso das orações como que respeitando a lógica de uma demonstração mental, de um silogismo, ou de uma prova por absurdo; nesta linha, os dois primeiros períodos do trecho citado acima formariam uma tese: "Unité ultérieure, non factice"; os dois seguintes, uma antítese — notemos o "senão" que abrem esses períodos "Sinon elle fût tombée en poussière (...)"; e o último, uma resposta: "Elle est (mais s'appliquant cette fois à l'ensemble)...". Somando tudo isso, pode-se decerto dizer que o trecho possui o caráter de uma reflexão realizada diretamente no presente; trata-se de um solilóquio, de uma conversa direta e espontânea realizada consigo mesmo e que, portanto, não possui traços de narração de um enunciado situado no passado: é o narrador assim quem imagina a distinção entre as duas unidades. Pode-se imaginar, contudo, que o narrador estaria verbalizando pela sua voz o que se passa no fluxo de consciência do protagonista — "les cours de mes rêveries" [o curso de meus devaneios] (LP, p. 260). Mas pode-se supor igualmente que o narrador — quais os limites dessa faculdade de transferência de vozes? — está verbalizando algo com a qual ele próprio se identifica, caso contrário como poderia chegar a enunciá-lo?

Note-se que, contra essa mistura intrincada de vozes, há momentos em que vemos restabelecida uma diferenciação entre o narrador e o protagonista. Vejamos estes três períodos:

Chez lui [Wagner], quelle que soit la tristesse du poète, elle est consolée, surpassé — c'est-à-dire malheureusement un peu détruite — par l'allégresse du fabricant. Mais alors, autant que par l'identité que j'avais remarquée tout à l'heure entre la phrase de Vinteuil et celle de Wagner, j'étais troublé par cette habilité vulcanienne. Serait-ce elle qui donnerait chez les grands artistes l'illusion d'une originalité foncière, irréductible, en apparence reflet d'une réalité plus qu'humaine, en fait produit d'un labeur industriel? (LP, p. 259)²⁰

No primeiro período, o tempo verbal principal no presente (*elle est*) indica que estamos ainda no registro do estilo indireto livre; podemos pensar que o enunciado do narrador reporta um monólogo no interior da consciência do protagonista. Mas, no segundo período, o tempo verbal no passado (*j'étais*) indica claramente um distanciamento entre o narrador e o protagonista; por meio do tempo verbal no pretérito, o narrador narra um evento situado no passado, um evento do qual ele, o narrador, situado no presente da enunciação, encontra-se distante. Mas, em seguida, o jogo de perguntas e respostas aberto pelo terceiro período restabelece a confusão das vozes do estilo indireto livre. Este balanceio entre a diferenciação e a indiferenciação das vozes mantém-se até o último período deste parágrafo, cujo ponto de exclamação e tempos verbais no presente, indicam mais uma vez uma mistura das vozes do narrador e do protagonista, que será novamente rompida com os tempos verbais no passado utilizados pelo narrador no enunciado que abre o parágrafo seguinte.

Para concluir esse breve exame das vozes narrativas no trecho em tela d'*A Prisioneira*, pode-se lembrar que, a julgar pelas análises de Genette (1972), a narrativa de Proust não é

²⁰ “Nele, qualquer que seja a tristeza do poeta, ela é consolada, superada — isto é, infelizmente um pouco destruída — pela alegria do fabricante. Mas então, tanto quanto pela identidade que eu notara havia pouco entre a frase de Vinteuil e a de Wagner, sentia-me perturbado por esta habilidade vulcaniana. Seria ela que daria nos grandes artistas a ilusão de uma originalidade fundamental, irreduzível, reflexo aparentemente de uma realidade mais que humana, mas de fato produto de um labor industrial?” (trad., p. 150)

uma daquelas que, por meio do monólogo interior e do estilo indireto livre, ensaiam explodir os limites do discurso narrativo: o autor da *Recherche*, reconhece Genette, faz uso raro do monólogo interior e do estilo indireto livre (1972, p. 198 e p. 200). Somos obrigados a admitir, em todo caso, que as vozes do protagonista e do narrador estão na *Recherche* a tal ponto entrelaçadas e justapostas que podem, a todo o momento, confundir-se numa só voz. De acordo com Genette (1972, p. 260), esta capacidade da narrativa de confundir numa só voz as vozes que a compõem é vista especialmente nos momentos de meditação estética que prefiguram a revelação final do último volume, a partir da qual as vozes do narrador e do protagonista se confundiriam de vez. Os momentos de meditação estética seriam os momentos em que as inclinações de análise tomam a frente da narrativa. Importa notar que representa um traço importante da organização deste romance filosófico que é a *Recherche*, todo composto de digressões, parênteses e análises,²¹ o fato de as vozes do narrador e do protagonista encontrarem-se sempre justapostas e entrelaçadas, podendo a todo o momento confundirem-se. É suficiente lembrar o começo extraordinário do romance em que protagonista, narrador e mesmo autor, como que formando uma só personagem, rompem de uma vez a moldura que vamos encontrar normalmente num romance: a distância entre subjetivo e objetivo, entre passado e presente, entre fantasia e realidade: “je n’avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier; il me semblait que j’étais moi-même ce dont parlait l’ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François Ier. et de Charles Quint” (CS, p. 95)²². Para repetir o que diz Adorno em sua *Teoria estética* (1970, p. 121), esses trechos iniciais do romance, compostos por um narrador na primeira pessoa cuja voz pode conjugar as mais singulares reflexões sobre as coisas mais díspares, seja sonhos, insônia ou a leitura de um

²¹ Adorno lembra isso quando diz que a obra de Proust, “dentre as suas inúmeras facetas, é também um *roman philosophique* como os de Voltaire e Anatole France”. (1984, p. 141)

²² “(...) durante o sono, não havia cessado de refletir sobre o que acabara de ler, mas essas reflexões tinham assumido uma feição um tanto particular; parecia-me que eu era o assunto de que tratava o livro: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V.” (trad., p. 9)

livro de história — esses trechos iniciais vêm diretamente de encontro à ilusão de aparência organizada que decorre de um romance elaborado por um narrador onisciente. Veremos com mais força no segundo capítulo desta tese que as análises de Genette fazem justiça ao complexo sistema de focalização da *Recherche* quando o nomeiam de “polimodalidade” (1972, p. 224) e reconhecem nele, a exemplo do que vimos no trecho da *Prisioneira* em tela, um jogo incessante de pontos de vista.

1.3 *Questões de ponto de vista*

Isso dito, temos de voltar atrás para perguntar: sob o ângulo da representação artística, o que significa esse jogo de vozes que vemos no trecho da *Prisioneira*? Note-se desde logo que a cada uma dessas vozes, narrador, protagonista e autor, cabe por consequência um horizonte de sensibilidade, uma visão ou consciência. Para usar as palavras do narrador da *Recherche*, a história elaborada sob um ponto de vista onisciente aparece como uma dissimulação lógica, como “o produto de um labor industrioso”. O narrador desse tipo de história conhece todo o enredo de antemão; ora, como ele sabe desde o começo o final da narrativa, esta só pode aparecer como uma representação, uma empresa forçada ou dissimulada. Neste sentido, as angústias, os suspenses, a tensão sugerida — e virtualmente sentida — pelo narrador ao longo de sua história podem ser deformadas e, mesmo, destruídas, se o leitor perceber, nas entrelinhas do que lê, as alegrias de um narrador vaidoso de poder fabricar os mais variados sentimentos em seus leitores. O narrador chama a atenção para esta camada falsificadora da obra de arte quando diz a propósito de Wagner: “Chez lui, quelle que soit la tristesse du poète, elle est consolée, surpassé — c’est-à-dire malheureusement un peu détruite — par l’allégresse du fabricant.” [Nele, qualquer que seja a tristeza do poeta, ela é consolada, superada — isto é, infelizmente um pouco destruída — pela alegria do fabricante]

(LP, p. 259; trad., p. 150). Será que o encanto proporcionado pela criação artística teria sempre como contrapartida a manipulação espiritual do leitor? É com isso que o narrador se assombra, quando compara a obra de arte a máquinas voadoras que precisam de motores possantes — e barulhentos — para explorar o céu:

Peut-être, comme les oiseaux qui montent le plus haut, qui volent le plus vite, ont une aile plus puissante, fallait-il de ces appareils vraiment matériels pour explorer l'infini, de ces cent-vingt chevaux marque Mystère, où pourtant si haut qu'on plane on est un peu empêché de goûter le silence des espaces par le puissant ronflement du moteur! (LP, p. 260)²³

Será que os sentimentos, os devaneios, os mais altos vôos produzidos pelas obras de arte, dependem sempre de uma construção retórica, uma carpintaria, uma maquinaria, cujo objetivo é a sedução, a persuasão, a manipulação artística? Ora, este argumento pode ser aplicado ao próprio exemplo de arte fornecido pelo narrador proustiano. Num romance de Balzac como *O pai Goriot*, o narrador sabe e coordena tudo; ele é quem de maneira deliberada cria a grande ordem do mundo no interior desse romance. Assim, contrariando o foco de visão estreito de suas personagens, cujos horizontes se mostram muito limitados, já que vivem sua vidinha ajustada a seu horizonte estreito de consciência, o narrador de Balzac possui um horizonte mais amplo, ilimitado mesmo. Enquanto criador desse universo, ele aparece como o mestre absoluto do tempo e do espaço, realizando aí o que permite sua imaginação. E podemos citar a respeito um admirador da *Recherche*, Samuel Beckett, cujo juízo não é nada favorável a Balzac, malgrado os argumentos do próprio Proust sobre a existência de uma unidade vital na *Comédia Humana*:

Ler Balzac é receber a impressão de um mundo cloroformizado. Ele é o senhor de seu material, pode fazer dele o que bem quiser, pode antevê-lo e calculá-lo na mínima vicissitude, pode escrever o fim do livro antes de ter terminado o primeiro parágrafo, porque transformou suas criaturas em

²³ “Talvez — assim como as aves que mais alto sobem, que mais depressa voam, são dotadas de asas mais robustas — fossem necessários desses aparelhos verdadeiramente materiais para explorar o infinito, desses cento-e-vinte-cavalos-vapor marca Mistério, nos quais todavia, por mais alto que se paire, não se pode apreciar bem o silêncio dos espaços estorvado que se é pelo poderoso ronco do motor!” (trad., p. 150)

repolhos mecânicos e pode estar seguro de que ficarão onde quer que seja preciso, ou se manterão em movimento na velocidade e direção que ele escolher. A coisa toda, do começo ao fim, acontece por força de uma maré encantada. Todos nós amamos e paparicamos Balzac, acomodamo-lo no colo e dizemos que ele é maravilhoso, mas por que chamar essa experiência de destilação química *Cenas da vida?*”. (BECKETT, citado por ANDRADE, 2001, p. 60)

Pode-se dizer que, sem nenhuma das dificuldades de um narrador propriamente “real”, que precisa contar com possibilidades psíquicas e materiais para registrar suas histórias, o narrador de Balzac inventa romances como se possuísse todos os poderes espirituais. Ele organiza as condições e os eventos das histórias, além de comentá-los e explicar-lhes o sentido, uma vez que os conhece intimamente e, ainda assim, guarda deles um relativo distanciamento. Em suma, o narrador d’*O Pai Goriot*, na medida em que se apresenta como um deus criador e ordenador, pode inventar de maneira deliberada a ordem *verossímil* de suas narrativas.

Pode-se imaginar, em princípio, que a narração do romance de Proust também seja feita por um narrador onisciente: um eu que conhece de antemão todo o enredo. Pode-se inferir isso de alguns trechos do próprio romance. Assim, a certa altura, quando relata a visita a Paris de Saint-Loup, vindo em licença do Marrocos, o narrador diz:

J’éprouvais à les [trata-se das diferenças entre as lembranças de duas épocas] percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fecond si j’étais resté seul, et m’aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j’allais encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l’histoire. (CG II, p. 147).²⁴

Para parafrasear as palavras do narrador, a *Recherche* seria a história da declaração de uma vocação invisível: a aprendizagem do protagonista para o exercício de sua vocação

²⁴ “Sentia eu ao percebê-las um entusiasmo que poderia ser fecundo se estivesse sozinho, e teria evitado o rodeio de muitos anos inúteis pelos quais ainda havia de passar antes que se declarasse a vocação invisível de que esta obra é a história”. (trad., p. 358, modificada)

literária. Neste sentido, a formação do protagonista desenharia uma virtual unidade lógica para o romance.

1.4 *Uma unidade lógica?*

Haveria unidade lógica na *Recherche*? Uma primeira resposta a esta pergunta vamos encontrar nas primeiras interpretações do romance. Estas procuraram ver o romance como o resultado de um processo de ficcionalização, mais ou menos bem realizado ou satisfatório, da vida do escritor Marcel Proust, estabelecendo assim uma unidade imediata ou, ainda, uma transposição direta das experiências biográficas do autor para a sua obra. Essas leituras vão procurar “chaves” para a ficção proustiana, chaves compreendidas como a realidade sensível que deu origem ao processo retórico-ficcional, e têm como objeto via de regra o modelo empírico que deu origem a uma personagem; elas vão tentar explicar pontos obscuros da arte do romancista, por meio de lembranças vividas ao lado de Marcel Proust ou por meio da própria correspondência do escritor.²⁵

Essas explicações parecem tirar certa autoridade de algumas afirmações da *Recherche*. Podemos acreditar nessas leituras quando lemos, por exemplo, que o romance é a história do surgimento de uma vocação; ou quando vemos o narrador atribuindo a si o nome do autor (LP, p. 168; trad., p. 67); ou, ainda, quando descobrimos que “un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés” (TR, p. 298)²⁶, o que aproxima a personagem ficcional de um modelo empírico cuja identidade não podemos mais reconhecer. Pode-se ainda lembrar certo trecho em que o narrador reconhece suas

²⁵ Para uma reconstituição destas leituras, é possível conferir o balanço da fortuna crítica feito por Bouillaguet, especialmente o capítulo “La recherche des clés” (1994, p. 53-57). Conforme diz a pesquisadora: “*Des souvenirs sur Marcel Proust* (Robert Dreyfus, Grasset, 1926) a *Avec Marcel Proust* (Marcel Plantevignes, Nizet, 1966), vemos os próximos do escritor manifestar o cuidado de mostrar ao público os acontecimentos de que tinham participado, ou as personagens que tinham conhecido e que encontraram um eco na *Recherche*” (BOUILLAGUET, 1994, p. 55).

²⁶ “(...) um livro é um vasto cemitério onde na maioria dos túmulos não se pode mais ler os nomes apagados” (trad., p. 178, modificada)

experiências como o material de sua obra e diz que seus erros do passado constituem o alimento de sua criação estética:

je compris que tous ces matériaux de l'oeuvre littéraire, c'était ma vie passé; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. (TR, p. 294)²⁷

Por outro lado, cumpre notar, como adverte aliás o próprio narrador nestas mesmas passagens citadas, que o romance, enquanto criação literária e artística, surge como um livro de memórias deformado, desfigurado pela própria imaginação criadora de seu autor (mas de que maneira, até que ponto, e, sobretudo, por que age esta imaginação criadora transfigurando as experiências de seu autor?). Essa transfiguração, seja como for, é o que parece tornar difícil, quando não impossível, imaginar uma correspondência direta entre a biografia e a obra de Proust. Enfim: dado que tanto o narrador como o autor da *Recherche* admitem o relacionamento estreito entre experiência e criação artística, eles não deixam de acrescentar que um dos segredos de sua arte é, por assim dizer, o processo de destilação alquímico dessas experiências na obra de arte. — Mas como investigar essas experiências condensadas na obra?

1.5. *Um romance de formação?*

A fim de responder a esta indagação sem perder de vista o problema da unidade da *Recherche*, podemos tentar circunscrever o gênero literário de que a obra de Proust participa: esse romance realizado em consonância com um protagonista que aprende com seus erros e

²⁷ “(...) compreendi que a matéria da obra literária era, afinal, minha vida passada; que tudo me viera nos divertimentos frívolos, na indolência, na ternura, na dor, e eu acumulara como a semente os alimentos de que se nutrirá a planta, sem adivinhar-lhe o destino nem a sobrevivência.” (trad., p. 175)

que atinge por fim seu ideal deveria algo de sua unidade ao romance de formação?²⁸ Com o objetivo de comparar o romance proustiano com o romance de formação, pode-se perguntar: quem seria afinal o narrador-protagonista do romance proustiano? Quem seria o herói dessa autobiografia ficcional? Se for permitida a extensa citação — que servirá para enquadrar o nascimento do romance moderno sob o signo do antagonismo entre indivíduo e sociedade —, lembremos que Hegel, em seus *Cursos de Estética*, definia os estudantes, e não os antigos cavaleiros, como os heróis do mundo aberto pela Revolução Francesa:

são os jovens particularmente os novos cavaleiros; eles devem abrir caminho pelo curso do mundo que se realiza no lugar de seus ideais e tomam como um infortúnio o fato de em geral existir a família, a sociedade civil, o Estado, as leis, as ocupações profissionais etc, uma vez que essas relações de vida substanciais, com seus limites, se opõem de modo cruel aos seus ideais e ao direito infinito do coração. Trata-se, pois, de fazer um furo nessa ordem de coisas, modificar o mundo, melhorá-lo ou, a despeito dele, pelo menos recortar sobre a terra um céu: procurar a moça, tal como ela deve ser, encontrá-la e, então, conquistá-la e arrancá-la dos perversos parentes ou de outras nefastas relações. Mas essas lutas no mundo moderno nada mais são do que os anos de aprendizado, a educação do indivíduo na efetividade presente, os quais alcançam, desse modo, seu verdadeiro sentido. Pois o fim de tais anos de aprendizado consiste no fato de que o sujeito aprende com a experiência, que ele se forma com seus desejos e opiniões nas relações subsistentes e na racionalidade destas, ingressa no encadeamento do mundo e conquista nele uma posição que lhe é adequada. Por mais que alguém

²⁸ Apoiando-se nas análises de Jacobs e Krause (*Der Deutsche Bildungsroman*, 1989), uma estudiosa brasileira, Wilma Patricia Maas, define nestes termos os romances que poderiam participar do gênero romance de formação: “Devem ser consideradas como pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse equilíbrio é freqüentemente descrito de forma reservada e irônica; entretanto, ele é, como meta ou, ao menos, como postulado, parte necessariamente integrante de uma história da ‘formação’”. E mais: “o protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma seqüência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. Com isso, a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, via de regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcórre de seu desenvolvimento; além disso, o protagonista tem como experiências típicas: a separação da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições de ensino, o encontro com a esfera da arte, aventuras intelectuais eróticas, experiências profissionais e, eventualmente, também contato com a vida política” (MAAS, 2000, p. 62-3). Ora, tendo em vista essas definições, o romance de Proust deveria muito de sua unidade ao gênero: afinal, o que vemos no ciclo da *Recherche* senão um jovem protagonista, consciente de que experimenta um processo de autodescobrimento e de formação, e que passa por muitas experiências como a separação dos pais e o encontro com o universo da arte, cometendo aí muitos erros e estabelecendo muitas avaliações falsas, até atingir, finalmente, seu desenvolvimento e conhecer certo equilíbrio com o mundo?

também tenha combatido o mundo, tenha sido empurrado de lá para cá, ele encontra por fim sua moça e alguma posição, casa-se e também torna-se um filisteu como os outros; a mulher se ocupa do governo doméstico; os filhos não faltam; a mulher adorada, que primeiramente era a única, um anjo, termina se parecendo, mais ou menos, como todas as outras; o emprego dá trabalho e aborrecimentos; o casamento é a cruz doméstica; e isso se assemelha a toda a lamúria dos demais. (HEGEL, 2000, p. 328-9)

Note-se por ora que a *realista* caracterização hegeliana do elemento romanesco no mundo moderno determina com clareza as convenções mentais, bem como a ordem social, contra as quais se levantam o romance de Proust: o aprendizado do indivíduo para a realidade presente, o formar-se com seus desejos e opiniões nas relações subsistentes e na racionalidade destas, para “tornar-se um filisteu como os outros”, e poder-se-ia lembrar Adorno quando diz: “é precisamente contra isso, contra a mentira autoritária de uma forma que vai subsumindo e cobrindo a tudo que Proust se revoltou” (1984, p. 141).

Comentando essa passagem de Hegel, um estudioso brasileiro, preocupado em determinar *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* como uma obra exemplar e fundadora do gênero “romance de formação”, adverte que o trecho traz uma referência explícita ao romance de Goethe. Como propõe o professor Marcus Vinicius Mazzari, o texto de Hegel assenta os princípios fundamentais sobre os quais se constrói o romance da vida do burguês Wilhelm Meister: “primeiramente, no conceito teleológico do desdobramento gradativo das potencialidades do indivíduo, no sentido de uma entelúquia, e, em segundo lugar, na teoria da socialização como interação necessária entre indivíduo e sociedade, ‘eu’ e o mundo” (1999, p. 69-70). Note-se que no romance de Goethe o primeiro impulso do jovem Meister, sua vontade de aperfeiçoamento interior, limita-se à esfera privada, aos problemas pessoais que enfrenta para realizar seus desejos e ambições — tal como poderia dizer Hegel, Meister quer fazer um *furo* nessa ordem existente que atrapalha o desenvolvimento de suas faculdades. Mas esse impulso inicial não pode se estender à organização da sociedade alemã em que Meister se insere, pois esta é entendida como uma ordem dada e invencível à ação

humana — o que redefine por fim o projeto de formação original: “depois de ter aprendido com a experiência”, diria Hegel, esse projeto se torna uma reconciliação de Meister com a realidade histórica alemã, mediante o ingresso na Sociedade da Torre, uma sociedade de perfil maçônico em que somente seriam incorporados os melhores homens da nação. Esse processo de reconciliação com a realidade é ressaltado pelo crítico Georg Lukács, quando diz que “o ponto decisivo para a educação de Wilhelm Meister consiste precisamente em que ele renuncie à sua atitude puramente interior, puramente subjetiva, para com a realidade, e chegue à compreensão da realidade objetiva, à atividade na realidade tal como ela é. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* é um romance de educação: o seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade” (citado por MAZZARI, 1999, p. 78). É de acrescentar nesta linha que o romance de Goethe tinha como objetivo atualizar, adequar, por assim dizer, a tradição romanesca alemã com a nova ordem burguesa nascente, tal como lembra uma crítica de Novalis, poeta contemporâneo de Goethe: “O *Wilhelm Meister* é uma história burguesa e doméstica poetizada” (citado por MAZZARI, 1999, p. 68). É o que também reconhece Mazzari quando diz: “o *Wilhelm Meister* aparece como a primeira manifestação alemã significativa do ‘romance social burguês’ (*Gesellschaftsroman*), na época já amplamente desenvolvido na França e na Inglaterra” (p. 67).

Pode-se concluir que o narrador da *Recherche* se contrapõe a esses termos em que prosaísmo, romance realista, carreira burguesa, sociedade moderna, relações objetivas e necessárias, compreensão prática da realidade, formam um só impulso; ele não renuncia à sua atitude puramente interior, puramente subjetiva para com a realidade; assim, ele recusa qualquer espécie de compreensão da “realidade tal como ela é”. Na verdade, o narrador-escritor exhibe certa visão idealista da realidade desde as primeiras páginas de seu romance, no momento em que, sentindo todo seu quarto oscilar na linha do tempo durante os segundos antecedentes a seu despertar, não tendo certeza portanto das condições em que iria

acordar, sustenta que a fixidez da realidade, a própria estabilidade das coisas que nos rodeiam, teria seu fundamento nas determinações de nosso pensamento.²⁹ Assim, no final do romance e de seu aprendizado, ele pode declarar categoricamente que aprendera “la leçon d’idéalisme” (TR, p. 306): “je m’étais rendu compte que seule la perception grossière place tout dans l’objet, quand tout est dans l’esprit” (TR, p. 309).³⁰ Esta visão idealista demonstra desde logo que existe um distanciamento entre o narrador e a realidade necessária da vida, uma distância entre a reflexão e as coisas que nos cercam. Enfim: aos olhos do narrador da *Recherche*, a realidade não está posta no exterior nem nas coisas: antes, como ele reconhece, “a vida real” é “mental”, um verdadeiro caso de construção espiritual (AD, p. 202; trad, p. 115). Neste sentido, o estilo, a expressão literária e artística, torna-se uma forma de conceber a realidade ou, mais precisamente, tal como o próprio narrador da *Recherche* afirma: “le style pour l’écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision” [o estilo para o escritor como para o pintor é um problema não de técnica, mas de visão] (TR, p. 289; trad., p. 172), sentenças que encontram eco em Gustave Flaubert, uma vez que o estilo é para o autor de *Madame Bovary*, conforme diz ele em suas correspondências, “uma maneira absoluta de ver as coisas” (1999, p. 156).

Para voltar ao paralelo com o romance de formação, as mais de três mil páginas do romance de Proust constituem como que as memórias da vida de Marcel, se atribuirmos o nome do autor ao protagonista, a exemplo do que faz o próprio narrador da *Recherche* (LP, p. 168; trad., p. 67). Vemos aqui, à maneira dos “anos de aprendizado” de Meister, os inúmeros esforços do protagonista para se integrar à sociedade; ambos os jovens se inclinam de início à vocação artística: Wilhelm quer se tornar um ator do teatro alemão, e Marcel um escritor. Mas, contrastando com o romance de Goethe, o narrador da *Recherche* termina por mostrar

²⁹ “Peut-être l’immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d’autres, par l’immobilité de notre pensée en face d’elles.” (CS, p. 98; trad., p. 12)

³⁰ “Convencera-me de que só uma percepção grosseira e viciada coloca tudo no objeto, quando tudo está no espírito.” (trad., p. 185)

que a realidade vivenciada por ele é uma sucessão de desencontros, decepções e desenganos. Ao contrário de Wilhelm que encontra o sentido de sua vida não como artista, mas ao lado dos amigos da Sociedade da Torre, mediante o ingresso numa sociedade de iguais, representado pelo seu casamento com uma nobre — Marcel se frustra com a gente de seu mundo e com os amores paixões que pode manter aí. Logo, a única solução que encontra para se reconciliar com a vida é tornar-se um escritor (o que é *também*, para ele, uma forma de distanciamento). No último volume da *Recherche*, depois de muitos amores e reuniões, além de incontáveis idas e vindas entre as ambições e as veleidades, vemos a felicidade do protagonista ao descobrir finalmente sua vocação para escritor. Ele pode escrever então um romance, porque agora *aprendera* como se escreve uma obra de arte. Portanto: assim como o romance de Goethe termina com a formação de Meister para a sociedade, de igual modo a *Recherche* pára no momento em que o eu-personagem descobre seu lugar no mundo e assim confunde-se com o próprio eu-narrador do romance. Contudo, ao passo que Wilhelm torna-se um burguês em meio à difícil situação histórica da Alemanha de então, Marcel vai compor um romance, mais precisamente o próprio romance que lemos. Pode-se dizer, nesses termos, que, embora se aproxime em muito de um romance de formação, a *Recherche* se distancia desse gênero, na medida em que registra não as peripécias de um protagonista para se integrar à sociedade de seu tempo, mas os anos de aprendizado de um artista.

Para concluir o argumento, vale perguntar: será que a unidade do romance de Proust deve algo de sua construção ao gênero “romance de formação”? Pode-se dizer que o romance de Proust aparece a meio termo entre o romance de formação e o romance do artista, cujo enredo gira em torno do nascimento da vocação de um artista. A julgar por Quintale Neto (2007, p. 31), especialmente o primeiro capítulo de sua tese de doutoramento, intitulado “Do *Bildungsroman* ao *Künstlerroman*”, o romance de artista tem como evento central de seu enredo a própria criação de uma obra de arte: como o artista chega às concepções que lhe

permitem a produção de sua obra de arte? Quais as condições que o levaram a descobrir sua vocação? Como conseguiu produzir sua obra artística? São estas as questões que parecem configurar a *Recherche* à imagem de um romance de artista. É o caso de lembrar contudo que a amplitude do enredo, o desenvolvimento da *Recherche* em mais de três mil páginas, contraria inteiramente o gênero “romance de artista”, cuja pequena extensão e alta unidade dramática, tal como adverte Quintale Neto (2007, p. 31), aparentam os romances participantes deste gênero da novela. Fica aqui anotado, seja como for, que a unidade do romance de Proust deriva, em boa parte, do fato de que o romance conta o nascimento de uma vocação artística, o que avizinha a *Recherche* de um romance de artista.

1.6 *História de uma vocação*

Recuperando essa idéia de que a *Recherche* seria o aprendizado de um escritor, Gilles Deleuze, em seu ensaio *Proust e os signos*, afirma que o romance constitui a “narrativa de um aprendizado. Mais precisamente, do aprendizado de um homem de letras” (1970, p. 8). De acordo com o filósofo, há na *Recherche* uma verdadeira educação. Toda a obra de Proust se fundamentaria numa aprendizagem de vários círculos de signos: quando *aprende* a interpretar a série de signos do universo social, amoroso, sensível e artístico, o herói conhece, enfim, sua vocação para as letras e pode se transformar num escritor. Pode-se dizer, nesta linha, que existe na narrativa do romance proustiano uma unidade lógica estabelecida desde o início pelo narrador: há na *Recherche* uma busca, um sentido, uma unidade. Conforme afirma Deleuze: “A obra de Proust não está voltada para o passado e para as descobertas da memória, mas para o futuro e para o progresso da aprendizagem. O importante é que o herói não sabia certas coisas no começo, aprende-as progressivamente e tem, por fim, uma revelação última” (1970, p. 34). E notemos os termos utilizados por Deleuze (e que serão no segundo capítulo desta tese reelaborados para fazermos inteira justiça ao ensaio de interpretação do filósofo, mas que

agora servem para salientar um aspecto importante do romance proustiano): “progresso da aprendizagem”, “revelação última”; estes termos servem para mostrar que o romance possui uma sistematização desenhada pelo próprio progresso da aprendizagem do protagonista. Trata-se de uma construção estabelecida pela busca não do tempo perdido, mas da “verdade do tempo”. A obra de Proust, para continuar a parafrasear Deleuze, “rivaliza com a filosofia”, uma vez que ela “é, antes de tudo, busca da verdade” (1970, p. 186). Mas pode ficar a pergunta: como termina essa busca da verdade? Nós a encontramos no final? Se sim, qual é essa verdade então? Onde ele se esconde e onde devemos buscá-la?

Respeitando este raciocínio que avalia o romance de Proust como uma demonstração filosófica da verdade, vamos chegar à conclusão de que a *Recherche* estabelece um conceito do que é a essência e o progresso do aprendizado. A revelação última é encontrada nos signos artísticos; esta afirmação se apóia sobretudo no último volume da *Recherche* quando o protagonista finalmente encontra a vocação de escritor: a obra de arte, declara Deleuze, “compreende os signos mais importantes, cujo sentido está situado numa complicação primordial, a eternidade verdadeira, o tempo original absoluto” (1970, p. 58). Com efeito, na visão do narrador d’*O tempo redescoberto*, a obra de arte compreende uma verdade essencial: a revelação de mundos que não podemos conhecer consciente ou voluntariamente, e podemos lembrar o narrador quando diz: “Par l’art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n’est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu’il peut y avoir dans la lune” (TR, p. 290).³¹

Na aprendizagem dos signos, a julgar por Deleuze, há uma espécie de “dialética ascendente”; cada um dos universos de signos — social, amoroso, sensível e artístico — compreende uma relação entre o signo e seu sentido; e “dos signos mundanos aos signos

³¹ “Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso e cujas paisagens permaneceriam para nós tão desconhecidas quanto aquelas que pode existir na lua.” (trad., p. 172, modificada)

sensíveis, a relação do signo com seu sentido é cada vez mais íntima” (1970, p. 106), até que, no nível mais profundo, no nível da arte, a relação do signo com seu sentido é por fim revelada e chegamos “à teoria e à experiência da Essência” (1970, p. 128, n. 2). Esta permite voltarmos para apreender a verdade dos signos mais materiais, como os sociais, os amorosos e os sensíveis, uma vez que, ao contrário destes signos não totalmente espiritualizados, os artísticos não fariam apelo à memória ou à imaginação, mas tão-somente “ao pensamento puro como faculdade das essências” (1970, p. 57).

O signo artístico nesta perspectiva é algo completamente imaterial, espiritual, e “seu tema não é o tema tratado, o tema consciente e intencional”, mas “os temas inconscientes, os arquétipos involuntários dos quais as palavras, assim como as cores e os sons, tiram seu sentido e sua vida” (1970, p. 58). Deleuze se fundamenta na *Obra aberta* de Umberto Eco para definir o signo artístico, a própria *Recherche*, como um todo onde “significante e significado se fundem por um curto-circuito poeticamente necessário, mas ontologicamente gratuito e imprevisto”. A linguagem artística produzida por esse curto-circuito “não se refere a um cosmos objetivo, exterior à obra”, visto que a compreensão dessa linguagem cifrada “tem valor apenas no interior da obra e se encontra condicionada pela estrutura desta”. Essa “estrutura formal da obra de arte” configura “uma nova convenção lingüística”: a obra de arte propõe “novas convenções lingüísticas, às quais ela se submete, tornando-as a chave de sua própria cifra” (1970, p. 170). Deleuze pode concluir que a criação proustiana, eis o resultado da aprendizagem na *Recherche*, “é um todo num sentido novo, em virtude dessas novas convenções lingüísticas” (1970, p. 170). Podemos finalizar reconhecendo que, na visão de Deleuze (mais tarde vamos precisar restabelecer os argumentos do filósofo francês), a *Recherche* adquire sua unidade não só por meio do aprendizado dos signos que o protagonista realiza, como também por meio da teoria dos signos, especialmente do artístico, que o romance a um só tempo demonstra e respeita.

Cabe reconhecer ainda que os estudos de crítica genética salientam também uma unidade na *Recherche*. Graças aos estudos dos manuscritos de Proust, sabemos que o autor imaginou inicialmente certa unidade para seu romance. Os estudiosos dos manuscritos confirmam essa unidade lógica quando concluem que Proust escreveu o desfecho de seu romance no mesmo momento em que começou a escrevê-lo, bem antes portanto da publicação de seu primeiro volume, em 1913. Proust confirma isso em 1909, quando escreve à senhora Strauss: “je viens de commencer — et de finir — un long livre” [acabo de começar — e de terminar — um longo livro] (*Corresp.* t. IX, p. 163), ou, ainda em 1919, quando confessa a Paul Souday: “le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout ‘l’entre-deux’ a été écrit ensuite” [o último capítulo do último volume foi escrito imediatamente depois do primeiro capítulo do primeiro volume. Todo o ‘intermédio’ foi escrito em seguida] (*Corresp.* t. XVIII, p. 536). É de notar que somente em fins de 1910 ocorre a abertura de meio a meio do projeto artístico que Proust projeta até este momento como um só grande volume.³² Surgem então as descobertas estéticas do “tempo descoberto”, e o plano previsto originalmente abre-se para um romance de aprendizagem dos signos artísticos. Numa introdução ao romance, Anne Herschberg-Pierrot descreve as transformações que o desenho original sofre neste momento:

Sobre o manuscrito datilografado de “Combray”, Proust introduziu uma grande modificação ligada à criação, no fim de 1910, do *Tempo redescoberto*, enquanto tempo do narrador e da revelação. Decidindo separar o tempo da aprendizagem do tempo da iluminação, Proust desloca certos episódios ou transfere a interpretação deles para o fim do romance: ele remete para o fim do romance a explicação da reminiscência da *madeleine* e divide ou suprime passagens que ele reutilizará n’*A Prisoneira*

³² “O ano de 1911 terá sido para Proust um período de tomada de consciência muito clara da maneira pela qual ele pode realizar seu grande projeto. Em fins de 1910 e 1911, ele acredita ainda que poderá realizar tudo num único livro, num livro muito grosso. (...) Ele pôde ver durante muito tempo em seu romance uma ‘seqüência de ensaios’. Ele diz isso numa de suas primeiras cartas a Albert Nahmias. (...) Nesse momento, ele se dá conta que *Le bal de têtes* não lhe basta para concluir e que será preciso reunir as idéias que constituem o que ele chamará numa nota do Caderno 57: ‘sua estética’. Isso será *L’adoration perpétuelle*, que ele esboça em 1910 e arremata, depois, em torno de outubro de 1911” (BONNET; BRUN, 1982, p. 111).

ou n' *A Fugitiva* (...) assim como n' *O Tempo redescoberto*. (...) Era abrir a dimensão de um romance filosófico fundado sobre a aprendizagem dos signos e sobre a revelação do papel da arte no tempo. (CS, p. 65-6)

Sabemos assim que o romance nasceu com seu início e com seu final. E mais: ele tem sua origem num projeto de ensaio sobre a crítica de Sainte-Beuve; o que nos faz pensar, a partir inclusive de algumas notas dos cadernos de Proust, que o *Tempo redescoberto* é o lugar onde veríamos não só o desenlace do romance, mas finalmente a exposição da *estética* do autor, isto é, o conceito de arte e de verdade situado na base da criação artística que estamos lendo. Esta idéia é reconhecida por Proust em sua correspondência:

J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la Vérité que je parlais, ni en quoi elle consistait pour moi. Je déteste tellement les ouvrages idéologiques où le récit n'est tout le temps qu'une faillité des intentions de l'auteur que j'ai préféré ne rien dire. Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de vie comprises, que ma pensée se dévoilera.³³

No último volume da *Recherche*, depois de muitas peripécias e reviravoltas, vemos o protagonista descobrindo sua vocação literária. Nesse desenlace romanesco, o protagonista descobre enfim seu lugar no mundo: ele se torna o próprio narrador do romance, conforme conclui Jean Rousset em seu livro *Forme et signification*:

Nas últimas páginas, vemos o herói e o narrador reencontrando-se, depois de uma longa caminhada em que eles foram em busca um do outro, às vezes muito próximos, com mais frequência muito distantes; eles coincidem no desenlace, no momento em que o herói vai se tornar o narrador, isto é, o autor de sua própria história. (1962, p. 144)

O herói Marcel decide ao fim escrever um romance; ele escreverá então o livro que lemos. Nesses termos, a *Recherche* não é apenas a narrativa do nascimento de uma vocação ou, se preferirmos, o romance da vida de um romancista; na verdade, trata-se do romance da

³³ “Achei mais probo e delicado como artista não deixar ver nem anunciar que era justamente em busca da Verdade que eu partia nem em quê ela consistia para mim. Detesto tanto as obras ideológicas em que a narrativa não passa de uma declaração de falência das intenções do autor que preferi nada dizer. Apenas no fim do livro, e uma vez as lições compreendidas, que meu pensamento se desvelará.” (*Corresp.*, Tome XIII, p. 99)

vida deste próprio romance, pois estamos diante de um romance que narra a história de como ele próprio se fez, e um leitor cuidadoso, fiel a essa lógica ficcional, tão logo tenha terminado a última frase da *Recherche*, deve retornar à sua primeira frase, e assim até o infinito. O círculo está fechado no universo artístico criado pelo narrador e vivido pela personagem; por meio de um paradoxo compreensível apenas para os leitores fiéis à obra de Proust, vamos descobrir a verdadeira vida somente na literatura: afinal, “La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature” [A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida, é a literatura] (TR, p. 290; trad., p. 172).

Para concluir o capítulo, podemos sintetizar o caminho percorrido até aqui. Começamos com um trecho da *Prisioneira*, no qual o narrador da *Recherche*, tendo em vista a coesão e a coerência das criações artísticas, distingue dois tipos de unidades: a lógica e a vital. Expostos estes dois tipos, perguntamos aqui não pela unidade das obras artísticas em geral, mas sim pela própria unidade da *Recherche*. Será que o romance de Proust respeita certa unidade lógica, isto é, uma sistematização feita antes da própria feitura do romance, capaz de fazer dele como que uma demonstração de um argumento filosófico ou de uma tese abstrata? Ou será que o romance compreende certa unidade retrospectiva e vital, cuja descoberta se dá apenas, com cuidado e zelo, posteriormente aos primeiros ensaios de expansão da obra?

Vimos neste capítulo, em resumo, os argumentos que nos levam a supor a existência de certa unidade lógica para a *Recherche*: primeiramente, o sistema de subjetividades da narrativa dividido entre dois horizontes determinados, correspondentes às duas principais vozes que compõem o próprio romance: o horizonte do protagonista jovem e imaturo que enfrenta mil peripécias para aprender a escrever, ao lado do horizonte do narrador mais velho que narra as experiências pelas quais passou para chegar a escrever seu romance.

Verificamos, em seguida, que esse sistema de subjetividades da narrativa da *Recherche* pode deixar o romance a meio termo do romance de formação e do romance de artista. Finalmente, vimos que o ensaio de Deleuze, *Proust e os signos*, imagina certa unidade lógica para a *Recherche*: para o filósofo francês, o romance de Proust retira sua unidade não apenas do aprendizado dos signos que o protagonista realiza, mas também da teoria dos signos, especialmente, dos artísticos, que a *Recherche*, enquanto um sistema acabado de signos, demonstra e, ao mesmo tempo, respeita. Vimos também que esse caráter fechado e circular do romance é confirmado pelos estudos recentes de crítica genética, quando estes certificam que Proust escreveu de uma só vez o começo e o fim de seu romance, fazendo do desenvolvimento dele como que um enxerto entre seus dois pontos extremos, ligados de maneira essencial desde a gênese.

Para concluir, podemos dizer que, de acordo com os argumentos vistos neste capítulo, a *Recherche* possui certa unidade lógica, isto é, certa unidade projetada antes do desenvolvimento do romance: este não é apenas o romance da vida de um romancista, mas também um romance que narra a história de como ele próprio se fez. No capítulo seguinte, vamos ver de que maneira essa unidade lógica não priva o romance das qualidades derivadas de uma unidade vital e torna-o apto de acolher a variedade, o imprevisto, o heteróclito.

CAPÍTULO 2

IMPASSES DA CONSTRUÇÃO

*une heure n'est pas qu'une heure, c'est
un vase rempli de parfums, de sons, de
projets et de climats*

2.1 “Não sou um romancista.”

Visto no primeiro capítulo deste trabalho que o ciclo romanescos da *Recherche* é a história da descoberta de uma vocação ou, ainda, a história da formação de um escritor, por que o narrador insiste em contar, a todo o momento, equívocos que ele próprio não desmente, mas nos quais parece acreditar, a exemplo da nítida demarcação entre os dois caminhos de Combray — o de Swann e o de Guermantes, a qual só será desfeita ao fim do romance? Por que o narrador insiste em dizer que o protagonista não possui dons artísticos, declarando a certa altura da *Prisioneira*: “Não sou um romancista” (LP. p. 489; trad., p. 353), se sabemos que ele se tornará o narrador-escritor do romance que lemos? E mais: se a obra é a história da descoberta de uma vocação artística, por que insistir em mostrar que a arte possui um caráter de dissimulação, de falsidade, de inautenticidade? À maneira do que afirma o narrador-protagonista quando desdobra o argumento contra a arte que discutimos no capítulo

anterior: “Si l’art n’est que cela [na aparência, o reflexo de uma realidade mais que humana; na verdade, o produto de um labor industrioso], il n’est pas plus réel que la vie, et je n’avais pas tant de regrets à avoir” (LP, p. 259).³⁴ Não é o caso de discutir o que é esta falsidade natural à narrativa romanesca — ou, para usar a imagem do trecho da *Prisioneira* citado, este barulho ou ronco poderoso que nos impede de escutar nas obras de arte os silêncios eternos dos espaços infinitos?³⁵

Notemos de início que a narração da *Recherche* é bem diferente da narração feita por um narrador onisciente e onipresente como o que encontramos num romance de Balzac, como *O Pai Goriot*. No romance proustiano haveria não apenas um narrador-personagem, cuja narração participa diretamente dos próprios eventos da narrativa, de tal maneira que ele possui uma perspectiva *interna* ao enredo — é o que ocorre quando são contadas experiências relativas diretamente ao protagonista-narrador, como a que vemos na abertura do primeiro capítulo deste trabalho; mas haveria igualmente um narrador-testemunha, cuja narração constitui um caso de perspectiva *externa* ao enredo, uma vez que ele não participa diretamente da ação e a narra de maneira distanciada, como se estivesse apenas fazendo o relato de eventos que ele viveu, testemunhou ou escutou — é o caso dos episódios que não participam diretamente das experiências do protagonista-narrador, mas que participam, de uma forma ou de outra, do andamento narrativo da *Recherche*. Neste sentido, é possível lembrar, juntamente com Genette (1972, p. 220-1), que algumas das experiências narradas pelo romance não poderiam ter sido vivenciadas pelo protagonista-narrador: ora, os episódios referentes a “Um amor de Swann” aconteceram antes mesmo do nascimento do protagonista;

³⁴ “Se a arte não passava disso, então ela não é mais real que a vida, e não havia motivo para eu ter tanta pena de não ser artista” (trad., p. 149).

³⁵ Com relação a este caráter dissimulado da narrativa proustiana, pode-se lembrar o juízo severo de um pesquisador como Antoine Compagnon, cujas análises sobre o caráter autotélico da narrativa não hesitam em salientar “a má-fé do narrador”. Assim é que, a julgar por Compagnon, incorre em erro aqueles que tomam o livro anunciado no último volume da *Recherche* como a própria *Recherche*, visto que “il faut la mauvaise fois du narrateur pour faire passer l’un pour l’autre” [é preciso a má-fé do narrador para tomar um pelo outro] (1989, p. 301).

da mesma maneira, os últimos pensamentos que acometem o escritor Bergotte antes de a personagem morrer diante de um quadro de Vermeer: “‘C’est ainsi que j’aurais dû écrire, disait-il” [Eu deveria ter escrito assim, dizia ele] (LP, p. 285; trad., p. 173); como estes, existem inúmeros outros episódios, que somente poderiam ser incluídos na *Recherche* sob o ângulo de um narrador onisciente: o diálogo entre Swann e os familiares do protagonista ocorrido no momento em que este se encontra em seu quarto, presente logo *No caminho de Swann*; pormenores do relacionamento entre Charlus e Morel entremeados aqui e ali ao longo do romance; detalhes do jantar na casa da cantora Berma, enquanto o protagonista se acha na recepção dos Guermantes n’*O Tempo redescoberto*; mas os trechos mais problemáticos, sem dúvida, são aqueles em que o narrador, como que deixando de lado o ponto de vista limitado do protagonista, descreve os pensamentos de alguma personagem, à maneira do que acontece: na Ópera, quando descobrimos que a senhora Cambremer está contente por se encontrar no camarote dos Guermantes (CG I, p. 120; trad., p. 50); num jantar à casa do duque e da duquesa dos Guermantes, quando o senhor Breauté, não tendo sido ainda apresentado ao protagonista, fica a perguntar-se sobre a sua identidade (CG II, p. 183-4; trad. p. 386-7); na famosa cena de sadismo de Montjuvain, no momento em que a senhorita Vinteuil recebe em casa sua amiga: “elle pensa que son amie (...)” (CS, p. 272; trad., p. 158). Eis alguns dos episódios que seriam problemáticos sob o estrito ponto de vista de um narrador-protagonista, mas cuidadosos leitores da *Recherche* podem com certeza evocar muitos outros.

Olhando mais de perto, vemos assim que ao longo do romance o narrador varia seu ponto de vista de uma frase para outra, tornando difícil a tarefa de determinação de seu foco narrativo, próximo ora de um narrador-onisciente, ora de um narrador-protagonista, ora de um narrador-testemunha, ora mesmo do próprio autor. Para autenticar o argumento, lembremos que muitas partes da *Recherche* parecem não admitir um estatuto ficcional, como se quisessem explorar, mesmo no interior de um discurso literário, aspectos extraficcionais da

linguagem; é o caso deste trecho em que parecemos ver o próprio autor falando dos parentes de Françoise — mas quem seria a verdadeira Françoise? — e fazendo o elogio da gente trabalhadora de que dependeu a existência da França durante tempos difíceis como os da guerra:

Dans ce livre où il n’y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n’y a pas un personnage ‘à clefs’, où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire à la louange de mon pays que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels, qui existent. Et persuadé que leur modestie ne s’en offenserá pas pour la raison qu’ils ne liront jamais ce livre, c’est avec un enfantin plaisir et une profonde émotion que ne pouvant citer les noms de tant d’autres qui durent agir de même et par qui la France a survécu, je transcris ici leur nom véritable: ils s’appellent, d’un nom si français d’ailleurs, Larivière. (TR, p. 232)³⁶

O que pode assustar, se voltarmos nossa atenção para este trecho que mistura realidade e ficção de uma maneira indissociável, ou se lembrarmos do trecho da *Prisioneira* a respeito de unidade lógica e vital que vimos no primeiro capítulo desta tese, é o fato de que o foco narrativo varia de uma frase para a outra sem nenhuma hesitação. Para descrever essas constantes oscilações do ponto de vista narrativo, Genette recorre ao termo “polimodalidade” (1972, p. 214) e, salientando as contradições que essa multiplicidade de pontos de vista traz para a composição do romance, o autor acrescenta:

(...) esse novo partido [em Proust] não vai sem dificuldades, visto que é preciso agora integrar a uma narrativa de forma autobiográfica toda uma crônica social que, com frequência, ultrapassa o campo das experiências diretas do herói e que, às vezes mesmo, como é o caso de *Um amor de Swann*, não entra sem problemas nas do narrador. (1972, p. 258)

³⁶ “Neste livro, onde não há um fato que não seja fictício nem uma personagem real, onde tudo foi inventado por mim segundo as necessidades de minha demonstração, devo dizer, em louvor de minha terra, que somente os parentes milionários de Françoise, renunciando à aposentadoria para auxiliar a sobrinha desamparada, só eles são pessoas verdadeira, só eles existem. E, persuadido de não ofender a modéstia deles pela razão de que nunca lerão este livro, é com prazer infantil e uma profunda emoção que, não podendo citar os nomes de tantos outros, que devem ter agido da mesma maneira e graças aos quais sobreviveu a França, registro aqui o seu nome verdadeiro: eles se chamam, um nome tão francês, de resto, Larivière.” (trad., p. 128, modificada)

Esquematisando com base nas análises de Genette³⁷, pode-se dizer que o narrador proustiano *perspectiva* sua narração de maneira incerta e variável: ele oscila entre o ponto de vista limitado de uma personagem, o protagonista, e um ponto de vista onisciente, uma vez que, se as experiências relativas ao aprendizado artístico parecem pedir um narrador na primeira pessoa, o enorme impulso da *Recherche* para representar a sociedade obriga a sua expressão a ultrapassar inúmeras vezes o horizonte limitado do protagonista.

Se é certo que o narrador da *Recherche* é onisciente como o do *Pai Goriot*, não é menos certo que passamos a viver com o romance de Proust num mundo mais problemático do que aquele que o narrador de Balzac conhecia. Assim, o horizonte do narrador proustiano revela-se mais reduzido e limitado; pode-se dizer que este narrador parece desconhecer explicações ou esclarecimentos importantes acerca dos eventos que ele próprio narra. Diante de alguns fatos da *Recherche* chegamos a compartilhar quase a mesma ignorância das personagens envolvidas, pois o narrador não auxilia a compreensão do leitor com informações a mais sobre o que se passa — e podemos lembrar que acreditamos de início, juntamente com o protagonista, que os dois passeios de Combray, o caminho de Guermantes e o caminho de Swann, jamais se cruzam, tal como reconhece o narrador neste trecho:

Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avions de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade, mais une fois du côté de Méséglise, une fois du côté de Guermantes, les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnaisables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux d'après-midi différents. (CS, p. 243)³⁸

³⁷ Conforme reconhece Genette: “En fait, (...), le roman proustien ne réussit qu'à grand-peine à concilier deux postulats contradictoires: celle d'un discours théorique omniprésent, qui ne s'accommode guère de la narration 'objective' classique et qui exige que l'expérience du héros se confonde avec le passé du narrateur, qui pourra ainsi la commenter sans apparence d'intrusion (d'où l'adoption finale d'une narration autodiégétique directe où peuvent se mêler et se fondre les voix du héros, du narrateur et de l'auteur tourné vers un public à enseigner et à convaincre — et celle d'un contenu narratif très vaste, débordant largement l'expérience intérieure du héros, et qui exige par moments un narrateur quasi 'omniscient': d'où les embarras et les pluralités de focalisation (...).” (1972, p. 258)

³⁸ “E essa demarcação se tornava ainda mais absoluta porque esse hábito que tínhamos de jamais ir para os dois lados no mesmo dia, em um só passeio, mas uma vez do lado de Méséglise, outra vez do lado de Guermantes,

Assim é que os leitores da *Recherche* podem imaginar os dois caminhos, o de Swann e o de Guermantes, como metáforas dos dois mundos tão distintos que o protagonista encontrará na vida: o universo burguês e artístico dos Verdurin, de um lado, e o universo nobre e mundano dos Guermantes, de outro. Mas, tal como vamos saber mais tarde, por meio de Gilberte (ela própria, um cruzamento enquanto filha de Swann e esposa de Saint-Loup), estes caminhos somente à primeira vista podem ser vistos como vasos fechados e sem comunicação, uma vez que eles se encontram por meio de um caminho terceiro, de cuja existência o protagonista não tem notícia nesta altura da narrativa.

O romance de Proust faz um uso contumaz dessas discrições e silêncios do narrador; eles compõem o que Genette chama de “analepses internas homodiegéticas repetitivas” (1972, p. 95); são as inúmeras digressões retrospectivas do romance proustiano que vêm reparar algo que deveríamos ter sabido antes, mas que, devido a alguma dificuldade da narrativa (elipse temporal, desejo de suspense, ignorância do protagonista), o narrador não nos contou; são as inúmeras descobertas, revelações e reversões que a consciência do protagonista faz, ao longo do romance, para que seu aprendizado se cumpra. Podemos lembrar algumas delas (dentre as muitas que Genette cita em sua análise do romance): vamos ter de esperar muito, uns cinco volumes, para descobrir com o protagonista, por meio do filho do *valet de chambre* de seu tio, o violinista Morel, a verdadeira identidade da misteriosa dama de rosa (CG I, p. 357; trad., p. 237), personagem do primeiro volume da *Recherche* que o jovem protagonista conhece quando vai fazer uma visita ao seu tio, morador do 40 bis no bulevar Malesherbes (CS, p. 177); do mesmo modo surpreendente, ficamos sabendo que uma senhora gorda, de ares pretensiosos, lendo a *Revista dos dois mundos* no trem de Raspelière (SG II, p. 13), e cuja presença impede que o protagonista possa abraçar Albertine, inspirando-lhe repugnância — ele a julga uma proprietária de uma casa de tolerância —, essa senhora pretensiosa é, na

encerrava-os, por assim dizer, longe um do outro, desconhecidos um do outro, nos vasos herméticos e incomunicáveis de tardes diferentes.” (CS, p. 134)

verdade, uma nobre russa rica, a princesa de Sherbatoff (SG II, p. 51); também de maneira inesperada, vamos saber por meio de Françoise que, quando a avó do protagonista não quer ser fotografada sem seu belo chapéu, demonstrando uma coqueteria reprovável aos olhos de seu neto (JF II, p. 169), ela já sentia os efeitos da doença que paralisaria sua face, seus movimentos e a mataria, mas mesmo assim queria deixar uma bela imagem de recordação ao neto (SG I, p. 259).

Além desses silêncios intencionais do narrador (uma prova das vastas dificuldades que a narrativa coloca para o autor, que precisa de um grande cuidado para espalhá-las e amarrá-las ao longo do romance, mas também para o leitor, que dificilmente consegue numa primeira leitura compreender todo este universo de referências), podem-se evocar outros silêncios, cegueiras, esquecimentos, que não seriam propriamente intencionais na composição: participam disso as contradições entre a cronologia interna e externa do romance, especialmente as que encontramos no primeiro volume. Se acreditarmos nas referências históricas surgidas aqui e ali ao longo de “Um amor de Swann”, como que para datar as aventuras das personagens (a presidência de Jules Grévy, o enterro de Leon Gambetta, a reprise da peça teatral *Les Danicheff*), vamos acreditar que Swann conhece e se torna amante de Odette entre 1883 e 1884 (CS, p. 334; trad., 213).³⁹ Por outro lado, temos de admitir, para efeitos da cronologia interna do romance, que a filha de Swann e Odette nasce em torno de 1880, juntamente com o protagonista, visto que a infância deste em Combray, com as suas dificuldades de periodização, só poderia se passar entre 1880 e 1890, período no qual o pequeno Marcel trava conhecimento pela primeira vez de Gilberte, com quem no futuro, entre 1890 e 1895, brincarà nos jardins dos Campos Elíseos. O conflito entre as referências históricas e a data de nascimento de Gilberte torna bem difícil determinar com clareza o tempo da narração de “Um amor de Swann”.

³⁹ Para uma discussão sobre as referências históricas no romance, é possível conferir as notas de Bernard Brun e de Anne Herschberg-Pierrot para o primeiro volume da *Recherche* (CS, p. 611, n. 213).

Mas podemos lembrar ainda outros inúmeros lapsos de composição da *Recherche*: o mais curioso, sem dúvida, é a troca do número dos quartos no bordel de Jupien (e que virou matéria de análise de um livro, intitulado *Chambre 43*, de Mario Lavagetto). Trata-se do momento em que o narrador comenta os sonhos do barão de Charlus, cujos desejos sádicos o levam a pedir uma cama de ferro para seu quarto no bordel:

En somme son désir d'être enchaîné, d'être frappé, trahissait, dans sa laideur, un rêve aussi poétique que, chez d'autres, le désir d'aller à Venise ou d'entretenir des danseuses. Et M. de Charlus tenait tellement à ce que ce rêve lui donnât l'illusion de la réalité, que Jupien dut vendre le lit de bois qui était dans la chambre 43 et le remplacer par un lit de fer qui allait mieux avec les chaînes. (TR, p. 226)⁴⁰

O curioso e estranho é que o narrador troca aqui o 14 bis do barão de Guermantes pelo seu quarto 43 e cita, assim, o próprio número do quarto em que ficou no bordel como se ele fosse o do quarto de Charlus. Lapso revelador dos sonhos, não do barão, mas do próprio narrador-protagonista? Eis o tema do livro de Lavagetto (1996). Mas, para pensarmos os problemas relativos à unidade da construção da *Recherche*, a passagem da *Prisioneira*, citada no primeiro capítulo deste trabalho, talvez seja um exemplo melhor dessa espécie de *inconsciência* do narrador. Note-se que no trecho o narrador demonstra respeito e simpatia pelas dúvidas do protagonista, decerto porque ele também desconheça como resolver a aporia colocada pelo curso daqueles pensamentos: de que maneira produzir uma obra que seja, a um só tempo, coesa, acabada e viva? Será que a arte será sempre uma máquina de produzir ilusões, uma máquina cuja fatura mecânica contrasta com os sentimentos produzidos e manipulados pela própria obra de arte? Para tentar resolver a dificuldade, vamos começar evocando uma crônica de Manuel Bandeira e um ensaio de Antonio Candido, a fim de discutir os princípios que organizam, num nível mais invisível, a criação artística de Proust. Seremos

⁴⁰ “Em suma, o desejo de ser algemado, açoitado, embora repulsivo, traía sonho tão poético como o de ir a Veneza ou ter uma amante dançarina. E o sr. de Charlus ansiava tanto por conferir a tal sonho a ilusão da realidade que Jupien se viu obrigado a vender a cama de madeira do quarto 43 e a substituir por uma de ferro, que ia melhor com as correntes.” (trad., p. 124, modificada)

obrigados agora a restabelecer o argumento do primeiro capítulo e explicar o que configura na *Recherche* uma unidade vital (e não mecânica ou artificial), para respeitar os termos propostos pelo próprio narrador no trecho citado d'*A prisioneira*.

2.2 *Leis como princípios criadores*

Numa crônica que leva o título de “No mundo de Proust”, Manuel Bandeira, a fim de descobrir um virtual “princípio da lógica criadora” do autor da *Recherche*, chama a atenção para um equívoco na criação artística do autor (1997, p. 130). Na crônica, o tradutor de Proust demonstra que o narrador da *Recherche* atribui a duas distintas personagens suas, em momentos diferentes, um mesmo pensamento ou associação, como se o que lhe importasse fosse menos a caracterização singular das personagens do que a chance de pensá-las em relação a uma virtual lei de associações. Com efeito, diz Bandeira, o narrador afirma em certo momento de *Albertine disparue* que Legrandin tinha se tornado “esbelto, rápido”, porque “tinha o hábito de freqüentar certos lugares de má-fama, onde, como não gostava que o vissem entrar ou sair, sovertia-se neles”, sorratamente (AD, p. 330; trad., 231). Mas a mesma associação é feita no *Tempo redescoberto*, em relação agora a outra personagem: Saint-Loup (TR, p. 60; trad., p. 12). Trata-se de uma repetição inadvertida, um erro na composição do romance, e que o tradutor brasileiro assim explica: “Proust não reviu as provas tipográficas da sua obra a partir de *La Prisonnière*. Se o tivesse feito, haveria certamente de notar a repetição e tê-la-ia suprimido. Mas, para nós, essa inadvertência foi preciosa, por ilustrar a técnica do romancista”. Para Bandeira, apenas aos olhos de um leitor descuidado Proust pode aparecer como um apaixonado por detalhes, como um obcecado por minúcias: pois, conclui, “a verdade é que os detalhes só lhe interessavam como elementos para a indução das grandes leis”. Note-se que a afirmação de Bandeira encontra eco na própria *Recherche*, quando o narrador comenta a primeira recepção de seus próprios escritos:

Personne n’y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au ‘microscope’ quand je m’étais au contraire servi d’un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu’elles étaient situées à une grande distance et qui étaient chacune un monde. Là ou je cherchais les grandes lois on m’appelait fouilleur de détails. (TR, p. 455)⁴¹

Essa idéia da crônica de Bandeira de que a *Recherche* se debruça sobre os pormenores, apenas para tentar encontrar neles uma lei mais geral e de que esta busca caracteriza um dos princípios da lógica criadora proustiana — essa idéia foi desenvolvida por Antonio Candido (2001), num um breve e iluminante ensaio que leva o título de “Realismo (via Marcel Proust)”. O crítico comenta neste estudo o uso do pastiche n’*O Tempo redescoberto*, especialmente a transcrição de um trecho inédito do diário dos irmãos Goncourt. Na verdade, trata-se de uma imitação ficcional; Proust parodia o estilo dos autores naturalistas para mostrar o uso exagerado dos pormenores, o apego extremo à soma de descrições, o que ressaltaria por contraste, como um exemplo negativo, o estilo de Proust. De acordo com Candido, a verdade é que, sob a narração de eventos e a descrição das coisas, vamos encontrar na *Recherche* uma razão oculta; a aparente camada superficial da realidade, o uso dos detalhes transcende a si mesmo, para encontrar um princípio integrador, uma visão unificadora. Neste sentido afirma Candido: “o detalhe em si não interessa. Interessa como estímulo para procurar a sua afinidade com outros, por meio da analogia. Daí a importância da metáfora, mais que da descrição, porque ela mostra as analogias e vincula uma variedade de pormenores. A ligação destes em nível fundo configura o significado real” (2001, p. 127). Assim, à maneira um pouco da crônica de Bandeira, o crítico conclui seu ensaio citando

⁴¹ “Ninguém entendeu nada. Até os que aprovavam a percepção das verdades que tencionava gravar depois no templo felicitaram-me por as haver descoberto ao “microscópio”, quando ao contrário eu me servira de um telescópio para distinguir coisas efetivamente muito pequenas, mas porque situadas a longas distâncias, cada uma num mundo. Procurara as grandes leis, e tachavam-me de rebuscador de pormenores.” (trad., p. 286)

trechos da *Recherche* em que o barão de Guermantes, Saint-Loup e outros cidadãos de Sodoma podem se confundir num só modelo.

2.3 *Digressão e romance*

Os textos de Bandeira e de Candido chamam a atenção para princípios que formam o fundo da construção narrativa de Proust e que a própria narrativa tematizaria por meio das reflexões do protagonista. No trecho citado d'*A Prisoneira*, o que estaríamos vendo seria justamente essa busca por uma ligação dos detalhes num nível mais fundo; ali, o narrador perde o fio de sua narração e oferece sua voz a uma reflexão do protagonista; a narração se torna assim um ensaio de reflexão sobre o signo artístico, mais precisamente, sobre o problema da unidade na obra de arte. Nessa medida, o narrador não procura disfarçar ou dissimular propriamente seu conhecimento onisciente; ele hesita antes organizar — ou planificar — sua obra em função de uma ordem direta, evidente, sem desvios; ele não respeita na organização de sua história, e isto aparece como algo propositado, uma unidade dramática de ação, com nítido começo, desenvolvimento e fim — daí a enorme liberdade narrativa e certa impressão de que ela jamais vai encontrar seu ponto final. Isso é o que ocorre no trecho citado d'*A Prisoneira*, no qual a narrativa torna-se de uma hora para outra um ensaio sobre a unidade da obra de arte. É preciso deixar claro que a digressão, embora tenha sua base numa situação narrativa, destaca-se dela para tentar alcançar uma das leis invariáveis do mundo artístico, o objeto da própria busca do narrador-protagonista. A questão que se coloca aqui é esta: de que maneira conciliar a fatura de uma obra de arte (que remete à noção de algo acabado e, portanto, morto) com a espontaneidade de um texto crítico? Como conciliar o andamento da narrativa com as reflexões interruptivas sobre a própria expressão artística?

Para solucionar a dificuldade, cabe lembrar de início que a digressão proustiana pode funcionar algumas vezes como técnica literária de suspense e assim servir à própria unidade narrativa. É o que afirma Tadié quando comenta a cena do jantar dos Verdurin, na qual ocorrerá a ruptura entre Morel e o barão de Guermantes:

Ao longo de cem páginas, o leitor esperou a execução de um projeto dramático, e os desvios fizeram apenas aumentar a tensão, o mais fútil diálogo (mas cujo tema, a inversão, estava ligado ao drama), tendo lugar durante os mais sinistros preparativos. (1971, p. 397)

Nesta linha, a digressão sobre o signo artístico no trecho d'*A Prisioneira*, entendida como um desvio da narrativa, serve como um recurso suspensivo: uma parada no andamento da narração. É o que até certa medida vemos na cena em que o protagonista aguarda a chegada de Albertine; juntos com o protagonista, aguardamos para conferir o desenlace das aventuras amorosas do romancista: como Albertine reagirá à cena de ciúmes do herói? O que ela lhe responderá? Como se vê, o parêntese sobre o significado da obra de arte pode adquirir um caráter narrativo; ele atende ao próprio ritmo, à velocidade, que o narrador quer imprimir para o desenlace dos eventos de seu romance; ele pode servir para acentuar a tensão ou para oferecer um momento de calma. Enfim, ele desdobra o clima do momento — de incerteza, no caso da espera de Albertine; como fica, de agora em diante, o destino do protagonista?

Por outro lado, tal como salienta também Tadié, a técnica de inserir digressões, comentários e reflexões no interior da narrativa pode sugerir que o romancista das impressões foi superado, por léguas de distância, pelo filósofo em busca da verdade. É o que lembra Sarraute, no seu livro *L'Ère du soupçon*, quando diz que a análise, nos momentos mais inovadores do romance de Proust, prevalece sobre as impressões:

A maior censura que ainda hoje seus adversários lhe [a Proust] fazem, é a de ter feito 'análise', isto é, a de ter, nas partes mais originais de sua obra, incitado o leitor a fazer funcionar sua inteligência, em vez de lhe ter oferecido a sensação de reviver uma experiência. (citado por TADIÉ, 1971, p. 414)

A presença simultânea de criação e de crítica, de teoria e de prática do exercício artístico, determina, conforme ressaltamos na introdução deste trabalho, uma tensão permanente na obra de Proust. A presença da crítica no interior da criação proustiana sugere os limites da criação artística, tal como se existisse em toda criação artística um ponto cego: as questões que a obra de arte jamais conseguiria abordar diretamente. É neste passo que o romance de Proust se torna ambíguo: à semelhança de seu herói, o romance titubeia; ele não sabe como responder as perguntas que seu protagonista coloca para si. Assim é que a narrativa da busca do protagonista para se tornar um escritor torna-se, ela própria, uma busca crítica, difícil, problemática de valores artísticos e metafísicos. A presença incessante e obstinada de interrupções, à maneira de digressões, parênteses, paródias, contrapontos de pontos-de-vista, ameaça paralisar a narrativa, a qual, apesar da forte tendência à imbricação de gêneros, corre o risco de se esgarçar, como se as questões relativas ao processo de criação artístico fossem mais importantes e urgentes que a própria criação artística. Genette pode dizer neste sentido que o uso do discurso reflexivo faz da *Recherche* uma das revoluções literárias do século XX:

A importância quantitativa e qualitativa desse discurso psicológico, histórico, estético, metafísico, é tal, malgrado as denegações, que se pode, sem dúvida, atribuir-lhe a responsabilidade — e sob certo sentido o mérito — do mais forte rompimento desta obra, e por esta obra, com o equilíbrio tradicional da forma romanesca: se em *Busca do tempo perdido* é recebida por todos como algo que não é mais inteiramente um romance, como a obra que, no seu nível, conclui a história do gênero (dos gêneros) e inaugura, com mais algumas outras, o espaço sem limites e como que indeterminado da *literatura* moderna, ela o deve, evidentemente, a essa invasão do comentário na história, do ensaio no romance, do próprio discurso na narrativa. (1972, p. 265)

Sem querer entrar nas discussões sobre o caráter revolucionário do romance proustiano, pode-se reconhecer que uma das condições do sucesso da busca empreendida pelo romance é o combate às fórmulas estereotipadas, por meio do uso que o escritor faz da

paródia, da digressão e dos comentários filosóficos inseridos aqui e ali. O romance parece não temer exhibir duplos de si mesmo quando mostra, por exemplo, o protagonista lendo páginas do diário dos irmãos Goncourt, nas quais os escritores naturalistas descrevem um jantar no salão dos Verdurin. Por meio desta paródia a narrativa não hesita demonstrar que a literatura ficcional é feita da mecanização de certos recursos estilísticos: o pastiche dos irmãos Goncourt enrijece certos recursos, manias e obsessões dos autores naturalistas, para produzir um efeito cômico e decepcionante. A paródia desmascara o laboratório de produção do código e convida o leitor a participar do jogo ficcional — se os irmãos Goncourt se tornam personagens ficcionais, onde estariam os limites entre realidade e ficção? Da mesma maneira, procedimentos técnicos da escrita, a exemplo da mania dos três adjetivos da senhora Cambremer, são desnudados por alusão direta do narrador, o que provoca certa sensação de estranhamento e rompe a aparência ingênua de realismo (SG II, p. 109; trad., p. 330). Enfim, a paródia, o comentário, a digressão são elementos de desordem na narrativa: são elementos de ruptura na composição e ameaçam a todo o momento esfacelar a unidade ficcional da obra, enquanto sistema acabado de signos.

Nesta linha, a digressão aparece no romance de Proust como o recurso, por excelência, da busca: é que, sendo ao mesmo tempo definitiva e precária, um progredir que não avança, a digressão pode somente alcançar uma verdade provisória, uma verdade que lhe escapa e exige a volta ao princípio. Mas, por isso mesmo, a digressão pode exercer aqui uma função ativa e capital: no momento em que atribui às coisas comuns sentidos inusitados, ela descortina novas percepções e deixa entrever uma ordem secreta, que escaparia à percepção rotineira. A digressão, o parêntese, o “à propos” adquirem assim uma função desautomatizadora; servem para romper com a rotina, com a estabilidade das convenções e das palavras feitas, convertendo-se em verdadeiros instrumentos de indagação metafísica, recursos aptos para sondar a realidade por meio de intuições reveladoras. O parêntese serve aqui para romper

imediatamente com um lugar-comum: “l’acte de la possession physique – où d’ailleurs l’on ne possède rien —” [o ato da possessão física — no qual, aliás, não se possui nada —] (CS, p. 355; trad., p. 230). Mas pode servir também para corrigir fatos narrados pelo romance: “il pensait (ou du moins il avait si longtemps pensé cela qu’il le disait encore)” [ele pensava (ou pelo menos o pensara tanto tempo que ainda o dizia)] (CS, p. 369; trad., p. 241). A digressão, conforme adverte Spitzer (1970, p. 414), pode chegar a problematizar a narração a tal ponto, que já não podemos acreditar pura e simplesmente nas palavras pronunciadas pelo narrador, sem saber que representam apenas um ponto de vista parcial e suspeito sobre os eventos que ele narra; é o que vemos num trecho como este:

Il se passait entre Albertine et moi la chose suivante (j’entends la chose vue par moi côté du verre qui n’était nullement transparent et sans que je puisse savoir ce qu’il avait de vrai de l’autre côté).⁴² (SG I, p. 285)

Pode-se lembrar ainda que, quando o narrador se indaga sobre o fundo de suas personagens, surge uma sucessão de “peut-être”, “soit que..., soit que...”, que aponta para os limites do próprio esclarecimento humano, tal como reconhece Spitzer: “Um *Que sais-je?* cético, um ponto de interrogação espiritual se faz sentir cada vez que Proust dá as razões para que uma personagem se comporte desse ou deste modo: ele sugere que ‘não podemos saber nada’” (1970, p. 453). Para explicar seu argumento, o filólogo alemão oferece este exemplo, no qual o “peut-être” na expressão proustiana revela-se quase um tique:

Swann avait toujours eu ce goût particulier d’aimer à retrouver dans la peinture des maîtres (...) les traits individuels des visages que nous connaissons (...). *Peut-être* ayant toujours gardé un remords d’avoir borné sa vie aux relations mondaines, à la conversation, croyait-il trouver une sorte d’indulgent pardon à lui accordé par les grands artistes, dans ce fait qu’ils avaient eux aussi considéré avec plaisir, fait entrer dans leur oeuvre, de tels visages (...); *peut-être aussi* s’était-il tellement laissé gagner par la frivolité des gens du monde qu’il éprouvait le besoin de trouver dans une oeuvre

⁴² “Sucedida entre mim e Albertine a coisa seguinte (quero dizer, a coisa vista por mim, de meu lado do vidro que não era de modo nenhum transparente, sem que eu pudesse saber o que havia de verdadeiro do outro lado).” (trad., p. 192)

ancienne ces allusions (...). *Peut-être au contraire* avait-il gardé suffisamment une nature d'artiste pour que ces caractéristiques individuelles lui causassent du plaisir en prenant une signification plus générale (...). *Quoi qu'il en soit, et peut-être parce que* (...). (CS, p. 342)⁴³

Vale a pena reconhecer, tendo em vista todos esses recursos ambivalentes de que a *Recherche* se serve para descrever a complexidade da realidade, que em vários momentos da narrativa, diante de cenas complicadas em que diferentes pontos de vista estão em jogo e o narrador se limita a fazer sua lista de “peut-être”, o leitor pode ter a impressão de estar diante de um verdadeiro quebra-cabeças para montar. O próprio narrador-escritor mostra consciência dessa impressão quando assinala que escreve não apenas um romance para o leitor, mas dois: um romance psicológico e outro puramente realista; assim, ao lado do monólogo interior do protagonista que chora a morte de Albertine, há sempre os constrangimentos da realidade, de sorte que aquele se embaraça com esta, formando um todo contrastante, mas coeso:

Si bien que cette longue plainte de l'âme qui croit vivre enfermée en elle-même n'est un monologue qu'en apparence puisque les échos de la réalité la font dévier, et que telle vie est comme un essai de psychologie subjective spontanément poursuivi mais qui fournit à quelque distance son 'action' au roman purement réaliste d'une autre existence, et duquel à leur tour les péripéties viennent infléchir la courbe et changer la direction de l'essai psychologique. (AD, p. 159)⁴⁴

⁴³ “Swann tivera sempre o gosto particular de descobrir na pintura dos mestres (...) os traços individuais dos rostos que conhecemos (...). *Talvez*, tendo sempre guardado certo remorso de haver limitado sua vida às relações mundanas, à conversação, julgasse encontrar uma espécie de perdão que lhe concediam os grandes mestres, no fato de que eles também haviam considerado com prazer e admitido na sua obra semelhantes fisionomias (...); *talvez também* pudesse ser que de tal modo se deixara invadir pela frivolidade mundana que sentia a necessidade de encontrar numa obra antiga aquelas alusões (...). *Talvez, pelo contrário*, tivesse suficientemente conservado uma natureza de artista para que essas características individuais lhe causassem prazer, adquirindo uma significação mais geral (...). *Como quer que fosse e talvez* (...)” (trad., 219-220)

⁴⁴ “De tal modo que essa longa queixa da alma, supondo viver encerrada em si mesma, só na aparência é um monólogo, pois os ecos da realidade a desviam, e tal vida é como uma experiência de psicologia subjetiva espontaneamente desenvolvida, mas que a cada instante fornece sua ‘ação’ ao romance puramente realista de uma outra existência, cujas peripécias por sua vez vêm inflétir a curva e mudar a direção da experiência psicológica.” (trad., p. 80)

A julgar pelo narrador da *Recherche*, não é possível investigar os sentimentos de uma personagem, sem perder de vista o romance puramente realista, os episódios materiais que os acompanham. Assim, há na narrativa ao menos dois pontos de vista em jogo e podemos a todo o momento contrapor um ao outro: o ponto de vista realista redefine o subjetivo ou psicológico, e vice-versa. Tadié alude a este problema no momento quando reconhece que o narrador, em várias de suas digressões, enquanto oscila entre um ponto de vista e outro, parece evocar um romance contra o romance que ele próprio narra:

Quando o herói se pergunta se o mundo ‘no qual Albertine significava tão pouca coisa’ não é ‘a única realidade’, se suas mágoas não eram como aquelas que a leitura de um livro oferece, as quais somente um louco poderia tomar como duráveis, permanentes, e prolongá-las em sua própria vida, o autor reivindica para si então a liberdade do leitor, evocando a possibilidade de um romance em — e contra — o romance, sem que a narrativa que os suporte seja comprometida. (1971, p. 41)

Neste sentido, a busca desesperada de Odette na noite em que Swann não conseguiu encontrá-la numa das *soirées* dos Verdurin, porque, ficando a entreter-se com uma de suas amantes operárias, havia chegado tarde à casa da patroa — essa busca pode compor, a julgar pelos sentimentos da personagem, uma verdadeira descida mitológica aos infernos, à maneira de um Orfeu procurando a alma de sua amada: “Il [Swann] frôlait anxieusement tous ces corps obscurs comme si parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice” (CS, p. 351; trad., p. 223).⁴⁵ No entanto, o narrador parece fazer questão de mostrar as dificuldades desse Orfeu moderno diante de uma realidade distante da dos gregos antigos: Swann sabe a toda hora que, aos olhos de seu cocheiro, essa busca desesperada pode aparecer como algo deslocado e excêntrico, de forma que ele se vê em embaraços, sendo obrigado mesmo a se exaltar e mentir, para justificar a Rémi sua busca quando este lhe diz: “Je crois que Monsieur n’a plus qu’à rentrer” [Acredito que o senhor não tem mais nada a

⁴⁵ “Ele roçava ansiosamente por todos aqueles corpos obscuros, como se pelo reino das sombras, entre os fantasmas dos mortos, estivesse à procura de Eurídice” (trad., p. 226)

fazer senão voltar para casa]. Assim é que, a julgar pela perspectiva de quem vê, um impulso de amor pode aparecer como um capricho, e o leitor da *Recherche*, levando em conta os vários pontos de vista, bem como os elementos que contextualizam uma cena, pode suspeitar a toda o momento do que uma personagem vê ou sente.

2.4 *Unidade vital e complexidade*

Para resumir, podemos dizer que esses recursos empregados pelo narrador — paródias, digressões, parênteses, fileiras de “peut-être”, explicações retrospectivas, contrastes entre pontos de vista — parecem servir, no fundo, para tentar compreender a vasta complexidade da vida, cuja descrição seria o objetivo da arte. O autor reconhece isso numa entrevista de novembro de 1921, na qual reconhece que sua obra é uma construção:

Meu livro é uma construção, aí reside, para mim, o trabalho essencial, o mais delicado do trabalho, ademais. É preciso atar cada parte à precedente, anunciar o que virá tendo todo o cuidado com o que cabe ao imprevisto. Dedico a isso horas e meu espírito nisso se consome. É preciso. Tudo aqui embaixo apresenta a imagem da complexidade. A vida superior [a arte] aparece somente no momento em que as células se juntam umas às outras e formam um conjunto, cuja unidade se mantém somente mediante essas lutas interiores, mediante esse equilíbrio de empuxos e de resistências. (Bernard Fay, *Les précieux*, Librairie Académique Perrin, 1966, citado por FRAISSE, 1995, p. 126)

Considerando esse impulso de Proust para descrever a complexidade, devemos abandonar a noção de uma demonstração lógica para a *Recherche* e reconhecer sua unidade não mecânica ou abstrata, mas vital. Afinal, ao lado de busca da verdade, de filosofia e de dogmatismo, há igualmente no estilo do narrador proustiano espírito de ensaio, jogo ficcional, ironia romanesca; basta lembrar que Proust concebera inicialmente sua obra como um ensaio sobre os valores artísticos que deveria se intitular “Contre Sainte-Beuve” e cujo ponto de

partida era uma crítica à inteligência.⁴⁶ Mas pode-se dizer que seu projeto foi se inchando, ampliando, tomando a forma de um debate, um jogo ficcional entre uma variedade enorme de personagens, a ponto de as conclusões do projeto original serem remanejadas e suprimidas para se enquadrar ao amplo desenvolvimento do material romanesco.⁴⁷ O professor Bernard Brun se refere a isso quando explica que o modo de expressão proustiano transforma radicalmente o projeto original de ensaio:

Uma escrita concêntrica, mas que se dispersa, para todas as direções, em torno do *Contre Sainte-Beuve*. Uma escrita, antes, centrífuga, que reúne de modo contraditório, por meio de reescritas e repetições, o desejo de condensar a narrativa e a pulsão instintiva de deixá-la desenvolver-se à vontade. A partir de cada um dos átomos narrativos esboçados no *Contre Sainte-Beuve* (1908-1909), por esta reescrita expansiva e dispersiva, a narrativa desenvolve-se sem parar e sem fim aparente nos esboços de 1910. (BRUN, “Introduction”, CS, p. 43)

A escrita de Proust parece assim ensaiar incansavelmente; vemos isso no trecho citado da *Prisioneira* sobre a grandeza da verdadeira arte; o narrador perde ali o fio de sua narração e entrega sua voz a uma reflexão (dele mesmo? do protagonista? do autor?); assim é que a narração a todo o momento pode se perder e tornar-se um ensaio de reflexão sobre os signos do mundo e da arte, sobre uma daquelas leis invariáveis do mundo artístico, uma das obsessões mais sinceras do narrador — e do próprio escritor. Neste sentido temos de admitir que a busca do narrador-protagonista, o seu aprendizado, é uma busca das leis capazes de compreender a complexidade da vida. Para lembrar os termos do romance de Proust, é preciso buscar os princípios que seriam capazes de conjugar as tardes mais diferentes e revelar o essencial delas, os elos capazes de reunificá-las, não como tardes diferentes uma das

⁴⁶ Em 1908, refletindo sobre esse projeto de crítica a Saint-Beuve, o autor da *Recherche* podia escrever em suas notas pessoais: “Faut-il en faire un roman, une étude philologique, suis-je un romancier?” (citado por HERSCHBERG-PIERROT, “Introduction”, CS, p. 55)

⁴⁷ É o que reconhece Bernard Brun quando analisa o processo de criação proustiano por meio de seus manuscritos e cadernos: “La première rédaction et souvent schématique, elle correspond à l’effort démonstratif, philosophique. dogmatique du roman à thèse. C’est dans les additions que Proust s’essaie à introduire du récit, des événements, des péripéties. Proust, au départ, n’est pas un romancier, mais un moraliste, un législateur des vérités humaines.” (“Introduction”, TR, p. 34-5)

outras, mas apenas tardes, não como objetos herméticos, mas comunicantes. Enfim, a representação da realidade, à altura de suas enormes dificuldades, configuraria um dos principais motivos da busca incansável de leis gerais pelo narrador-protagonista.

2.5 *Estética e romance*

Temos de reconhecer, por outro lado, que para o narrador-protagonista os problemas relativos à criação artística e aos seus princípios — como a obra de arte pode ser mais viva que a realidade? — não podem ser resolvidos diretamente, senão por meio da própria criação artística. A bem da verdade, tais problemas revolvem limites incontornáveis de nosso pensamento. Se considerarmos o horizonte do protagonista e o do narrador como duas retas, pode-se dizer que Proust as desenhou de maneira paralelas num primeiro plano e reunidas por um ponto num segundo; ocorre que elas vão se encontrar apenas no fundo do infinito, formando como que um esquema abstrato: tal como salienta Marcel Muller, o narrador e o protagonista, separados desde o início, não se unem ao fim (1983, p. 50); o progresso do aprendizado não faz com que, em determinado momento da *Recherche*, as vozes narrativas se confundam inteiramente, que o tempo narrado (ou da narração) se torne igual ao tempo narrativo (ou do narrador) e que por fim as dúvidas do protagonista em relação à arte, assim como os impasses da composição, sejam dirimidos. Note-se que as revelações feitas na última parte do romance se referem a uma obra em construção, que está por vir: uma obra, segundo o narrador, “en perpétuel devenir” [em perpétuo devir] (TR, p. 456; trad., p. 287). Neste sentido, se dissemos que o herói encontra as respostas para suas questões no final de sua busca, temos de reconhecer que ele realiza isso apenas como um projeto, uma vez que as respostas são o próprio ciclo romanesco inacabado, tal como se somente a feitura da *Recherche* pudesse responder inteiramente as questões do protagonista, o que as sublima, mas não as soluciona. A introdução de uma poética no desenlace do romance de Proust não

corresponde ao fim da busca pelos valores autênticos, mas tornar ainda mais vasto o alcance dessa busca. Isso é enfatizado pelo narrador-protagonista neste trecho, em que descreve seus esforços para construir o livro projetado e admite que esta construção talvez não seja jamais terminada por suas mãos:

Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux, pensais-je ; quel labeur devant lui! Pour en donner une idée, c'est aux arts les plus élevés et les plus différents qu'il faudrait emprunter des comparaisons; car cet écrivain, qui, d'ailleurs, pour chaque caractère, aurait à en faire apparaître les faces les plus opposées, pour faire sentir son volume comme celui d'un solide devrait préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme pour une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde, sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art. Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées. (TR, p.445)⁴⁸

A construção narrativa da obra, toda ela circular e auto-referencial, torna significativos e verdadeiros, não apenas as respostas que o herói encontra ao término de sua busca, não apenas o resultado, mas a busca, a narrativa de suas aventuras para encontrar sua vocação e, assim, todo o esforço para construir a narrativa da busca. Pode-se dizer mesmo que a verdade dos valores descobertos ao final encontra-se nos desvios, nos caminhos e nos erros que o narrador-protagonista se vê obrigado a percorrer para encontrar sua vocação, isto é, na própria

⁴⁸ “Como seria feliz quem pudesse escrever tal livro, pensava eu; que trabalho diante de si! Para dar uma idéia dele, seria preciso buscar comparações nas artes mais diversas e mais altas; porque esse escritor, que, de cada caráter deveria, aliás, retirar as faces mais opostas, para conferir peso e solidez a seu livro precisaria prepará-lo minuciosamente, com constantes reagrupamentos de forças, como em vista de uma ofensiva, suportá-lo como uma fadiga, aceitá-lo como uma norma, construí-lo como uma igreja, segui-lo como um regime, vencê-lo como um obstáculo, conquistá-lo como uma amizade, superalimentá-lo como uma criança, criá-lo como um mundo, sem desprezar os mistérios que, provavelmente, só se explicam em outros mundos e cujo pressentimento é o que mais nos comove na vida e na arte. Nos grandes livros dessa natureza, existem partes que tiveram apenas o tempo de serem esboçadas e que não serão provavelmente jamais terminadas, por causa da amplitude do plano do arquiteto. Quantas grandes catedrais permanecem inacabadas.” (trad., p. 279, modificada)

narrativa, e não no caráter coerente ou lógico da teoria da arte apresentada ao fim do romance, teoria que apenas projeta um romance e que vai encontrar seus limites na filosofia contemporânea. O estranho e inusitado no projeto estético proustiano é que, tendo em vista as dificuldades do pensamento em nosso tempo, este projeto vai tentar demonstrar sua validade, não por meio de argumentos lógicos ou filosóficos, mas por meio de uma criação ficcional, por meio da construção da *Recherche*.⁴⁹ Assim, a resposta para as questões do protagonista sobre a criação artística se vê como que sublimada pelo projeto da *Recherche*, um projeto cuja amplitude — como captar toda a complexidade da vida? — visa deixar a construção inacabada e repleta de impasses, não porque seja irrealizável, mas porque ela quer mostrar-se fabricada por mãos humanas, cheias de dúvidas, impasses e incoerências. Esta luta da expressão proustiana contra uma forma organizada e perfeita devemos compreender, em última análise, como parte do embate de toda a arte moderna com a aparência de algo puro, sublime e divino reservado para a obra de arte: esta aura, este aspecto fantasmagórico, conforme reconhece Adorno em sua *Teoria estética*, “tornou-se incômodo porque o em-si sem falhas, a que se entrega a obra de arte pura, é incompatível com a sua definição enquanto algo fabricado pelos homens e, por conseguinte, *a priori* mesclado com o mundo das coisas” (1970, p. 122). E podemos lembrar um poema em prosa de Baudelaire como “Perda da auréola”, no qual vemos um anjo contente de perder seu distintivo angelical e assim

⁴⁹ A leitura desconstrutivista de Paul de Man (1996) — de acordo com a qual a escrita proustiana valoriza a metáfora como figura literária, mas se constitui a si mesma por meio da figura da metonímia — só pode extrair sua validade de um conceito muito estreito do que é a figura metafórica. De fato, Paul de Man se vê obrigado a negar os traços metafóricos de muitas das passagens proustianas que ele próprio analisa, com o objetivo de autenticar sua interpretação. Neste sentido, é possível citar um trecho em que o autor analisa a expressão utilizada pelo narrador proustiano para descrever uma diminuição repentina do brilho solar ocorrida num céu sem nuvens: “A frase ‘tendo o sol voltado seu olhar para outro lugar’ é de um ponto de vista tropológico, a frase mais impossível que se pode conceber. Seu caráter absurdo não apenas nega a inteligibilidade das metáforas naturais, mas de todos os tropos: é a figura da ilegibilidade das metáforas e, portanto, falando estritamente, não é mais uma figura” (1996, p. 79, n. 1). De que maneira compreender esta afirmação de que uma imagem como “le soleil ayant tourné ailleurs son regard” é, tal como diz Paul de Man, “puro absurdo” (1996, p. 79, n. 1) e que portanto não seria mais uma figura metafórica? Não há aqui uma visão muito estreita do que é a imagem metafórica, mas também o próprio fenômeno literário e artístico? Para uma crítica das interpretações desconstrutivistas, é possível ver o livro de Antoine Compagnon: *Le Démon de la théorie* (1998).

freqüentar sem problemas os lugares mais difamados. Mas podemos lembrar também a “Nova poética” de Manuel Bandeira, especialmente os versos em que o poeta lança “a teoria do poeta sórdido”, “aquele em cuja poesia há a marca suja da vida”, e proclama: “O poema deve ser como a nódoa no brim” (1993, p. 184).

2.6. *Transversalidades*

Podemos fazer jus agora à interpretação do filósofo interessado em ver na *Recherche* uma máquina avessa ao “Logos” (a maiúscula é de Deleuze) ou, tal como diz ele, “às platitudes sobre a obra de arte como totalidade orgânica onde cada parte predetermina o todo, e onde o todo determina as partes” (1970, p. 123). Temos de reconhecer que o filósofo contemporâneo não vê o romance de Proust como uma unidade lógica. De acordo com Deleuze, devemos pensar o todo formado pela *Recherche* enquanto “estrutura formal”, enquanto “todo que propõe novas convenções lingüísticas”. Tal convenção seria a “dimensão transversal” (1970, p. 183-4), o que deve fazer pensar em correspondências, para falar como Baudelaire; em vasos comunicantes, para falar como Proust; em séries de infinitesimais variações ou, mesmo, em repetições, para falar como Deleuze. Assim, em vez de tomarmos o romance de Proust como uma obra acabada em que temos uma demonstração lógica do que é a essência ou a verdade, temos de analisá-la como uma imagem do pensar, e “Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo” (1970, p. 190).

Não devemos procurar no fim do romance nenhuma totalidade orgânica, nenhuma unidade lógica, nenhuma seqüência de teses que seriam a verdade dogmática dos erros anteriores; temos apenas uma série de associações, de ensaios, de estabelecimentos de leis e de metáforas, que terminam por demonstrar o próprio funcionamento do signo artístico, bem como dos signos em geral; uma vez que a correspondência, a série, a transversalidade, é o que permite, “não unificar os pontos de vista de uma paisagem, mas fazê-los se comunicar

segundo sua dimensão própria, em sua dimensão própria, enquanto eles permanecem incomunicantes segundo as suas próprias” (1970, p. 184). Essas transversalidades devem ser apreendidas dos signos produzidos pelos universos sensível, social, amoroso e artístico; elas precisam ser lidas e decifradas nos signos de cada um desses mundos. Noutras palavras: o protagonista precisa entender as recorrências produzidas por cada um desses mundos, para compreender a relação do signo com seu sentido e chegar à essência dos signos e, por extensão, de toda a linguagem. Note-se que a dimensão transversal se faz presente no plano da narração, onde vemos um duque de Guermantes envelhecido se apaixonando pela velha Odette de Crécy, com tal intensidade que “le vieillard, imitant dans ce dernier amour, la manière de ceux qu’il avait eu autrefois, séquestrait sa maîtresse au point que si mon amour pour Albertine avait répété avec de grandes variations, l’amour de Swann pour Odette, l’amour de M. de Guermantes rappelait celui que j’avais eu pour Albertine” (TR, p. 426).⁵⁰ Eis aí reencontrada uma das leis amorosas do universo de Proust, a lei que envolve o ciumento e o objeto do amor, o princípio que regula o relacionamento de Swann e de Odette, assim como o do narrador e de Albertine. Mas a transversalidade pode se fazer presente igualmente na própria expressão proustiana, tal como declara Deleuze:

[...] o estilo começa com dois objetos *diferentes* distantes, mesmo se eles são contíguos: pode ocorrer que esses dois objetos se pareçam objetivamente, sejam do mesmo gênero; pode ocorrer que eles estejam ligados subjetivamente por uma cadeia de associações. O estilo terá de trazer consigo tudo isso, como um rio arrastando os materiais acumulados em seu leito. (1970, p. 181-2)

Esse estilo, ele próprio um signo que faz pensar, que demanda uma explicação, uma tradução, lança-se sem cansar à tarefa de interpretar signos com o intuito de reunir as coisas mais díspares. Nesta busca a expressão se torna figurada, ela produz incansavelmente

⁵⁰ “(...) o velho, reproduzindo nesse derradeiro amor seu modo de agir de outrora, seqüestrava a amante, de sorte que, se meu amor por Albertine tinha repetido, com grandes variações, o amor de Swann por Odette, o amor do sr. de Guermantes lembrava aquele que eu tivera por Albertine.” (trad. p. 266, modificada)

metáforas, na tentativa de chegar, por meio de uma lei, à verdade dos objetos e das perspectivas mais diferentes. Vamos descobrir finalmente, contudo, que este estilo jamais conseguirá produzir uma reconciliação. A perpétua busca disso é o que deve lhe reservar, seja como for, os traços de uma criação, “ainda que incompleta, sempre mágica e encantada”, para lembrar o trecho da *Prisioneira* com que abrimos o primeiro capítulo desta tese.

2.7 *Personagem e enredo: Swann*

Recapitulando os argumentos, podemos perguntar: onde vamos encontrar os invariantes do romance? A julgar por Deleuze, eles devem ser depreendidos das infinitesimais variações que descobrimos nos signos produzidos pelos universos sociais, amoroso, sensível e artístico; as leis são o resultado da interpretação dos signos de cada um desses mundos. Tal como dissemos, o protagonista precisa experimentar e reconhecer as recorrências existentes, para compreender os paradigmas inerentes a cada um desses signos. É preciso assim estudar de perto as linhas de força do romance, isto é, as experiências de aprendizado do protagonista, para tentar chegar a essas leis, que se acham costuradas nas próprias tramas intrincadas do romance.

O capítulo seguinte se propõe a analisar uma “transversalidade” do romance;⁵¹ vamos analisar uma das suas mais importantes personagens: Charles Swann, a que dá o título do primeiro volume e parece constituir um ponto de convergência, um nó de uma série de leis importantes para a construção da *Recherche*. Mas como imaginar a personagem como um nó sobre o qual incidem vários dos princípios que constroem o romance proustiano? Vamos aqui comparar o papel da personagem no discurso narrativo com o papel de uma palavra ou categoria no discurso não-narrativo ou argumentativo. Note-se que as unidades configuradas

⁵¹ Recuperando a imagem da *Recherche* como uma catedral, Tadié reconhece que: “Recapitular a existência de uma personagem [no romance proustiano] é assim chamar a atenção para o desenho de uma parede lateral ou de uma nave, é recortar uma camada vertical do edifício.” (1971, p. 248)

pela personagem, à semelhança das palavras em uma argumentação, não vão possuir um significado inteiramente fixo e estável: à medida que a personagem se movimenta no enredo, seu significado pode mudar. Charles Swann, assim como o protagonista da *Recherche*, está procurando também compreender a natureza dos signos. No entanto, ao contrário do narrador-protagonista que consegue compreendê-los e produzir uma obra, Swann se entrega inteiramente ao sublime encanto da arte. Magnetizado pelo canto dessa sereia, e buscando entender as relações dela com a vida, o diletante acaba transferindo seu fascínio para a vida, para o prazer amoroso. Por meio da figuração dessa personagem, o narrador parece tornar visíveis temas importantes para a *Recherche*: o aprendizado do artista, bem como a relação entre a arte e a vida. Como ocorre a formação do artista na sociedade presente? De que maneira compreender as inclinações artísticas de Swann e seu diletantismo?

Adiantando problemas que vamos discutir nos capítulos seguintes, podemos citar uma afirmação de um estudioso da psicanálise e da *Recherche*: “Swann teria amado Odette durante certo tempo com paixão e, em seguida, desposou-a, a fim de satisfazer não um desejo e sim uma *tendência masoquista*. Ele assemelha-se neste ponto ao barão de Charlus, seu irmão na *Recherche*” (WILLEMART, 2000, p. 116). Mas de que maneira essa “tendência masoquista” se revela no significado da personagem? Como compreender o diletantismo da personagem como a realização de um impulso para a dor?

Anunciada a proposta do capítulo seguinte, podemos tentar resumir o caminho percorrido aqui. Começamos este capítulo evocando as inúmeras dificuldades que a composição de um romance como a *Recherche* propõem para seu autor e seus leitores: de que maneira conceber a criação artística como algo mais real do que a vida? Para tentar solucionar este problema, lembramos dois textos, uma crônica de Manuel Bandeira e um ensaio de Antonio Candido, cujos objetivos eram estabelecer os princípios que organizam, num nível mais fundo, a narrativa proustiana. Notamos em seguida que esses princípios

criadores tornam-se visíveis no romance de Proust por meio do uso de vários recursos, dentre os quais, a paródia, o parêntese, a digressão filosófica, o contraste entre pontos de vista. Vimos que o uso destes recursos punha a composição do romance nestes termos: de que maneira reunir o andamento de uma narrativa com a variedade das digressões interruptivas que compõem a *Recherche*? Como reconciliar o acabamento de uma obra de arte com a espontaneidade de uma unidade viva? Chegamos à conclusão que o romance proustiano não procura limitar-se a uma unidade lógica, uma tese estabelecida antes que o romance tenha se desenvolvido e que ele deveria respeitar ao preço de sua própria vivacidade; pelo contrário: ele se esforça para adquirir uma unidade viva, difícil, polêmica, a fim de representar o mundo à altura de seus níveis mais profundos de complexidade. Essa unidade vital se funda naqueles princípios organizadores definidos pela crônica de Bandeira e pelo ensaio de Candido: a busca de princípios capazes de transfigurar os vasos herméticos da realidade em vasos comunicantes. O capítulo seguinte se propõe a analisar uma das “transversalidades” do romance; vamos discutir o significado de uma de suas mais importantes personagens: Charles Swann.

Para compreendermos o destino desse diletante como a realização de “uma tendência masoquista”, será preciso pesquisar em detalhe seu significado no romance. Posso apenas adiantar que a análise da personagem servirá aqui como um norte no interior dos labirintos da *Recherche*. Mediante comentários de trechos relativos à personagem, vamos poder fugir a uma abordagem mais abstrata, como se diante de um vestido todo tramado, puxássemos um fio que nos revelasse um pouco do arranjo mais amplo dessa composição. O que podemos antecipar é que Charles Swann desempenha um papel importante na narrativa: ele parece compor, na visão do narrador da *Recherche*, um daqueles ecos atávicos que o perseguem, uma daquelas leis que vão modelar seu destino, uma vez que nem ele próprio consegue ver-se livre desses atavismos.

CAPÍTULO 3

UMA HASTE DE SUSTENTAÇÃO

*si j'y réfléchissais, la matière de
mon expérience laquelle serait la
matière de mon livre me venait de
Swann*

3.1 *Personagem e obscuridade*

Ainda que ela seja uma das personagens mais importantes da *Recherche* — basta lembrar que a ela é dedicado o primeiro dos volumes do ciclo romanesco —, Charles Swann não se revela, nem por isso, menos rodeado de ares de obscuridade. Poder-se-ia replicar que esse aspecto enigmático vamos encontrar na base da construção de quase todas as personagens proustianas. Podemos chegar a definir, por exemplo, uma personagem como o barão de Guermantes? Trata-se de mais um amante da senhora Swann, tal como ele aparece no primeiro volume da *Recherche*? Um dos mais renomados membros da nobreza dos Guermantes? Ou ele é um perverso sádico, tal como o vemos no último volume da *Recherche*? Ou ainda: o senhor de Charlus representaria mais uma vocação artística

frustrada, como parece sugerir o narrador? Mas podemos estender essas questões a quase todas as personagens proustianas: quem é o marquês de Saint-Loup? Um descendente de aristocratas que renuncia à sua origem para se consagrar à vida intelectual e passar horas lendo Proudhon? Um homem ciumento e desesperadamente apaixonado por uma atriz, Raquel, cuja vida na prostituição ele finge ignorar? Um soldado dedicado e devotado à pátria, mas defensor de Dreyfus? Mas de que maneira responder a essas perguntas se atrás de todas essas facetas de Saint-Loup se escondem outras, como a do aristocrata *bon-vivant* que faz inúmeros esforços para ser aceito na sociedade do Jockey, renegando mesmo a causa dreyfusista. E como esquecer que Saint-Loup também é um daqueles invertidos que fingem amar com todas as forças uma mulher simplesmente para que a sociedade não descubra suas verdadeiras inclinações? Mas, para o narrador proustiano, a personagem enigmática por natureza é o ser amado: quem é Albertine? Uma vítima dos ciúmes caprichosos do protagonista, o qual a toma como prisioneira? Ou ela é, de fato, uma descendente de Gomorra? E principalmente, questões das questões para o amador, que vê os gestos de seu objeto de desejo envolto em dissimulações de toda sorte e não pode ignorar as relações de força na sociedade, quais são os sentimentos de Albertine para com o protagonista: ela o encara somente como um pretendente a marido? Ela o ama de verdade? Ela o trai?

Pode-se concluir que, no romance proustiano, o caráter de uma personagem jamais se revela inteiramente; as personagens nunca se apresentam de maneira fixa e transparente; eis a razão da obscuridade que forma o fundo de todas elas. O protagonista toma consciência disso no momento em que se indaga a respeito dos verdadeiros sentimentos de Françoise: a responsável pelos serviços domésticos de sua casa teria realmente dito que ele não valia nem mesmo a corda que seria usada para amarrá-lo? Quais seriam os verdadeiros sentimentos de Françoise para com ele?

Toujours est-il que je compris l'impossibilité de savoir d'une manière directe et certaine si Françoise m'aimait ou me détestait. Et ainsi ce fut elle qui la

première me donna l'idée qu'une personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous avec ses qualités, ses défauts, ses projets, ses intentions à notre égard (comme un jardin qu'on regarde, avec toutes ses plate-bandes à travers une grille), mais est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi nous nous faisons des croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions, lesquelles les unes et les autres ne nous donnent que des renseignements insuffisants et d'ailleurs contradictoires, une ombre où nous pouvons tour à tour imaginer avec autant de vraisemblance que brillent la haine ou l'amour. (CG I, p. 134)⁵²

Para o protagonista, uma pessoa se revela sempre como um lugar onde não podemos jamais ingressar, um objeto que nunca vamos compreender de uma maneira completa, porque aparecerá portando a todo o momento aspectos contraditórios sob uma luz ambivalente. Passando do horizonte do protagonista para o do narrador, pode-se dizer que essa noção de que uma personagem não possui um significado estável é um dos segredos da composição proustiana. Isso a tal ponto que ele chega a dizer em entrevistas publicadas na imprensa, tão logo publica *No caminho de Swann* em 1913,⁵³ que as variações sucessivas e diferentes de uma mesma personagem (Swann, por exemplo, tem neste primeiro volume uma personalidade para a família do protagonista em Combray, outra para os Guermantes e outra terceira para Odette e os Verdurin, e assim as variações se seguem nos outros volumes, de tal forma que, ao fim do romance, o nome de Swann para os presentes na matinê dos Guermantes não representa mais nada do que a personagem realmente foi) — essas variações de uma

⁵² “O fato é eu descobri a impossibilidade de saber de maneira direta e certa se Françoise me estimava ou detestava. E assim foi ela quem primeiro me deu a idéia de que uma pessoa não está, como eu supunha, nítida e imóvel diante de nossos olhos, com suas qualidades, seus defeitos, seus projetos, suas intenções para conosco (como um jardim que contemplamos, com todos seus canteiros, através de um gradil), mas é uma sombra em que não podemos jamais penetrar, para a qual não existe conhecimento direto, a cujo respeito formamos inúmeras crenças, com auxílio de palavras e até de atos, palavras e atos que só nos fornecem informações insuficientes e álias contraditórias, uma sombra onde podemos imaginar que brilham, com a mesma verossimilhança, ora o ódio, ora o amor.” (trad., p. 61, modificada)

⁵³ Trata-se de uma entrevista de Proust para Élie-Joseph Bois; ela foi publicada, juntamente com um artigo do crítico, na coluna de “Variété littéraire” do jornal *Le temps* em 12 de novembro de 1913. Ela foi reproduzida no livro de Robert Dreyfus, *Souvenirs sur Marcel Proust* (1926).

personagem, admite Proust, é que vão oferecer ao leitor a sensação de que o tempo passou e de que a vida mudou, proporcionando certo sentimento de realidade ao romance:

[...] os diversos aspectos que uma mesma personagem terá tomado aos olhos de um outro, de tal forma que ela terá sido como sucessivas e diferentes personagens, darão — mas somente por conta disso — a sensação de tempo escoado. Tais personagens se revelarão, mais tarde, diferentes do que elas são no volume atual, diferentes do que nós as julgávamos, tal como acontece com freqüência na vida, ademais. (Citado por DREYFUS, 1926, p. 288)

Essa noção de que as identidades das personagens devem variar, a fim de que compreendam diversos aspectos e significados, é causa de grandes dificuldades para a composição da *Recherche*, tal como explica Proust a Bernard Faÿ, em entrevista de 1921:

Se você leu os primeiros livros da *Recherche*, você constatou o número considerável de personagens e a complexidade do problema. Nos outros volumes, você os reencontrará todos, mas as relações entre eles mudarão, e às vezes se inverterão. A impressão de realidade resultará dessas correspondências e desses conflitos. Meu livro é uma construção, para mim aí reside o trabalho essencial e, de resto, o mais delicado. (FAÿ, Bernard. *Les précieux*. Librairie Académique Perrin, 1966, p. 98, citado por FRAISSE, 1995, p. 244)

Assim como para o protagonista as pessoas não são jamais transparentes, do mesmo modo para o narrador as personagens jamais aparecem de uma maneira integral. Decorre isso do fato de que as personagens não são apresentadas pelo narrador de maneira interiorizada, de sorte que nem ele próprio sabe ao certo o que as motivam, o que elas pensam e estão sentindo — e lembremos a lista inumerável de “talvez” que o narrador produz quando tenta explicar, por exemplo, a mania de Swann de encontrar analogias entre seus próximos e os retratos feitos por seus artistas prediletos (CS, p. 342; trad., 219-220). Esse fundo desconhecido que forma as personagens pode deixar perguntas difíceis na cabeça dos leitores da *Recherche*: quais seriam os verdadeiros sentimentos de Albertine para com o protagonista? Quais os motivos que a levam a abandonar a casa de seu amante? Ora, uma vez que a narrativa é raramente focalizada pelo ângulo interno das personagens, quase tudo do que ficamos

sabendo sobre elas vem das digressões estabelecidas aqui ou ali pelo curioso narrador-protagonista, à procura de respostas para suas dúvidas sociais, suas questões estéticas, suas crises de ciúme.

Um dos casos especiais é justamente a personagem de Swann. Com efeito, ela é uma das poucas que merece uma focalização interna: ao longo de todo um capítulo da *Recherche*, vemos um narrador, situado na terceira pessoa, contando para nós as aventuras de um Swann apaixonado por Odette. Em todo caso, é de reconhecer que, à exceção dessa passagem, a personagem não será focalizada internamente. Assim, como explicar o fato de que Swann tenha se casado com Odette, mesmo após superar suas fortes crises de ciúme e descobrir que ela não era, definitivamente, uma mulher de seu “gênero”? Como o narrador não focaliza a história sob o ângulo da personagem e, por isso, parece desconhecer os impulsos que a levam a tomar essa decisão, ele não pode fazer nada senão estabelecer uma hipótese: a personagem teria se casado com Odette para um dia conseguir apresentar sua filha à duquesa de Guermantes (JF I, p. 128; trad., p. 43). A tese pode soar estranha para aqueles que julgam Swann uma vítima das fantasias do ciúme, mas é o argumento mais forte dado pelo narrador para explicar o casamento da personagem com sua antiga amante. Por outro lado, como explicar o carinho e a paciência que Swann, um pouco antes de sua morte, numa recepção na casa do príncipe de Guermantes, tem no trato com o protagonista, o que chega a despertar a admiração deste (SG I, p. 179; trad., p. 110)? Como a narrativa não se aventura pelo interior de Swann e submete com dificuldades a ação à perspectiva da personagem, fica para o protagonista uma “dúvida perpétua” (LP, p. 300; trad., p. 189): cômico de que morreria logo e de que sua filha herdaria os bens de sua família, Swann quer que o herói se aproxime mais de Gilberte? E sobram para nós leitores as hipóteses, seja aquelas feitas pelo narrador, seja aquelas que um leitor mais atento e curioso pode igualmente estabelecer.

Mas, embora Swann oculte segredos que nem mesmo o narrador-protagonista pode conseguir decifrar, a personagem é, como já se disse, uma das poucas que conhece uma focalização interna: durante “Um amor de Swann”, um narrador onisciente não hesita focalizar a narrativa sob o ponto de vista do protagonista dessa história. Mas por que o trato especial nesse momento para com a personagem? Essa focalização onisciente traz complicações para o acabamento estético da *Recherche*: um romance na primeira pessoa cujas partes podem guardar algumas sobrevivências de um romance anterior narrado na terceira pessoa? De que outra maneira podemos explicar a existência de um narrador onisciente para contar uma das aventuras amorosas de Swann? Como entender que esta personagem apareça como o protagonista de uma das partes do romance? Como se vê, Swann complica a unidade do romance, propondo questões difíceis quanto a seu foco narrativo: como compreender que, sendo a *Recherche* um romance feito sob o ângulo de um narrador na primeira pessoa, exista aí um trecho organizado sob o ângulo de um narrador na terceira pessoa? Como explicar essa oscilação do foco narrativo? E por que apenas nesse trecho veríamos a existência de um narrador capaz de descrever os sentimentos, e mesmo os sonhos, que uma personagem outra é capaz de sentir?

Algumas respostas podem ser tiradas da introdução que Bernard Brun faz para o primeiro volume da *Recherche*: “A retomada de páginas antigas, uma teoria anti-stendhaliana do amor, uma hesitação entre os papéis respectivos que Swann e o narrador desempenhariam, permitem oferecer alguns elementos de solução ao problema” (CS, p. 77-8). O próprio narrador-protagonista, interessado em tentar esclarecer os mistérios de seu romance, estabelece a sua hipótese: Swann, distinguindo-se das demais personagens, surge na verdade como um verdadeiro pedúnculo, uma haste de sustentação para o edifício romanesco. Com efeito, a personagem de Swann, suas ações e sua história compõem um dos princípios dinâmicos da intriga romanesca.

En somme, si j’y réfléchissais la matière de mon expérience laquelle serait la matière de mon livre me venait de Swann non pas seulement par tout ce qui le concernait lui-même et Gilberte mais c’était lui qui m’avait dès Combray donné le désir d’aller à Balbec, où sans cela mes parents n’eussent jamais eu l’idée de m’envoyer, et sans quoi je n’aurais pas connu Albertine mais même les Guermantes puisque ma grand-mère n’eût pas retrouvé Mme de Villeparisis, moi fait la connaissance de Saint-Loup et de M. de Charlus, ce qui m’avait fait connaître la Duchesse de Guermantes et par elle sa cousine, de sorte que ma présence même en ce moment chez le prince de Guermantes, où venait de me venir brusquement l’idée de mon œuvre (ce qui faisait que je devais à Swann non seulement la matière mais la décision), me venait aussi de Swann. Pédoncule un peu mince peut-être pour supporter ainsi l’étendue de toute ma vie. (Ce “côté de Guermantes” s’étant trouvé en ce sens ainsi procéder du “côté de chez Swann”.) (TR, p. 313-4)⁵⁴

Mesmo que “um pouco magra”, a personagem revela-se uma haste de sustentação, um pedúnculo para o romance; a personagem de Swann desperta o protagonista, lançando-o nas peripécias romanescas de que a *Recherche* é a história: é Swann quem fala de Balbec para o protagonista e quem sugere para os pais do protagonista a idéia de um passeio no balneário; é Swann ainda o responsável indireto dos males que o protagonista sofre na primeira parte do romance, uma vez que, devido às visitas da personagem, o então pequeno protagonista não pode receber o beijo de boa-noite de sua mãe; mas é, sobretudo, Swann quem o acompanha na descoberta do universo artístico, mundano e amoroso. Lembremos que Swann será o primeiro admirador de Vinteuil, cujas obras musicais vão tanto encantar e deslumbrar o protagonista; que Swann aparece como um dos principais freqüentadores dos salões dos Guermantes, sendo amigo íntimo da duquesa e do barão de Guermantes (“o universo dos

⁵⁴ “Em suma, refletindo bem, a matéria de minha experiência, aquela que seria a matéria de meu livro, me vinha de Swann, e não só no que lhe dizia pessoalmente respeito, ou a Gilberte, mas fora ele quem, desde Combray, me inculcara o desejo de ir a Balbec, para onde, do contrário, nunca se lembrariam de mandar-me meus pais, e sem Balbec não teria conhecido Albertine e, até mesmo, os Guermantes, visto que minha avô não teria reencontrado a sra. de Villeparisis, nem eu feito conhecimento de Saint-Loup e do sr. de Charlus, relações que me fizeram conhecer mais tarde a Duquesa de Guermantes e, por ela, sua prima, de sorte que minha presença neste momento na casa do príncipe de Guermantes, onde me acabava de vir bruscamente a idéia de minha obra (o que fazia que eu devesse a Swann, não somente a matéria, mas a decisão), vinha-me também de Swann. Pedúnculo um pouco frágil talvez para suportar assim toda a extensão de minha vida. (Procedia, neste sentido, ‘O caminho de Guermantes’ do ‘caminho de Swann’.)” (trad., 187-8, modificada)

Guermantes tendo nascido, assim, do universo de Swann”); que Swann é o pai de Gilberte, o primeiro amor do protagonista, e que Swann experimenta, enfim, em seu relacionamento amoroso com Odette os mesmos sofrimentos provocados pelo ciúme que o protagonista irá conhecer em seu relacionamento com Albertine. Neste sentido, pode-se dizer que a personagem não é somente uma haste de sustentação, da qual derivam as experiências do narrador-protagonista. Na verdade, pode-se compreender a personagem em boa parte como um avatar, um duplo, uma prefiguração do narrador da *Recherche*. É o que lembra Jean Rousset em seu livro *Forme et signification*:

A personagem de Swann possui relações íntimas com o herói; ele é, ao mesmo tempo, seu pai espiritual e seu irmão mais velho. Ele começa desempenhando o papel que foi, em parte, o de Ruskin junto a Proust: ele inicia o adolescente na arte, visto que lhe apresenta Bergotte e o faz conhecer os pintores, que são precisamente os pintores de Ruskin. Ele é, com mais força ainda, seu irmão, seu duplo; isso não é preciso mais demonstrar, numerosos comentadores o fizeram na esteira do próprio Proust, que multiplica em seu romance os indicadores mais claros: similitudes de caracteres e analogias no destino, mesma maneira de amar e de sofrer, mesmos gostos pelo mundo e pelas artes, mesmas fraquezas, enfim, mesmas graves tentações, às quais cada um deles reagirá de maneira diferente. Proust não cessa de aproximá-los ao longo de seu romance, ora para compará-los, ora para contrapô-los, por meio de uma oposição que permanece sempre fraternal. (1962, p. 148)

Swann seria um pai espiritual e um irmão mais velho do narrador-protagonista. Se tomarmos a *Recherche* como um romance de formação de um artista, à maneira do que vimos no primeiro capítulo deste trabalho, a personagem surge para o narrador-protagonista como um exemplo e um contra-exemplo ao mesmo tempo: Swann é quem o desperta para as artes, mas também quem lhe mostra os “espinhos” da formação artística. Num romance em que as personagens aparecem amarradas a inúmeros atavismos, esse diletante de origem burguesa e ascendência judia condensa para o narrador-protagonista um impulso atávico que o persegue e do qual nem ele próprio consegue se ver livre. Se tomarmos a *Recherche* como um vestido costurado por um artista cuidadoso, Swann parece se mostrar aí um de seus fios mais

importantes e determinar o seu papel no desenvolvimento da narrativa vai nos proporcionar a chance de discutirmos problemas importantes; veremos que Swann não é apenas um duplo artístico frustrado do narrador; suas inúmeras personalidades (o filho Swann, o amante de Odette, o pai de Gilberte, o profeta) configuram motivos capitais do romance, sendo capazes de tornar visíveis alguns de seus arranjos mais complicados.

3.2 *Um ser de várias cabeças*

Swann aparece sob diversas formas ao longo do romance, dando lugar a várias personagens de nome Swann, tal como veremos a partir daqui. No universo romanesco de Proust mesmo a aparência física de uma personagem — e o que dizer de sua aparência psicológica? — pode adquirir traços diferentes em consonância com o ângulo do observador. Assim, o caminho que fazemos ao encontro de alguém pode ser compreendido como uma verdadeira viagem exploratória em que as várias facetas de uma pessoa vão se revelando, de maneira estranha e contraditória, à medida que nos aproximamos. O ato dar um beijo no rosto da bem-amada pode se mostrar uma peregrinação em que, conforme avançamos, vamos desvendando as aparências estranhas, poliédricas, contrastantes de nosso objeto de desejo, tal como se sua aparência dependesse diretamente do ângulo pela qual a contemplamos: a imagem da amada a um braço de nós não corresponde à imagem que temos dela a um centímetro de nossa boca, como reconhece o protagonista quando se lança a beijar Albertine: “dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c’est dix albertines que je vis; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celles que je vues en dernier, si je tentais de m’approcher d’elle, faisait place à une autre” (CG II, p. 111).⁵⁵ Nesta linha, existem tantos Swann quantas personagens debruçaram-se sobre ele e tentaram identificar-lhe os traços, a

⁵⁵ “(...) nesse curto trajeto de meus lábios para a sua face foram dez Albertines que eu vi; sendo essa única moça como uma deusa de várias cabeças, a que eu tinha visto por último, quando dela eu tentava me aproximar, dava lugar a uma outra.” (trad., p.329-330, modificada)

aparência, a personalidade: conduzindo essa noção até o limite, cada olhar projeta um Swann que corresponde às suas próprias expectativas. No romance de Proust, quem principalmente tenta esclarecer os mistérios que a personalidade de Swann encobre é o narrador-protagonista. Com efeito, durante o primeiro volume do romance, ele realiza seus passos “no caminho de Swann” e reconstrói, para seu leitor, uma boa parte da vida desta personagem.

3.3 *O filho Swann*

O primeiro Swann que conhecemos é o filho do velho Swann, um antigo amigo do avô do protagonista: como vizinho proprietário de uma casa de campo, o filho Swann frequenta os serões da família do protagonista na casa de tia Léonie, em Combray. Essa primeira aparição da personagem ocorre sob o signo do erro social. De acordo com os costumes da cidade provinciana, Swann é um proprietário cujo universo de relações restringe-se por um lado aos amigos do seu pai, um antigo corretor, e por outro às aventuras com cocotes e *demi-mondaines*, relações sobre as quais a família do protagonista prefere se calar. O equívoco sobre a personalidade de Swann seria uma decorrência de uma das leis que formam nossa personalidade; a julgar pelo narrador, uma pessoa não é apenas uma coisa que nós conhecemos num determinado tempo e lugar, mas um conceito que projetamos sobre as pessoas conhecidas por nós:

Mais même au point de vue des plus insignifiantes choses de la vie, nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier des charges ou d'un testament; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. Même l'acte si simple que nous appelons “voir une personne que nous connaissons” est en partie un acte intellectuel. Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons de toutes les

notions que nous avons sur lui et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions ont certainement la plus grand part. (CS, p. 113)⁵⁶

De acordo com essa teoria, nossa personalidade não é algo concreto, mas o resultado de um ato intelectual; a personalidade resulta do pensamento dos outros sobre nós. Neste sentido a personalidade é uma idéia abstrata e reconhecer alguém, uma operação intelectual. Para reconhecermos alguém precisamos “ajustar” o conceito que temos dela à pessoa diante de nós: reconhecer alguém significa projetar nossas crenças e expectativas naquele que está diante de nós e cujos traços físicos e psíquicos parecem corresponder à nossa imagem preestabelecida. Da complexidade compreendida nessa operação intelectual de “ver uma pessoa que nós conhecemos” decorre o erro da família do protagonista sobre a personalidade de Swann.

A imagem social de Swann sustentada pela família do narrador deriva de uma noção estratificada da sociedade, uma crença, adverte o narrador, não exclusiva de sua família, mas natural aos burgueses dessa época. Trata-se de uma concepção de sociedade baseada numa imagem de castas hindus. De acordo com essa visão, ninguém pode extrapolar seu horizonte social, sob pena de se ver imediatamente rebaixado; assim, mesmo aquele que sobe os degraus da sociedade casando-se, por exemplo, com uma mulher situada numa casta mais acima, está se rebaixando, uma vez que rompe com o quadro estável de suas relações — e Swann, sendo filho de um corretor, deve guardar relações unicamente com os filhos de corretores. Como vamos ver, essa crença escondia justamente uma outra face da personagem, um outro Swann, o do Jockey Club.

⁵⁶ “Mas nem mesmo sob a perspectiva das coisas mais insignificantes da vida somos nós um todo materialmente constituído, idêntico para toda a gente e de que cada qual não tem mais do que tomar conhecimento, como se se tratasse de um livro de contas ou de um testamento; nossa personalidade social é uma criação do pensamento alheio. Até o ato tão simples a que chamamos ‘ver uma pessoa conhecida’ é em parte um ato intelectual. Preenchemos a aparência física do ser que estamos vendo com todas as noções que temos a seu respeito; e, para o aspecto total que representamos, contribuem certamente essas noções com a maior parte.” (trad., p. 24, modificada)

Caberia notar ainda, sob um ângulo mais próximo da psicanálise, o papel representado pelo filho Swann no drama do beijo de boa-noite, o qual abre a primeira parte do romance. O narrador conta que durante sua infância não conseguia dormir sem o beijo de sua mãe; ocorre que nos dias de visita de Charles Swann o protagonista se vê privado desse cuidado; de acordo com as regras da família, quando há visitas, o pequeno deve ir para a cama sem a companhia da mãe, porque esta deve receber os hóspedes. Contudo, certo dia em que Swann se demora, o pequeno, obrigado a ir para a cama sem o carinho maternal, toma a decisão de afrontar todas as regras da casa: depois da partida da visita, no momento em que a mãe sobe para os quartos, ele a surpreende nas escadas e, tomado de angústias, lhe pede o beijo de boa-noite. O pai vê a cena e, para surpresa das personagens, que esperam dele uma dura reprimenda, concorda que sua mulher vá dormir com a criança. Não são poucos os comentadores que, considerando o papel do complexo de Édipo na formação de nossa personalidade, vêem nesse drama do protagonista do beijo maternal uma reprodução simbólica da cena edipiana.⁵⁷ Um drama psíquico em que a função paterna é representada, não pelo pai do narrador-protagonista, mas por Swann, tal como Genette reconhece:

O papel de Swann no drama de boa-noite não é tipicamente paternal? É ele, afinal, quem priva a criança da presença da mãe. O pai autêntico, pelo contrário, demonstra um laxismo reprovável, uma condescendência irônica e suspeita: “Vá com o pequeno”. O que concluir desse arranjo? (1972, p. 88, n. 2)

3.4 *O Swann do Jockey Club*

Swann, além de ser o “filho Swann”, o herdeiro de um corretor da província, era também “um dos membros mais elegantes do Jockey Club, amigo predileto do conde de Paris

⁵⁷ Kristeva reconhece nesta cena “uma relação incestuosa perturbada por uma personagem respeitável, ainda que ambígua” (1994, p. 36). Deve-se notar que a autora não teme as últimas conclusões a que pode conduzir o argumento: “En poussant un peu l’interprétation, je dis donc qu’un amour de Swann dissimule un amour pour Swann. De la part de qui? De la part du sujet de l’énonciation, bien sûr. (1994, p. 38).

e do príncipe de Gales, um dos homens mais requestados da alta sociedade do bairro Saint-Germain” (CS, p. 109; trad, p. 21). O Swann do Jockey Club é, assim, um burguês de origem judia perfeitamente assimilado à vida mundana (lembramos que a sociedade do Jockey configurava então uma sociedade fechada onde apenas ingressam os mais ricos e importantes membros da sociedade parisiense).⁵⁸ Para se ter uma idéia do que representa a participação de Swann nessa sociedade, que realmente existiu, basta lembrar que, antes de Charles Haas, o modelo real da personagem romanesca de Proust, a única pessoa de origem judia admitida na sociedade foi o rico barão de Rothschild.⁵⁹ Da mesma maneira, a amizade íntima que, de acordo com o narrador, Swann mantém com o conde de Paris e com o príncipe de Gales demonstra que a personagem concluiu há muito sua ascensão aos círculos mais nobres e elegantes da sociedade: o conde de Paris é sobrinho-neto do rei Luís-Felipe e, desde 1883, torna-se chefe do partido monárquico francês, e o príncipe de Gales, o futuro Eduardo VII, governa a Inglaterra durante a primeira década do século XX. Como se vê, o Swann do Jockey Club revela-se um dos perfeitos casos de ascensão social; ora, este sucesso, se acreditarmos no narrador, não se dá sem esforço e premeditação: Swann, bem antes de se casar com Odette, tinha como ideal social um bom casamento, para que sua subida fosse firmada; é o que diz o narrador, quando lembra que, dentre as pessoas a julgar o casamento de Odette e Swann algo ridículo, estaria o próprio Swann de vinte anos antes, um “Swann qui s’était donné du mal pour être reçu au Jockey et avait compté dans ce temps-là fait un éclatant mariage qui eût achevé, en consolidant sa situation, de faire de lui un des hommes les plus en

⁵⁸ Sobre a sociedade do Jockey, veja-se a nota de Danièle Gasiglia-Laster, organizadora do segundo volume da *Recherche* para a editora Flammarion: “O ‘Jockey’, fundado em 1834, chamou-se de início ‘le Cercle de la société d’Encouragement’. Seu objetivo era o aperfeiçoamento das raças de cavalo na França. Para dele fazer parte, a unanimidade era exigida. Por isso, o Jockey representava como que ‘um poder enobrecedor’, fazer parte dele equivalia à consagração social suprema” (JF I, p. 333-4, n. 3).

⁵⁹ Para uma biografia de Charles Haas, é possível conferir o curioso e original ensaio interpretativo de Henri Raczymow, *Le cygne de Proust* (1989), repleto de interpretações, sugestões e correspondências com a personagem ficcional de Proust.

vue de Paris” (JF I, p. 129)⁶⁰. O Swann do Jockey filia-se espiritualmente, neste sentido, às personagens de arrivistas representadas nos romances do Oitocentos; para lembrar as mais famosas: Julien Sorel, o herói criado por Stendhal para seu romance *O Vermelho e o negro*; Rastignac e Lucien Chardon, personagens de Balzac n’*O Pai Goriot* e n’*As Ilusões perdidas*; Frédéric Moreau e Charles Deslauriers, heróis de Flaubert n’*A Educação sentimental*; e Georges Duroy, protagonista do romance *Bel-ami* de Maupassant. À semelhança dessas personagens, cujas origens são burguesas e provincianas, Swann teve um dia a ambição de fazer parte dos círculos mais fechados e importantes da sociedade francesa. Mas a *Recherche* não se preocupa em contar para seus leitores as peripécias de Swann em sua busca de sucesso social; o romance começa no momento em que a personagem já realizou sua subida e revela-se um dos homens mais distintos da sociedade elegante de Paris. Tal como se pode concluir, se Proust não tem a pretensão de retratar a sociedade como o fizeram os romances do Oitocentos, ele não ignora, em todo caso, os tipos sociais explorados pelo realismo.

3.5 *O amante de Odette*

Ao filho Swann e ao Swann do Jockey Club, devemos somar ainda outra faceta da personagem. O segundo capítulo do primeiro do volume da *Recherche* descreve um terceiro Swann, o amante de Odette de Crécy. Trata-se de uma das mais importantes faces desta personagem, não só porque Swann irá se casar, mais tarde, com a cocote, mas porque o amante de Odette revela alguns dos traços mais salientes de sua personalidade: seu diletantismo, seus gostos e inclinações artísticas inspirados sem nenhuma expectativa de ganho ou interesse.

⁶⁰ “(...) aquele Swann que se dera tanto trabalho para ser admitido no Jockey e contara naquele tempo fazer um casamento brilhante que, consolidando sua posição, acabaria por torná-lo um dos homens mais distintos de Paris.” (trad., p. 42, modificada)

“Um amor de Swann” relata o caso de amor entre a personagem e Odette de Crécy. O capítulo começa descrevendo o salão dos Verdurin (freqüentado por Odette, pelo médico Cottard, pelo professor universitário Brichot e por outros burgueses) e conta que, graças à Odette, Swann se torna também um freqüentador assíduo das recepções oferecidas pela “patronne”, tal como é conhecida a senhora Verdurin entre seus convidados. Por esses tempos, Swann se mostra um galanteador, um homem que “ne cherchait pas à trouver jolies les femmes avec qui il passait son temps, mais à passer son temps avec les femmes qu’il avait d’abord trouvées jolies” [não procurava achar bonitas as mulheres com quem passava seu tempo, mas passar seu tempo com as mulheres que primeiro achara bonitas] (CS, p. 307; trad., p. 191). Fugindo dos ideais de beleza que encontrava figurado nas pinturas e nas esculturas que tanto admirava, Swann passava boa parte de sua vida cortejando mulheres de qualidades físicas que considerava vulgares: “une chair saine, plantureuse et rose” [uma carne sadia, abundante e rosada] lhe acendia a volúpia, ao passo que a melancolia e a profundidade de um olhar expressivo, que tornavam tão fascinantes as mulheres retratadas por seus escultores e pintores prediletos, “glaçaient ses sens” [gelavam seus sentidos] (CS, p. 307; trad., p. 191). Deu-se que Swann apaixonou-se por Odette justamente porque esta lhe evocava uma pintura de Botticelli: aos olhos de Swann, Odette assemelha-se à Séfora, a filha de Jetro representada na Capela Sistina. Assim, ele acaba amoroso de uma cocote. A paixão o atormenta, suscitando nele fortes sofrimentos e crises de ciúmes. Swann não consegue mais passar os dias sem a presença do objeto de seu amor, um objeto trazido à sua lembrança a todo o momento, seja pela figura da Séfora pintada por Botticelli, seja pelo sabor inexplicável de uma das sonatas de Vinteuil que tanto o encantava, o “hino nacional de seu amor” (CS, p. 337; trad., p. 215). Perdidamente apaixonado, começa a sustentar Odette e enfrentar tudo o que pode separá-los, mesmo o salão dos Verdurin, em que é tomado como *persona non grata*, devido a seu mundanismo e sua recusa em compartilhar os hábitos estreitos e burgueses do

clã. Somente após uma dolorosa crise sentimental (a narrativa chega a descrever dois sonhos reveladores das perturbações que invadem a consciência da personagem), Swann vai conseguir enfim afastar-se de Odette.

Esse ciúme doentio da personagem parece configurar um dos elementos mais representativos de sua vocação artística: a julgar pelo narrador, o amante ciumento, no momento em que cria todo um romance a partir de uma percepção parcial da realidade, assemelha-se a um escritor ou, mesmo, a um pesquisador da sociedade. Lembremos que Swann, de maneira totalmente equivocada, julga Odette uma mulher difícil e constrói, a partir disso, “tout un roman qui ne devient que plus douloureux quand il comprend son erreur” [todo um romance que se torna mais doloroso à medida que ele compreende seu erro] (AD, p. 235; trad. 147). O ciumento aparece como o protótipo de um romancista, na medida em que seus ciúmes o obrigam a investigar e a imaginar histórias, com o fito de satisfazer a necessidade de permanecer junto ao objeto de seu desejo e de possuí-lo, assim, inteiramente. À semelhança de um historiador preocupado somente com a verdade, o amante se interessa por tudo o que diz respeito à amada, não hesitando se valer dos métodos mais sofisticados aos mais comuns, como espionagem, escuta atrás de portas, violação de correspondência, para alcançar aquela verdade que é seu objetivo. O narrador ressalta isso neste trecho, no qual descreve os sentimentos despertados em Swann pelos ciúmes:

Si, depuis qu’il était amoureux, les choses avaient repris pour lui un peu de l’intérêt délicieux qu’il leur trouvait autrefois, mais seulement là où elles étaient éclairées par le souvenir d’Odette, maintenant, c’était une autre faculté de sa studieuse jeunesse que sa jalousie ranimait, la passion de la vérité, elle aussi, interposée entre lui et sa maîtresse, ne recevant sa lumière que d’elle, vérité tout individuelle qui avait pour objet unique, d’un prix infini et presque d’une beauté désintéressée, les actions d’Odette, ses relations, ses projets, son passé. (...) Mais dans cette étrange période de l’amour, l’individuel prend quelque chose de si profond, que cette curiosité qu’il sentait s’éveiller en lui à l’égard des moindres occupations d’une femme, c’était celle qu’il avait eue autrefois pour l’Histoire. Et tout ce dont il aurait eu honte jusqu’ici, espionner devant une fenêtre, qui sait, demain,

peut-être faire parler habilement les indifférents, soudoyer les domestiques, écouter aux portes, ne lui semblait plus, aussi bien que le déchiffrement des textes, la comparaison des témoignages et l'interprétation des monuments que des méthodes d'investigation scientifique d'une véritable valeur intellectuelle et appropriées à la recherche de la vérité. (CS, p. 399-400)⁶¹

Pode-se concluir que, quando se ama e se sofre de ciúmes, não temos mais vergonha de nada para alcançar a verdade da amada, como também toda a nossa imaginação se vê desperta. No momento da crise de ciúmes, a mulher transforma-se num objeto de que tentamos desesperadamente reconstituir os contornos no tempo e no espaço: nesse momento, a amada “n'est plus pour nous une femme mais une suite d'événements sur lesquels nous ne pouvons faire la lumière, une suite de problèmes insolubles, une mer que nous essayons ridiculement, comme Xerxès de battre pour la punir de ce qu'elle a englouti” (LP, p. 199).⁶² A percepção de que todos os objetos, os menores detalhes relativos à amada, compreendida como um verdadeiro objeto incognoscível, podem oferecer um sentido novo e original, bem como todos os métodos, seja a fantasia, seja a espionagem, podem servir à descoberta da verdade — essa percepção é que vai aproximar o ciumento ao romancista e ao historiador. Por mais que isso possa surpreender, as crises de ciúmes de Swann devem ser entendidas, a julgar pelo narrador da *Recherche*, como um signo das fortes inclinações artísticas da personagem.

⁶¹ “Se, desde que se enamorara, as coisas tinham retomado para ele um pouco do delicioso interesse que neles encontrava outrora, mas só quando iluminadas pela recordação de Odette, era uma outra faculdade da sua estudiosa juventude que o ciúme vinha reanimar, a paixão da verdade, mas uma verdade também interposta entre ele e a sua amada, que só dela recebia a luz e tinha por objeto único, de um valor infinito e quase de uma beleza desinteressada, os atos de Odette, suas relações, seus projetos, seu passado. (...) Mas nesse estranho período do amor, o individual assume algo de tão profundo, que aquela curiosidade que sentia despertar em si com relação às menores ocupações de uma mulher era a mesma que tivera outrora pela História. E coisas de que até então sentiria vergonha, espiar por uma janela, quem sabe, se amanhã, sondar com astúcia os indiferentes, subornar os criados, escutar as portas, não lhe pareciam mais, assim como a decifração dos textos, a comparação dos testemunhos e a interpretação dos monumentos, que simples métodos de investigação científica de um verdadeiro valor intelectual e apropriados à pesquisa da verdade.” (trad., p. 266-7)

⁶² “(...) não é mais para nós uma mulher, mas uma seqüência de problemas insolúveis, um mar em que tentamos ridiculamente, à maneira de Xerxes, bater para castigá-lo do que ele tragou.” (trad., p. 97)

3.6 *O marido de Odette*

Para surpresa dos leitores, os quais viram todas as angústias de Swann para esquecer finalmente Odette, vemos no capítulo seguinte do romance que a personagem se encontra casada com o objeto de seus antigos sofrimentos: Swann aparece agora como um novo homem. A partir do momento em que desposa Odette, ele esquece certos hábitos mundanos que mantinha e adota comportamentos naturais ao salão burguês dos Verdurin. Assim, contrariando a descrição de que dá provas em ambientes elegantes, pode fazer questão de alardear, para os que desconhecem a nova, que a senhora Bontemps, a esposa do Chefe do Gabinete Ministro das Obras Públicas, freqüentava a casa dos Swann, possuindo uma alta estima pela senhora Swann. Pode-se dizer que, depois do casamento, uma vida nova, feita em comum com sua esposa, tinha começado para Swann. Nesta vida este pode se exhibir como um esnobe, procurando ostentar relações com pessoas situadas socialmente bem abaixo daquelas com quem convive como membro do Jockey Club. A mudança radical de comportamento pode espantar aqueles que o conheceram como um dos mais elegantes do *faubourg* Saint-Germain e agora o vêem como marido de Odette:

Mais, même quand on savait que c'était avec d'inélegants fonctionnaires, avec des femmes tarées, parure des bals de ministères, qu'il désirait de se lier, on était étonné de l'entendre, lui qui autrefois et même encore aujourd'hui dissimulait si gracieusement une invitation de Twickenham ou de Buckingham Palace, faire sonner bien haut que la femme d'un sous-chef de cabinet était venue rendre sa visite à Mme. Swann. (JFF I, p. 86)⁶³

Mas não são claros para o leitor os motivos que conduzem Swann a adotar comportamentos esnobes e desposar Odette. Para o narrador os novos hábitos da personagem podiam se explicar pelo fato de que nossas virtudes não constituem hábitos de que podemos

⁶³ “Mais, ainda que se soubesse que era com deselegantes funcionários, com mulheres depravadas, ornamentos de bailes ministeriais, que Swann desejava ligar-se, causava espanto ouvi-lo, a ele que outrora e ainda hoje tão delicadamente dissimulava um convite de Twickenham ou do Buckingham Palace, proclamar alto e em bom som que a mulher de um subchefe de gabinete fora visitar a sra. Swann.” (trad., p. 10)

dispor em todos os momentos da vida; elas aparecem para nós como algo estreitamente ligado a algumas situações em que cremos que devemos aplicá-las. Contudo, diante de uma condição nova e imprevista, podemos ser pegos desprevenidos e esquecer que aquelas virtudes valem igualmente aqui. De sorte que Swann, diz o narrador, comportava-se à maneira de um grande pintor que durante toda a sua carreira artística aceitara as mais duras críticas às suas obras, mas que próximo ao final da vida, pondo-se a praticar o hobby da jardinagem, não podia ouvir nenhum comentário que desmerecesse as suas flores. Assim explicado o comportamento esnobe de Swann, como justificar seu casamento? O que o levou a esposar Odette, essa mulher que definitivamente não fazia seu tipo?

Em meio a um jantar com a família do protagonista, o diplomata Norpois sugere algumas razões. Diz ele que, antes de se casar com Odette, Swann enfrentou um período difícil no qual Odette usava a filha para realizar chantagens: “elle privait Swann de sa fille chaque fois qu’il lui refusait quelque chose” [ela privava Swann de sua filha cada vez que ele lhe recusava alguma coisa] (JFF I, p. 126; trad., p. 40). Graças a essa conversa, sabemos que Swann não se casou em virtude de uma paixão ciumenta nem de uma indesejada gravidez de Odette. O diplomata não pode acreditar tampouco nos boatos que falavam da fortuna da amante de Swann, o que lhe parecia “une grosse bourde” [uma grande bobagem]. Mas é fácil perceber por meio do andamento da conversação que o diplomata não quer discutir à mesa um tema delicado para os familiares do protagonista, que não recebem a senhora Swann: como diz polidamente Norpois, “le mariage, cela est certain, n’a pas plu” [o casamento, isso é certo, não agradou]. Fica sugerido pela personagem, em todo caso, que o amor paternal é uma das mais fortes justificativas para o casamento de Swann.

Isso dito, temos de admitir que o assunto interessa bastante ao narrador-protagonista, que estabelece uma longa digressão durante o diálogo entre seus familiares e o diplomata; a

julgar pelo narrador, o próprio caráter surpreendente do casamento de Swann é que deveria surpreender:

Presque tout le monde s'étonna de ce mariage, et cela même est étonnant. Sans doute peu de personnes comprennent le caractère purement subjectif du phénomène qu'est l'amour, et la sorte de création que c'est d'une personne supplémentaire, distincte de celle qui porte le même nom dans le monde, dont la plupart des éléments sont tirés de nous-mêmes. (JF I, p. 128)⁶⁴

Estariam na base do casamento dois elementos extraordinários para a gente mundana: o caráter puramente subjetivo do amor e o caráter mutável de nossa personalidade. E mais: o narrador faz questão de salientar que o casamento de Swann não significou uma renúncia de Swann às suas ambições mundanas e que essa renúncia não poderia estar, portanto, na origem de seu casamento: “car de ces ambitions-là depuis longtemps Odette l'avait, au sens spirituel du mot, détaché” [pois há muito Odette tinha-o, no sentido espiritual do termo, desviado dessas ambições] (JF I, p.130; trad., p. 42). Afastadas as afirmações mentirosas sobre a origem da união de Swann, o narrador pode estabelecer uma hipótese mais verdadeira, ainda que bem estranha:

Dans la mesure où une image qui accompagne une de nos résolutions la motive, on peut dire que si Swann épousa Odette, ce fut pour la présenter, elle et Gilberte, sans qu'il y eût personne là, au besoin sans que personne le sût jamais, à la Duchesse de Guermantes. (JF I, p. 128)⁶⁵

Em outro momento vamos poder decerto discutir estes outros motivos: para o narrador da *Recherche*, o amor é um ato de vontade estritamente subjetivo, vizinho da irracionalidade e da perversão; ao passo que a personalidade, como vemos pela personagem

⁶⁴ “Quase todos se espantaram com esse casamento, o que também é coisa de espantar. Poucas pessoas provavelmente compreendem o caráter puramente subjetivo do fenômeno em que consiste o amor e como ele é uma espécie de criação de um indivíduo suplementar, distinto daquele que usa o mesmo nome na sociedade, e que formamos com elementos quase sempre tirados de nós mesmos.” (trad., p. 41, modificada)

⁶⁵ “Na medida em que motiva alguma resolução nossa a imagem que a acompanha, pode-se dizer que, se Swann desposou Odette, foi para apresentar a ela e a Gilberte, sem que ninguém estivesse presente, e mesmo sem que ninguém jamais o soubesse, a duquesa de Guermantes.” (trad., p. 43)

de Swann, é um objeto em permanente construção, da qual participam os olhares, as expectativas e as projeções de nossos próximos; o que mais nos interessa agora é um dos traços mais salientes da personagem Swann e que se esconde em seu desejo de apresentar sua filha e sua mulher à duquesa de Guermantes. À primeira vista, é difícil compreender o motivo que teria levado Swann a esposar Odette: como um homem pode se casar simplesmente para mais tarde apresentar sua mulher e sua filha a uma elegante mundana? De que maneira uma cena desse tipo pode levar Swann a desposar uma cocote?

3.7 *Os gostos artísticos*

Ocorre que as ambições de Swann não possuem caráter exclusivamente mundano; elas possuem também certo caráter estético e, até mesmo, sociológico. A explicação do narrador é que Swann, como artista ou como corrompido, adora produzir conjunções sociais a partir de materiais disparatados:

Peut-être, d'autre part, en artiste, sinon en corrompu, Swann eût-il en tous cas éprouvé une certaine volupté à accoupler à lui, dans un des ces croisements d'espèces comme en pratiquent les mendelistes ou comme en raconte la mythologie, un être de race différente, archiduchesse ou cocotte, à contracter une alliance royale ou à faire une mésalliance. (JF I, p. 130)⁶⁶

O casamento com Odette tem como objetivo satisfazer os gostos artísticos de Swann: o amante das artes se casa em virtude do enorme prazer que lhe proporcionaria o encontro de Odette e Gilberte com a duquesa de Guermantes, e pode passar longas horas prazerosas sonhando com a cena em que apresenta sua mulher e sua filha a Oriane:

(...) il s'attendrissait quand il inventait, énonçant les mots eux-mêmes, tout ce que la duchesse dirait de lui à Odette, et Odette à Mme de Guermantes, la

⁶⁶ “Talvez, por outro lado, como artista senão como corrompido, Swann teria, em todo caso, experimentado certa volúpia de juntar a si, num desses cruzamentos de espécies como praticam os mendelianos ou como conta a mitologia, um ser de raça diferente, arquiduquesa ou cocote, de contrair uma aliança principesca ou realizar uma ‘mésalliance’.” (trad., p. 43, modificada)

tendressa que celle-ci témoignerait à Gilberte, la gâtant, le rendant fier de sa fille. (JF I, p. 131)⁶⁷

A acreditar no narrador, esses devaneios chegam, na imaginação de Swann à mesma precisão dos sonhos daqueles que apostam na loteria e começam a fantasiar, com todas os cuidados de um investidor cauteloso de sua fortuna, como gastar todo o dinheiro de que ainda nem conhecem a cor. O casamento, assim, teria sido motivado por uma imagem, por um devaneio de Swann: o sonho de ver um dia reunidas, graças a ele, sua ex-amante, sua filha e a duquesa de Guermantes.

Ora, esse sonho não seria um desejo casual da personagem; na verdade, ele constitui mais uma dessas “expériences de sociologie amusante” de que Swann gosta de compor no salão de Odette. A personagem gosta de reunir ali pessoas de origens sociais distintas, para formar uma inesperada “conjunção”: tal como diz a personagem, “J’ai l’intention d’inviter ensemble les Cottard et la Duchesse de Vendôme” [Pretendo convidar no mesmo dia os Cottard e a duquesa de Vendôme] (JF I, p. 188; trad., p. 87). Essas “experiências de sociologia divertida”, tal como as chama o marido de Odette, consistem em empregar elementos de uma sociedade dividida em classes, para compor um ramalhete social de caráter heteróclito: desse modo, o professor Cottard e sua esposa; o Chefe de Gabinete do Ministro das Obras Públicas, o senhor Bontemps e sua esposa; o príncipe de Agrigento e o duque e a duquesa de Vendôme, podem compor uma dessas *soirées* que satisfazem o gosto estético e sociológico depravado de Swann, mas ferem gravemente o esnobismo da senhora Bontemps, cujo desejo era de que apenas ela e seu marido pudessem travar conhecimento com elegantes como a duquesa de Vendôme:

(...) Mme Bontemps eût souhaité qu’après elle, personne de son monde à elle ne fût présenté à la Princesse. Elle maudissait intérieurement le goût

⁶⁷ “(...) enternecia-se quando ele inventava, enunciando as próprias palavras em voz alta, tudo o que a duquesa diria dele à Odette, e Odette à duquesa, toda a ternura que essa demonstraria para com Gilberte, mimando-a, tornando-o vaidoso de sua filha.” (trad., p. 43, modificada)

dépravé de Swann qui lui faisait, pour réaliser une misérable bizarrerie esthétique, dissiper d'un seul coup toute la poudre qu'elle avait jetée aux yeux des Cottard en leur parlant de la Duchesse de Vendôme. (JF I, p. 190)⁶⁸

Esses desejos estranhos que Swann possuía de reunir pessoas de estratos sociais diferentes podiam surgir na composição do salão de Odette, mas também na escolha de suas relações pessoais. Assim, embora continuasse a freqüentar amigos da mais alta aristocracia, Swann podia fazer questão de freqüentar certas pessoas desclassificadas socialmente, que por uma razão ou outra lhe despertavam certo interesse. O que espanta o narrador-protagonista é que a personagem se orienta em sua vida social por certo gosto estético e histórico completamente estranho aos padrões aristocráticos:

(...) quand il [Swann] nous parlait des gens qu'il venait d'aller, je remarquais qu'entre celles qu'il avait connues jadis, le choix qu'il faisait était guidé par cette même sorte de goût, mi-artistique, mi-historique, qui inspirait chez lui le collectionneur. Et remarquant que c'était souvent telle ou telle grande dame déclassée qui l'intéressait parce qu'elle avait été la maîtresse de Liszt ou qu'un roman de Balzac avait été dédié à sa grand-mère (comme il achetait un dessin si Chateaubriand l'avait décrit), j'eus le soupçon que nous avions remplacé à Combray l'erreur de croire Swann bourgeois n'allant pas dans le monde, par une autre, celle de le croire un des hommes les plus élégants de Paris. (JF I, p. 189)⁶⁹

Um “gosto meio-artístico, meio-histórico” orienta, portanto, Swann em suas relações sociais, tal como se a sociedade fosse tão-somente uma obra de arte, um quadro ou uma peça teatral destinada ao prazer de um diletante que deseja ver ao vivo as coisas do passado que

⁶⁸ “(...) a sra. Bontemps não queria que, depois dela, ninguém de sua classe fosse apresentado à princesa. Amaldiçoava interiormente o gosto depravado de Swann, que dissipava de um só vez, para realizar uma miserável esquisitice estética, toda a poeira que ela havia lançado aos olhos dos Cottard, quando lhes falara na duquesa de Vendôme.” (trad., p. 88)

⁶⁹ “(...) quando [Swann] nos falava nas pessoas que acabava de visitar, notei que a escolha que fazia entre aqueles a quem outrora conhecera era guiada pela mesma espécie de gosto, meio artístico, meio histórico, que tinha como colecionador. E notando muitas vezes que era esta ou aquela grande dama desclassificada que lhe interessava, porque fora amante de Lizt ou algum romance de Balzac fora dedicado à sua avó (da mesma forma que comprava um desenho se Chateaubriand o havia descrito), tive a suspeita de que havíamos substituído o erro em Combray de julgar Swann um burguês que não freqüentava a sociedade, pelo outro erro de o julgarmos um dos homens mais elegantes de Paris.” (trad., p. 87)

foram o material de um artista de sua predileção. Swann freqüentaria a sociedade para conhecer as pessoas, as situações, os lugares, que serviram como material de trabalho para os grandes artistas de que tanto gosta. Disso decorre a vontade e, mesmo, o prazer de freqüentar uma “grande dame déclassée”, a quem Swann presta visitas simplesmente porque ela fora amante de um músico que ele aprecia ou porque Balzac dedicara um de seus romances a sua avó.⁷⁰ Essa fruição histórica e artística da vida mundana pode se manifestar numa visita corrente de Swann a um salão, no momento em que, bem triste com as decepções que o amor lhe provoca, se vê diante dos serviçais; todo o universo mundano pode reproduzir neste instante as pinturas, os romances, os dramas, o universo artístico que Swann admirava, como se a vida mundana fosse uma imitação viva das obras de arte que tanto venerava:

Dès sa descente de voiture, au premier plan de ce résumé fictif de leur vie domestique que les maîtresses de maison prétendent offrir à leurs invités les jours de cérémonie et où elles cherchent à respecter la vérité du costume et celle du décor, Swann prit plaisir à voir les héritiers des “tigres” de Balzac, les grooms, suivants ordinaires de la promenade, qui, chapeautés et bottés, restaient dehors devant l’hotel sur le sol de l’avenue, ou devant les écuries, comme des jardiniers auraient été rangés à l’entrée de leurs parterres. La disposition particulière qu’il avait toujours eue à chercher des analogies entre les être vivants et les portraits des musées s’exerçait encore mais d’une façon plus constante et plus générale; c’est la vie mondaine tout entière,

⁷⁰ Eis aí o que Proust, no pós-escrito que faz para sua tradução de *La Bible d’Amiens*, chama de “idolatria”, a julgar por Proust, uma falta intelectual comum entre os críticos e admiradores de arte. O idólatra seria um admirador de estranhas relíquias, uma vez que coleciona os objetos ligados aos grandes artistas: “Quant à un objet qui a appartenu à Baudelaire, à Michelet, à Hugo, il l’entoure d’un respect religieux” [Um objeto que pertenceu a Baudelaire, a Michelet, a Hugo, ele o rodeia de um respeito religioso]. De acordo com Proust, essa idolatria por objetos que pertenceram ou foram evocados por importantes artistas é o resultado de um esnobismo, não social, mas intelectual: o idólatra é aquele que, “en regardant la draperie de la tragédienne ou le robe de la femme du monde, touché par la noblesse de son souvenir il s’écrie: ‘C’est bien beau!’, non parce que l’étoffe est belle, mais parce qu’elle est l’étoffe peinte par Moreau ou décrite par Balzac et qu’ainsi elle est à jamais sacrée...” [olhando o traje da atriz de tragédias ou o vestido da mulher mundana, tocado pela nobreza de sua lembrança, exclama: ‘É muito bonito!’, não porque a roupa seja bonita, mas porque ela é a roupa pintada por Moreau ou descrita por Balzac e, assim, ela é para sempre sagrada...”] (1999, p. 173). Para uma discussão em torno desse esnobismo intelectual e de seu papel na obra de Proust, é possível ver o livro de Carassus: *Le snobisme et les lettres françaises: de Paul Bourget à Marcel Proust* (1966).

maintenant qu'il en était détaché, qui se présentait à lui comme une suite de tableaux. (CS, p. 454-5)⁷¹

Mas os gostos artísticos da personagem não orientam apenas sua vida social; eles podem orientá-lo também em sua vida amorosa. Lembremos que Swann se apaixona por Odette porque descobre a semelhança dela com a figura de Séfora, pintada por Botticelli na Capela Sistina; da mesma maneira, como já vimos, a personagem se casa com sua ex-amante pensando somente no dia em que poderia apresentar esposa e sua filha aos Guermantes (JF I, p. 128; trad., p. 43). Quanto a seus casos de amor, Swann, dedicado leitor de Balzac, gostava de acreditar que seus amores eram tão romanescos quantos os amores pintados pelo autor da *Comédia Humana*, de sorte que esse elegante se mostra capaz de abdicar dos delicados e sublimes prazeres mundanos oferecidos pelos salões aristocráticos, para encontrar as paixões mais simples e carnis das empregadas domésticas, das cozinheiras e das operárias que nada conhecem de suas coleções artísticas, de sua ampla cultura ou de suas relações sociais (CS, p. 307-9; trad., p. 191-2).

Uma visão esteticista da vida parece se esconder por detrás desses traços de Swann. A experiência artística surge, para essa personagem diletante, como um aspecto fundamental de sua vida cotidiana, como se sua condição na sociedade devesse se orientar pela fruição de obras de arte e toda a sua vida fosse uma obra de arte. Lembremos então que, assim como Swann, o escritor-narrador parece sofrer desse mesmo mal esteticista, como se sua vida devesse se subordinar unicamente a um fim estético. No entanto, ao contrário da personagem, o narrador não orienta sua vida pelo prazer proporcionado pelas artes, mas antes pela

⁷¹ “Logo que desceu do carro, no primeiro plano desse resumo fictício de vida doméstica que as donas-de-casa pretendem oferecer a seus convidados em dias de festas cerimoniais e em que elas procuram respeitar a verdade do vestuário e da decoração, Swann sentiu prazer em ver os herdeiros dos ‘tigres’ de Balzac, os *grooms* encarregados de acompanhar os senhores nos passeios e que de fora permaneciam de chapéu e botas, na avenida diante do palácio ou diante das cavalariças como jardineiros colocados à entrada de seus jardins. O particular pendor que sempre tivera de descobrir analogias entre os seres vivos e os retratos dos museus se exercia então mas de um modo mais constante e geral; era toda a vida social, neste momento em que se achava desligado dela, que se apresentava a Swann como uma série de quadros.” (trad., p. 311)

disciplina de escrita de seu romance. Podemos citar, neste sentido, os trechos d'*O Tempo redescoberto* nos quais o narrador reconhece que todas as experiências do escritor, suas peripécias, memórias e sofrimentos, devem servir somente para a descoberta das leis psicológicas e históricas que regem a humanidade: uma vez que o artista “ne se souvient que du général” [recorda apenas o geral] (TR, p. 295; trad., 176). Da mesma maneira, o narrador-protagonista pode submeter toda a vida que lhe resta, após a descoberta de sua vocação, a uma disciplina rigorosa da criação artística, lembrando por meio de um triste verso de Hugo: “il faut que l’herbe pousse et que les enfants meurent” [é necessário que a relva cresça e que as crianças morram] (TR, p. 452; trad., p. 284), umas das leis cruéis da arte: o fato de que as pessoas devam morrer para a arte viver. De que maneira compreender essa complicada identificação entre inclinação artística e impulso para a dor?

3.8 *A preguiça espiritual*

É o momento de salientar que a paixão pelas artes não é levada muito a sério por Swann. Enquanto diletante, enquanto amante das artes e da literatura, ele não demonstra em sua relação com a arte muito desvelo, diligência e disciplina. Pode-se dizer que, embora tenha uma paixão pela expressão artística, não a acha merecedora de uma consideração especial — e jamais imaginou que essa consideração especial sobre a expressão artística poderia guardar conseqüências graves para a compreensão de sua existência cotidiana. É suficiente lembrar que, embora seja um apaixonado pelos quadros de Vermeer, Swann jamais se mostrou capaz de terminar um estudo — “abandonnée depuis des années” (CS, p. 314; trad., p. 196) — sobre o pintor e o fascínio que sua pintura exerce. E mais: embora seja um colecionador importante e apareça como um verdadeiro conhecedor da arte contemporânea (Swann é um dos primeiros a reconhecer os valores artísticos da pintura de Elstir, aconselhando aos Guermantes a compra de suas obras bem antes que entrem no gosto da

moda), quando inquirido sobre o que é a arte e seus valores, por uma questão de bom-tom não aborda o assunto de maneira séria, abusando da ironia para ridicularizar aqueles que, quando falam das alturas da arte, elevam-se na conversa e rompem as regras do que é conveniente socialmente. Assim, o narrador-protagonista nota que Swann:

(...) quand il parlait de choses sérieuses, quando il employait une expression qui semblait impliquer une opinion sur un sujet important, il avait soin de l'isoler dans un intonation spéciale, machinale et ironique, comme s'il avait mise entre guillemets, semblant ne pas vouloir la prendre à son compte, et dire: 'la *hiérarchie*, vous savez, comme disent les gens ridicules'? (CS, p. 201)⁷²

Como se vê, Swann, embora seja um amante da literatura e das artes, guarda um ponto de vista mundano e altivo para tratar delas, como se o universo artístico não fosse algo para se levar muito a sério e mais importante do que isso fosse a boa conversação, a erudição lúcida e o saber-viver. No fundo, trata-se do fato de que Swann, embora esteja próximo de uma nova concepção do que seja a arte, a romântica e moderna, preserva ainda certos hábitos próprios de uma maneira de se conceber a arte cujas origens vamos encontrar no classicismo. No romance, a senhora de Villeparisis seria a principal representante desse gosto artístico clássico cujo modelo seria a crítica de Sainte-Beuve. Assim é que ela pode achar graça na admiração do protagonista por escritores como Chateaubriand, Victor Hugo, Stendhal ou Balzac. Em meio a um passeio que fazem por Balbec, a marquesa lhe diz que tinha conhecido estes autores românticos e visto que não possuíam um verdadeiro espírito de artista. De acordo com a marquesa, o juízo válido em arte não é aquele que extraímos da leitura dos livros, mas aquele fundado na educação.

[Mme Villeparisis] jugeait sévèrement ces écrivains [romantiques], précisément parce qu'ils avaient manqué de cette modestie, de cet effacement de soi, de cet art sobre qui se contente d'un seul trait juste et

⁷² “(...) quando falava de coisas sérias, quando empregava uma expressão que parecia implicar um juízo sobre algum assunto importante, tinha o cuidado de isolá-la, em uma entonação especial, maquinal e irônica, como se a pusesse entre aspas e não quisesse tomá-la por sua conta e risco, dizendo: ‘Sabem, a *hierarquia*, como dizem as pessoas ridículas.’” (trad., p. 99)

n'appuie pas, qui fuit plus que tout le ridicule de la grandiloquence, de cet à-propos, de ces qualités de modération de jugement et de simplicité, auxquelles on lui avait appris qu'atteint la vraie valeur" (JF II, p. 84).⁷³

Para essa admiradora de Sainte-Beuve, o que conta no juízo artístico é menos a criação do que a vida do artista, é menos a expansão do gênio criador do que o senso das medidas, válido tanto para o campo social quanto estético. Como a maioria dos escritores românticos sacrificaram sua vida social em favor da criação artística, a senhora de Villeparisis pode concordar com o juízo desfavorável que Sainte-Beuve faz desses escritores: "Je crois que je peux en parler, car ils venaient chez mon père; et comme disait M. Sainte-Beuve qui avait bien de l'esprit, il faut croire sur ceux qui les ont vus de près et ont pu juger plus exactement de ce qu'ils valent." (JF II, p. 84).⁷⁴ Ora, Swann, à maneira da senhora de Villeparisis, acredita também em certa correspondência direta entre a obra e as experiências de seu autor, não conseguindo imaginar assim que seu vizinho, o senhor Vinteuil, um professor de música de Combray retraído, modesto e limitado socialmente seja um grande compositor musical, o autor da sonata que tanto lhe havia fascinado no salão dos Verdurin.

O que ocorre com Swann? Por que sua reflexão não pode atingir seus preconceitos e mudar sua própria maneira de encarar a vida? É difícil estabelecer respostas certas para estas indagações; no fundo, estamos tentando responder meio absurdamente por que Swann não se tornou um artista tal como este é imaginado pelo narrador-escritor da *Recherche*. Certas respostas são sugeridas, no entanto, pelo próprio narrador. Swann possuía um gesto típico, um gesto, como salienta o narrador, congênito e providencial, toda vez que seu espírito era assaltado por uma dúvida cuja resolução lhe demandava um exercício profundo de meditação:

⁷³ "(...) julgava com severidade aqueles escritores exatamente porque lhes faltavam essa modéstia, esse esquecimento do próprio valor, essa arte sóbria que se satisfaz com um único traço, não insistente, e que foge, antes de tudo, do ridículo da grandiloquência, esse senso da oportunidade, essas qualidades de moderação de julgamento e de simplicidade, os quais, conforme lhe haviam ensinado, são patrimônio exclusivo do verdadeiro mérito" (trad., 253, modificada)

⁷⁴ "Parece-me que posso falar neles porque freqüentavam a casa de meu pai; e, como dizia o senhor Sainte-Beuve, que tinha muito espírito no tocante a esses escritores, cumpre acreditar nos que os viram de perto e puderam julgar exatamente o que valiam." (trad., p. 254)

o gesto de retirar os óculos, enxugar as lentes e passar as mãos pelos olhos. Assim é que todas as vezes que um vôo mais alto do pensamento acometia a personagem, o narrador pode dizer que ela repete esses gestos enquanto uma nebulosa surge em sua cabeça; isso ocorre neste trecho em que vemos Swann indagando a si mesmo se Odette, sua honesta e gentil bem-amada, recebendo dinheiro dele, não seria uma “femme entretenue” [mulher manteúda]:

Il ne put approfondir cette idée, car un accès d’une paresse d’esprit qui était chez lui congénitale, intermittente et providentielle, vint à ce moment éteindre toute lumière dans son intelligence, aussi brusquement que, plus tard, quand on eut installé partout l’éclairage électrique, on put couper l’électricité dans une maison. Sa pensée tâtonna un instant dans l’obscurité, il retira ses lunettes, en essuya les verres, se passa la main sur les yeux, et ne revit la lumière que quand il retrouva en présence d’une idée toute différente, à savoir qu’il faudrait tâcher d’envoyer le mois prochain six ou sept mille francs à Odette au lieu de cinq, à cause de la surprise et de la joie que cela lui causerait. (CS, p. 394)⁷⁵

O gesto de Swann, de enxugar as lentes dos óculos e passar as mãos sobre os olhos toda vez que uma questão difícil lhe assaltava a mente, parece ter lhe vindo de família. É o que lembra o avô do protagonista por meio de uma de suas frases favoritas: “Souvent, mais peu à la fois, comme le pauvre père Swann” (CS, p. 109; trad., p. 21). A frase remonta à morte da mulher do pai Swann. O avô do protagonista ofereceu-se para acompanhar o viúvo num passeio pelos jardins de sua propriedade, com o fim consolá-lo nesse momento em que sofria muito. Ocorre que, passeando ao lado de seu amigo entre as flores e as sombras das árvores em meio a um dia bonito de sol, o pai Swann esquece por um momento a morte de sua mulher e expande-se num arroubo de alegria, para arrepender-se em seguida do sentimento de felicidade que o tinha acometido:

⁷⁵ “Não pôde aprofundar tal idéia, pois um ataque de preguiça, que lhe era congênita, intermitente e providencial, veio naquele momento extinguir toda luz em sua inteligência, tão subitamente como, mais tarde, depois de instalada por toda parte a iluminação elétrica, se poderia cortar a eletricidade numa casa. Seu pensamento tateou um instante nas trevas, ele retirou os óculos, enxugou-lhes os vidros, passou a mão pelos olhos, e só tornou a ver a luz quando se encontrou em presença de uma idéia muito diferente, isto é, de que no próximo mês deveria mandar a Odette seis ou sete mil francos, em vez de cinco mil, por causa da surpresa e da alegria que isso lhe causaria”. (trad., 261-2, modificada)

Brusquement le souvenir de sa femme morte lui revint, et trouvant sans doute trop compliqué de chercher comment il avait pu à un pareil moment se laisser aller à un mouvement de joie, il se contenta, par un geste qui lui était familier chaque fois qu'une question ardue se présentait à son esprit, de passer la main sur son front, d'essuyer ses yeux et les verres de son lorgnon. Il ne put pourtant pas se consoler de la mort de sa femme pendant les deux années qu'il lui survécut, il disait à mon grand-père: 'C'est drôle, je pense très souvent à ma pauvre femme, mais je ne peux y penser beaucoup à la fois'. (CS, p. 109)⁷⁶

Eis aí a origem congênita do gesto feito por Swann toda vez que questões difíceis lhe assaltavam o espírito: “muitas vezes, mas um pouco de cada vez, como o pobre pai Swann”. O leitor da *Recherche* poderá reconhecer que esse arroubo momentâneo de alegria e de melancolia natural ao pai Swann evoca a teoria das intermitências do coração, segundo a qual vários *eus* participam ao mesmo tempo da formação de nossa personalidade,⁷⁷ mas vamos precisar ainda de muitas páginas até o narrador-protagonista fazer o luto pela morte de sua avó em sua segunda estadia em Balbec, para que possamos entender essa cena como uma alusão antecipada a essa teoria dos sentimentos que formam nossa subjetividade.

Mas o narrador faz questão de ressaltar igualmente que o amor de Swann pelas artes, as suas inclinações artísticas, são deformadas pouco a pouco por certa experiência cética própria da vida social (CS, p. 369; trad., p. 241). Na maturidade da vida, Swann não tem

⁷⁶ “Bruscamente voltou-lhe a lembrança da morta e, achando decerto muito complicado explicar como se deixava arrastar em tal momento a um impulso de alegria, contentou-se, por meio de um gesto que lhe era habitual, sempre que se lhe apresentava ao espírito uma questão delicada, em passar a mão pela testa, esfregar os olhos e os vidros do lornhão. Nunca pôde, no entanto, consolar-se da morte da esposa; durante os dois anos que lhe sobreviveu, costumava dizer a meu avô: ‘Engraçado, penso muitas vezes em minha pobre mulher, mas não posso pensar muito de cada vez.’” (trad., p. 21, modificada)

⁷⁷ Tendo em vista essa anedota sobre o pai Swann, é que não podemos concordar com a afirmação de Compagnon segundo a qual devemos distinguir radicalmente a intermitência do coração da reminiscência provocada pela memória involuntária. “A reminiscência é feliz, ela nos invade de alegria; a intermitência é, pelo contrário, uma catástrofe, um luto, uma desolação” (1989, p. 144). Note-se que Compagnon contrapõe as ressurreições da memória involuntária às intermitências do coração, a fim de sugerir certo caráter dogmático na memória involuntária proustiana, a qual, “elevada em uma lei estética, deve estruturar a criação romanesca”. De acordo com Compagnon, “a reminiscência é, com efeito, uma intermitência superada, domesticada, mas a intermitência pura, como no início e no fim da segunda estadia em Balbec, quando o herói sonha com sua avó e descobre a intimidade de Albertine e da senhorita Vinteuil, é uma peripécia muito absoluta para ser o objeto de um aprisionamento teórico, como a *madeleine*, os pavimentos, a colher ou o guardanapo” (1989, p. 144).

mais como firmes e produtivos seus gostos estéticos, preferindo acreditar, enquanto bom mundano, “que les objets nos goûts n’ont pas en eux une valeur absolue, mas que tout est affaire d’époque, de classe, consiste en modes, dont les plus vulgaires valent celles qui passent pour les distinguées” (CS, p. 369).⁷⁸ Seja como for, é de notar que, mesmo depois de seu casamento, Swann não deixou jamais de escrever nem abandonou sua maneira dolorosa de amar, apaixonando-se por muitas outras mulheres e amando-as como outrora tinha amado Odette (JF I, p. 193; trad., p. 90). Mas, estimulado por Odette, cuja disposição era promover um salão de artistas, Swann distancia-se das descobertas intelectuais e aproxima seus escritos de sua fala coloquial (JF I, p. 129; trad., p. 41). Assim, ele termina por associar às experiências mais simples — e especialmente ao prazer amoroso — aqueles apelos urgentes para a criação artística dirigidos a ele pela sonata de Vinteuil (TR, p. 268; trad., p. 157). A sonata lhe recorda tão-somente os dias do passado em que sofria como um ciumento amante de Odette; é o que ele próprio explica de maneira bem-humorada ao jovem protagonista que visitava sua casa:

Je voulais dire simplement à ce jeune homme que ce que la musique [la sonate de Vinteuil] montre — du moins à moi — ce n’est pas du tout la ‘la volonté en soi’ et la ‘Synthèse de l’infini’ mais, par exemple, le père Verdurin en redingote dans le Palmarium du Jardin d’Acclimatation.” (JF I, p. 204)⁷⁹

3.9 *O pai de Gilberte*

O pai de Gilberte é mais uma das invenções do protagonista. Com efeito, este enquanto está apaixonado não consegue associar o pai de sua amada à personagem que ele e

⁷⁸ “(...) que os objetos de nosso gosto não possuem em si mesmos um valor absoluto, mas que tudo é questão de época, de classe, tudo consiste em modas, as mais vulgares das quais valem tanto como as que passam por mais distintas.” (trad., p. 241)

⁷⁹ “Eu queria simplesmente dizer a esse jovem que o que a música mostra, pelo menos para mim, não é absolutamente ‘a Vontade em si’ e a ‘Síntese do infinito’, mas, por exemplo, o velho Verdurin em redingote no Palmário do Jardim da Aclimação.” (trad., p. 99)

suas parentes tinham conhecido outrora em Combray. Assim, no momento em que Swann chega para buscar sua filha que passava as tardes brincando nos Campos Elíseos, o protagonista não consegue associar esse homem àquele de sua infância em Combray:

souvenir que j'avais gardé mais dans l'ombre, parce que depuis que j'avais revu Gilberte, pour moi Swann était surtout son père, et non plus le Swann de Combray; comme les idées sur lesquelles j'embranchais maintenant son nom étaient différentes des idées dans le réseau desquelles il était autrefois compris et que je n'utilisais plus jamais quand j'avais à penser à lui, il était devenu un personnage nouveau; (...). (CS, p. 550)⁸⁰

Mas se é certo que Swann como pai de Gilberte é mais uma das personagens projetadas pelo protagonista, não é menos certo que Swann dedica um grande amor pela filha. Assim, em meio ao jantar em que o protagonista conhece pela primeira vez o escritor Bergotte, o narrador pode dizer:

Swann était de ces hommes qui, ayant vécu longtemps dans les illusions de l'amour, ont vu le bien-être qu'ils ont donné à nombre de femmes accroître le bonheur de celles-ci sans créer de leur part aucune reconnaissance, aucune tendresse envers eux; mais dans leur enfant ils croient sentir une affection qui, incarnée dans leur nom même, les fera durer après leur mort. Quand il n'y aurait plus de Charles Swann, il y aurait encore une Mlle Swann, ou une Mme X., née Swann, qui continuerait à aimer le père disparu. Même à l'aimer trop peut-être, pensait sans doute Swann, car il répondit à Gilberte: "Tu es une bonne fille" de ce ton attendri par l'inquiétude que nous inspire l'avenir, la tendresse trop passionnée d'un être destiné à nous survivre. (JF I, p. 242-3)⁸¹

⁸⁰ "(...) lembrança que eu conservara, mas na sombra, porque desde que tornara a ver Gilberte, Swann para mim era antes de tudo seu pai, e não mais o Swann de Combray; como as idéias em que eu enxertava agora seu nome eram diferentes das idéias em cuja trama ele estava incluído outrora, e que eu jamais utilizava quando pensava nele, Swann tornara-se para mim um personagem novo; (...)." (trad., p. 391)

⁸¹ "Era Swann um desses homens que, tendo vivido muito tempo nas ilusões do amor, viram o bem-estar que deram a muitas mulheres aumentar-lhes a felicidade, sem que isso lhes desse nenhum reconhecimento, nenhuma ternura da parte delas; mas, nos filhos que tiveram, julgam descobrir um afeto que, encarnado em seu próprio nome, há de fazê-los perdurar até depois da morte. Quando não existisse mais Charles Swann, haveria ainda uma outra senhorita Swann, ou uma sra. X, Swann de nascimento, que continuaria a amar o pai desaparecido. A amá-lo até demais, pensava provavelmente Swann, pois respondeu a Gilberte: "Você é uma boa filhinha", com esse tom enternecido pela inquietação que nos inspira o futuro, a exaltada ternura por uma criatura destinada a nos sobreviver." (trad., p. 127-8)

Swann aparece aqui como um pai dedicado, capaz de nutrir um verdadeiro sentimento de carinho por sua filha. É suficiente lembrar que um dos motivos mais fortes para seu casamento com Odette é que poderia, assim, apresentar um dia sua filha à duquesa de Guermantes. Desejo de compor mais “uma experiência sociológica divertida”, nas palavras de Swann? Ou desejo de um pai zeloso de que sua filha fosse aceita nos salões mais nobres e elegantes da sociedade? Seja como for, o desejo de ver sua filha recebida pela duquesa não será jamais realizado por Swann; sabendo o que isso significava para seu amigo, mesmo diante do anúncio de sua doença, por um desses caprichos cruéis que aparecem como uma distinção na vida mundana, Oriane vai privá-lo até o fim dessa alegria.

Mas, ironia das ironias, após o falecimento de seu pai, Gilberte não terá dificuldades para ser recebida pelos Guermantes. Após a morte de Swann, ela recebe uma herança importante de um parente distante e torna-se uma das moças mais cortejadas pela sociedade elegante do *faubourg* Saint-Germain. Isso não vai sem contrapartidas no caráter da moça que, reconhece o narrador, transforma-se numa verdadeira esnobe, chegando mesmo a esconder o nome natural de família (disposta a ser incorporada aos círculos mais altos da aristocracia, Gilberte aproveita o novo casamento de sua mãe para adotar o nome de Forcheville).

C'est que Gilberte était devenue très snob. C'est ainsi qu'une jeune fille ayant un jour, soit méchamment, soit maladroitement, demandé quel était le nom de son père, non pas adoptif mais véritable, dans son trouble et pour dénaturer un peu ce qu'elle avait à dire, elle avait prononcé au lieu de Souann, Svann, changement qu'elle s'aperçut un peu après être péjoratif, puisque cela faisait de ce nom d'origine anglaise un nom allemand. Et même elle avait ajouté, s'avilissant pour se rehausser : “On a raconté beaucoup de choses très différentes sur ma naissance, moi, je dois tout ignorer.” (AD, p. 254)⁸²

⁸² “É que Gilberte se tornara muito esnobe. Assim, perguntando-lhe uma jovem, certo dia, por maldade ou falta de tato, qual era o nome de seu pai, não o adotivo, mas o verdadeiro, perturbada e para desfigurar um pouco o que tinha a dizer, ele pronunciara, em lugar de Souann, Svann — mudança que, logo depois, percebeu ser pejorativa, pois fazia desse nome de origem inglesa um nome alemão. E acrescentou mesmo, aviltando-se, para realçar: ‘Contaram-me um monte de coisas a respeito de meu nascimento, eu prefiro ignorar tudo’”. (trad., p. 158)

O esnobismo de Gilberte, causa da recusa do nome de seu pai e de suas origens, é uma daquelas viravoltas romanescas surpreendentes do caráter das personagens; a mudança faz pensar na natureza passageira dos sentimentos e de nossa própria personalidade, mas também na crueldade oculta no comportamento dos esnobes representados por Proust (e de que iremos encontrar mais exemplos quando formos estudar o caso Dreyfus). O pai de Gilberte, tão afetuoso com sua filha, graças à crença de que iria sobreviver nela, se vê condenado ao esquecimento mais rápido do que podia esperar. A filha esnobe tem de negar suas origens judaicas e esquecer o nome de sua família para participar da sociedade. Mais tarde, ela se casará com o marquês de Saint-Loup, e Swann, que tinha tanto desejado apresentá-la à duquesa de Guermantes, jamais poderia imaginar que sua filha se tornaria, pelo casamento, um dos membros dessa família de nobres.

3.10 *O profeta*⁸³

A última personagem de Swann remete diretamente para o problema da representação do caso Dreyfus, que será objeto do último capítulo deste trabalho (lembramos por ora que o escritor Marcel Proust, tal como atestam sua correspondência e as pesquisas de seus biógrafos, não negava sua ascendência judia pela parte materna, tendo se engajado com vêemencia no caso).⁸⁴ A personagem de Charles Swann, que sempre dá provas de polidez e que, graças a isso, torna-se freqüentador dos salões mais elegantes e membro dos círculos mais fechados como a sociedade do Jockey, tem o sucesso social diminuído no final de sua vida por seu engajamento no caso Dreyfus. Swann é então renegado socialmente pela

⁸³ Tal como diz o narrador, Swann ao fim de sua vida conhecia a idade do profeta: “chez lui, en ces derniers jours, la race faisait-elle apparaître plus accusé le type physique qui la caractérise, en même temps que le sentiment d’une solidarité morale avec les autres Juifs, solidarité que Swann semblait avoir oubliée toute sa vie, et que, greffées les unes sur les autres, la maladie mortelle, l’affaire Dreyfus, la propagande antisémite, avaient réveillée. Il y a certains Israélites, très fins pourtant et mondains délicats, chez lesquels restent en réserve et dans la coulisse, afin de faire leur entrée à une heure donnée de leur vie, comme dans une pièce, un mufler et un prophète. Swann était arrivé à l’âge du prophète.” (SG, p. 161)

⁸⁴ Cf. TADIÉ, 1976, especialmente o capítulo “Comment Proust est devenu dreyfusard?”, p. 367-71.

duquesa e pelo duque de Guermantes; junto ao salão ultracatólico do príncipe de Guermantes, Oriane e seu marido alardeiam a todos os presentes seu sentimento de decepção para com esse amigo íntimo que recebiam em sua casa (SG I, p. 150; trad. 83-4). De acordo com o narrador, Swann, defendendo a causa de Dreyfus, retorna à mesma ingenuidade demonstrada em sua relação com Odete: ele acredita assim que as pessoas são inteligentes se concordam com seu próprio ponto de vista político e que os Guermantes seriam naturalmente contra Dreyfus, porque o anti-semitismo seria uma herança atávica dessa família.

Esse último Swann, o profeta, evoca questões difíceis para o narrador, quais sejam, a hereditariedade e a unidade de nosso caráter. A julgar pelo narrador, seria difícil resumir numa só personalidade uma pessoa, visto que seríamos feitos de uma série de personalidades que, ao longo de nossa vida, vão se sucedendo em nós e que fazem de nós uma justaposição de “eus” tão díspares quanto estranhos. Mas seria possível pensar uma célula moral do indivíduo? Um caráter do indivíduo? O narrador responde a isso no final de seu romance, quando, por detrás da sucessão das personalidades desconexas que iriam compoendo a subjetividade de Swann, assinala uma célula moral mais forte, anterior à sucessão de caracteres e que viveria para além dela. Nesse mesmo momento, ele anuncia que o semitismo constitui a célula moral de Swann.

J'avais bien considéré toujours notre individu à un moment donné du temps comme un polypier où l'œil, organisme indépendant bien qu'associé, si une poussière passe, cligne sans que l'intelligence le commande; bien plus, où l'intestin, parasite enfoui, s'infecte sans que l'intelligence l'apprenne, mais aussi et pareillement pour l'âme, dans la durée de la vie, comme une suite de moi juxtaposés mais distincts qui mourraient les uns après les autres ou même alterneraient entre eux comme ceux qui, à Combray, prenaient pour moi la place l'un de l'autre quand venait le soir. Mais aussi j'avais vu que ces cellules morales qui composent un être sont plus durables que lui. J'avais vu les vices, le courage des Guermantes revenir en Saint-Loup comme en lui-même ses défauts étranges et brefs de caractère, comme le semitisme de Swann. Je pouvais le voir encore en Bloch. (...) De même qu'en écoutant parler Cottard, Brichot, tant d'autres, j'avais senti que, par la culture et la mode, une seule ondulation propage dans toute l'étendue de

l'espace les mêmes manières de dire, de penser, de même dans toute la durée du temps de grandes lames de fond soulèvent des profondeurs des âges les mêmes colères, les mêmes tristesses, les mêmes bravoures, les mêmes manies, à travers les générations superposées, chaque section, prise à plusieurs niveaux d'une même série, offrant la répétition, comme des ombres sur des écrans successifs, d'un tableau aussi identique, (...). (TR, p. 338)⁸⁵

Este trecho do último volume da *Recherche* se dá no momento em que o protagonista caminha pelo salão da princesa de Guermantes, após alguns anos de afastamento da vida mundana; neste momento, busca reconhecer no rosto dos presentes seus velhos amigos da sociedade. Partindo destas circunstâncias, o trecho compreende uma reflexão intrincada sobre a idéia de envelhecimento e de reconhecimento (tanto mais intrincada porque os últimos volumes da *Recherche* não foram revisados para publicação pelo autor): como reconhecer o jovem que tínhamos conhecido neste homem mais velho, cujo rosto, todo esculpido pela passagem do tempo, parece anunciar a sua própria morte? Identificar alguém, sugere o narrador, é reconhecer que o amigo do passado não existe mais, pois não é possível reconhecer o rosto daquele antigo companheiro no indivíduo que vemos hoje, a não ser por meio de uma operação intelectual: para reencontrarmos nosso antigo amigo no presente, devemos nos socorrer de nossa imaginação e subtrair de uma só vez, respeitando o fato de que esta face compreende todo o mistério do tempo e da morte, as inúmeras revoluções que o tempo pôde aí provocar. Nesse contexto, surge a reflexão sobre a natureza do ser humano; para o narrador, o indivíduo seria composto de um ser biológico, um pólipo, um intestino,

⁸⁵ “Eu sempre considerara o indivíduo humano como um polipeiro, onde o olho, organismo independente apesar de associado, não espera ordens da inteligência para piscar à passagem de um grão de poeira, mais ainda, onde o intestino, parasita enterrado, se infecta sem ciência da inteligência; e, paralelamente, a alma se me afigurara, na duração da vida, como uma série de eus, unidos mas distintos, a morrerem uns após os outros, ou mesmo a se alternarem, como os que em Combray se substituíam em mim quando a noite chegava. Mas eu tinha percebido também que as células componentes de um ser duram mais do que ele. Vira os vícios, a coragem dos Guermantes ressurgirem em Saint-Loup, tanto quanto seus próprios defeitos, estranhos e efêmeros, ou o semitismo de Swann. (...) Assim como, ouvindo as palavras de Cottard, Brichot e tantos outros eu sentira que, pela cultura e pela moda, uma única ondulação propaga em toda a extensão do espaço as mesmas maneiras de falar, de pensar, assim também, em toda a duração do tempo, imensos vagalhões trazem das profundezas das idades, através de gerações superpostas, as mesmas cóleras, as mesmas tristezas, os mesmos arrosos, as mesmas manias, cada corte, operado em níveis diferentes da mesma série, mostrando, projetada em telas sucessivas, a repetição de um quadro idêntico (...).” (trad., p. 207-8)

cuja vida funciona por si mesma, sem nenhuma interferência da inteligência ou do espírito; por outro lado, a alma é composta de uma série de eus justapostos e distintos, que morrem uns após os outros ou se alternam entre si. Contudo, haveria células morais vivas no indivíduo mais fortes e mais antigas do que ele próprio. Tais células morais surgem, por exemplo, no heroísmo de Saint-Loup durante a guerra, no dreyfusismo radical de Swann durante o caso Dreyfus. Trata-se de forças atávicas, anteriores ao indivíduo, de sorte que ele não faz mais do que as reproduzir, como se ele não fosse senão um suporte para a existência de uma força maior que o ultrapassa. Assim como, em toda a extensão do tempo, uma vala comum de pulsões seria despertada por gerações que se superpõem, da mesma maneira o narrador pode imaginar, pensando em escala social, a existência de uma onda que propaga, pela cultura e pela moda, as mesmas maneiras de pensar e de dizer. A reflexão é complexa, porque ela imagina uma síntese não só para a personalidade individual, mas também para a sociedade. Tal como se vê, o narrador proustiano, embora tenha toda atenção com os menores detalhes do vestido de uma dama elegante, não descuida em nenhum momento de pensar as leis gerais da psicologia e da sociologia. Mas, voltando à nossa personagem, podemos concluir que a última personalidade de Swann, o profeta, é a sua célula moral, aquilo que o liga ao tempo no sentido mais mítico: não no sentido de uma temporalidade histórica que se desenvolve de maneira original e imprevisível, mas no sentido de uma temporalidade que se repete e faz de nós sombras de sua vida.

3.11 *Nascimento e morte*

Quem foi Swann? Difícil resumir uma personagem de que desconhecemos até mesmo seu ano de nascimento. Não há nenhuma referência direta a isso ao longo do romance, mas sabemos que o pai Swann é um amigo do avô do narrador, o que aproxima a personagem da idade do pai do protagonista. Sabemos igualmente que Swann herda de seu pai não só uma

propriedade em Combray, como também uma preguiça intelectual atávica. Por meio de referências esparsas, sabemos que Swann fez parte do regimento do exército francês, ao lado de Forcheville (CS, p. 381; trad., p. 249), e que lutou contra a Alemanha na Guerra de 1970, recebendo por isso uma decoração de cavaleiro de Legião da Honra, que lhe garantiu homenagens militares em seu funeral em Combray (SG, p. 187; trad., p. 115). Sabemos que estudou na Escola do Louvre, onde decerto desenvolveu e aperfeiçoou seus gostos artísticos (CS, p. 371; trad., p. 243). Por meio de outras inferências, somos informados de que, durante vinte e cinco anos, Swann freqüentou a casa do duque de Guermantes quase todos os dias (AD, p. 242; trad., p. 150): uma dessas visitas diárias da personagem à casa dos nobres é descrita no fim do *Caminho dos Guermantes*, por volta de 1898 e 1899. A anotação sugere que ele iniciou sua carreira social por volta de 1875. Outra nos diz que Swann conheceu na juventude certa vocação artística, mas que a vida mundana, as visitas, as conversas, os salões, foram-na consumindo (CS, p. 307 e 369; trad., p. 191 e p. 241). Antes de se casar com Odette, ele mora no cais d'Orléans e coleciona obras de arte, bem como casos amorosos cheios de aventuras romanescas com empregadas domésticas e operárias que nada sabem de sua ampla cultura e de suas relações sociais (CS, p. 307-9; trad., p. 191). Se acreditarmos nas referências históricas que surgem durante “Um amor de Swann”, especialmente as referências aos funerais nacionais de Léon Gambeta, à presidência de Jules Grévy e à reprise da peça teatral *Les Danicheff*, ele conhece Odette entre 1883 e 1884.⁸⁶ Por outro lado, temos de admitir, para efeitos da cronologia interna do romance, que sua filha, assim como o protagonista, nascem em torno de 1880. Considerando que muitas das personalidades de Swann são invenções do protagonista, podemos dizer que o Swann do Jockey Club e o amante de Odette nasceram antes do nascimento do protagonista, isto é, antes de 1880; o filho Swann, por sua vez, participa da infância do protagonista em Combray; o pai de

⁸⁶ Para uma discussão sobre a cronologia externa do romance, é possível conferir as notas de Bernard Brun e de Anne Herschberg-Pierrot para o primeiro volume da *Recherche* (CS, p. 611, n. 213).

Gilberte e o marido de Odette aparecem no momento em que o protagonista experimenta sua primeira paixão, nos tempos em que passeava pelos Campos Elíseos e brincava nos seus jardins. O profeta surge no terceiro volume do romance, *No caminho de Guermantes*, nos tempos do auge do caso Dreyfus, entre 1897 e o verão de 1899.

A julgar pelas referências históricas da *Prisioneira*, podemos precisar a morte de Swann no ano de 1900. Sua morte é anunciada como uma dessas digressões retrospectivas caras ao romance proustiano (e que são chamadas por Genette de “analepses internas homodieéticas completivas”, p. 92), uma vez que vêm reparar algo que deveríamos saber, mas que, devido a alguma dificuldade da narrativa (eclipse temporal, desejo de suspense, ignorância do protagonista), o narrador não nos contou. Com efeito, a morte de Swann é contada em meio à narração de uma outra história. O protagonista, envolto em brigas com sua amante devido ao ciúme doentio que sente por ela, decide visitar os Verdurin, a fim de descobrir o que atraía sua amada para ali. Mas, no caminho, o protagonista encontra Brichot, o professor universitário, com quem entabula uma conversa. Aproveitando o fato de que as duas personagens fazem referência ao antigo salão em que Swann via todos os dias Odette, o narrador conta que a personagem tinha falecido havia um ano e que sua morte muito o tinha abalado. Essa digressão, de caráter retrospectivo, é um dos momentos fortes da *Recherche*: um dos momentos em que a narração se esquece de si mesma e se torna uma apóstrofe feita diretamente à personagem de Swann.

Et pourtant, cher Charles Swann, que j'ai connu quand j'étais encore si jeune et vous près du tombeau, c'est parce que celui que vous deviez considérer comme un petit imbécile a fait de vous le héros d'un de ses romans, qu'on recommence à parler de vous et que peut-être vous vivrez. Si dans le tableau de Tissot représentant le balcon du Cercle de la rue Royale, où vous êtes entre Galliffet, Edmond de Polignac et Saint-Maurice, on parle tant de vous,

c'est parce qu'on voit qu'il y a quelques traits de vous dans le personnage de Swann. (LP, p. 299)⁸⁷

A digressão interrompe, de uma vez, a narração, para dirigir-se diretamente à personagem: “cher Charles Swann”, tal como se essa personagem existisse de fato e pudesse ouvir diretamente a apóstrofe feita pelo narrador — ou pelo autor? O trecho é um daqueles que parecem saltar do estatuto ficcional do romance, para atingir diretamente a realidade extraficcional do leitor e do autor. Nesta linha, vamos encontrar, no quadro do pintor Tissot, que de fato existe, ao lado daquelas personagens reais citadas pelo trecho da *Recherche*, não a personagem de Charles Swann, mas o Charles Haas do Jockey Club. Como pensar o paradoxo de uma violenta apóstrofe que parece transpor os limites ficcionais do romance, mas que se dirige a uma personagem ficcional? Pois, relendo com cuidado o trecho, temos a conclusão de que há alguns traços da personagem de Charles Swann em... Charles Swann. Um equívoco de Proust? Uma brincadeira do narrador-autor? Tomada a sério, a contradição remete no fundo para uma das questões que mais obsedam o narrador-protagonista e que constituem uma das leis do romance: a vida eterna da alma por meio da criação artística.

A apóstrofe sugere que a personagem real pode viver graças à personagem ficcional. E pode-se lembrar a pergunta que o narrador se faz no momento da morte de Bergotte: “Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire?” [Ele estava morto. Morto para sempre? Quem pode isso afirmar?] (LP, p. 285; trad., p. 173). Mas o próprio narrador faz questão de responder que a idéia de que Bergotte estava morto para sempre era inverossímil. O narrador explica então que a moralidade, cujos princípios vamos reencontrar em nós mesmos, deve nos levar a crer na existência de uma vida anterior, pois não haveria nenhuma razão neste mundo

⁸⁷ “E todavia, caro Charles Swann, que conheci quando eu era ainda tão moço e tu já estavas perto do túmulo, foi porque aquele que decerto consideravas então um bobinho fez de ti o herói de um dos seus romances, que se está voltando a falar de tua pessoa e que talvez sobrevivias. Se a propósito do quadro de Tissot que representa a sacada do clube da rua Royale onde aparece entre Galliffet, Edmond Polignac e Saint Maurice, falam tanto de ti, é porque sabem que há algumas de tuas feições na personagem de Swann.” (trad., p. 188)

para corrigirmos inúmeras vezes uma página de que desconhecemos a serventia, sermos justos com nossos próximos ou nos arrependermos de uma maldade cometida.

Toutes ces obligations, qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente, semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées — ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement — et encore! — pour les sots. De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance. (LP, p. 286)⁸⁸

O narrador pode terminar sua digressão sobre a morte de Bergotte dizendo que, no momento de seu enterro, suas obras, arrumadas de três em três, como anjos sobre um mausoléu, eram o próprio “símbolo de sua ressurreição”. Enfim, pode-se dizer que, se a obra de um artista é o símbolo de sua ressurreição, da mesma maneira as personagens de um romance são o símbolo da ressurreição de uma personagem real. Paradoxo dos paradoxos, um Swann real pode viver graças a um Swann ficcional.

3.12 *Resumo de Swann*

Enfim, quem foi Swann? O que podemos concluir é que a personagem desempenha um papel capital na narrativa proustiana: a personagem surge para o narrador-escritor como um eco atávico que o persegue, como uma daquelas leis anteriores ao indivíduo capazes de modelar-lhe o destino. Swann aparece desde o início como um dos maiores exemplos do diletantismo, um modelo das características harmoniosas entre arte e sociedade. Isso não

⁸⁸ “Todas essas obrigações que não encontram sanção na vida presente parecem pertencer a um mundo diferente, fundado na bondade, no escrúpulo, no sacrifício, mundo diferente deste e do qual saímos para nascer nesta terra, antes talvez de voltar a viver nele sob o império dessas leis que desconhecemos e a que obedecemos porque trazíamos em nós seu ensinamento, sem saber quem aí as traçara — essas leis de que nos aproxima todo labor profundo da inteligência e que são invisíveis apenas — e nem sempre! — para os tolos. De sorte que a idéia de que Bergotte não estivesse morto para sempre não continha nenhuma inverossimilhança.” (trad., p. 174, modificada)

impede que ele sufoque inteiramente suas vocações artísticas e transforma-se, por fim, num desses “celibatários da arte” (TR, p. 285-7), um desses amantes da arte que não retiram nada de suas paixões artísticas e que envelhecem, com todo o seu amor dedicado à arte, insatisfeitos e incompreendidos. Por meio da personagem, o narrador condensa um tema capital para a *Recherche*: o diletante, mesmo mantendo uma relação viva com a expressão artística, não consegue atender ao apelo que as obras de arte lhe lançam: o que ocorreu? Por que as vocações artísticas de Swann foram reprimidas?

Charles Swann, à semelhança do narrador da *Recherche*, está procurando compreender a natureza dos signos artísticos; mas, ao contrário do narrador que consegue produzir uma obra, entrega-se ao sublime encanto da arte. Magnetizado pelo canto dessa sereia, e buscando entender as relações dela com a vida, acaba transferindo seu fascínio para a vida e para o prazer amoroso. Sofrendo de uma preguiça atávica que lhe corta sempre os maiores vãos do pensamento, uma herança burguesa de seu pai, lança-se à vida e às relações amorosas, tal como se elas fossem tramas de uma obra de arte. Ele dissipa suas inclinações artísticas na condição de um rico colecionador de artes, sempre no encalço de freqüentações mundanas e de aventuras amorosas. Nesta condição, acaba se enamorando por uma cocote que lhe causa sofrimentos, crises de ciúmes e angústias, seja porque a mulher reproduz a seus olhos a figura de Séfora, a filha de Jetro, pintada por Botticelli num afresco da Capela Sistina, seja porque o amor dela lhe evoca o sabor inexplicável de uma das sonatas de Vinteuil que lhe fascina e encanta, seja porque em virtude do ciúme e do hábito Swann não consegue mais passar os dias sem a presença do objeto individual de seu amor. E mais: devido ao amor que tem pela filha e ao desejo de um dia apresentá-la à baronesa de Guermantes, mesmo após o rompimento com a amante, casa-se com Odette e começa uma nova vida social, na qual se dispõe a angariar adeptos para o salão de sua mulher. No fim de sua vida, um pouco antes de morrer, a personagem de origem judia vai recuperar sua identidade moral para se entregar

ingenuamente à causa de Dreyfus: todos aqueles que tomam o partido do oficial judeu merecem a aprovação da inteligência desse Swann radical. Bem vistas as coisas, pode-se ler a vida da personagem como uma solução de compromisso entre impulsos dos mais contraditórios: a trajetória da personagem seria marcada pela resolução de tentar conjugar por meio do diletantismo traços dos mais díspares, desde origens burguesas, inclinações artísticas, ascendência judia até experiências amorosas, amor paternal, não esquecendo certo descaso do homem mundano para com aspectos importantes do ofício artístico, como o ascetismo, as grandes pretensões, a disciplina severa.

Mas de que maneira compreender que o romance proustiano representa as inclinações artísticas de Swann não apenas mediante sua paixão por escritores e pintores como Balzac e Vermeer; como também mediante sua procura por relacionamentos amorosos atribulados e por suas fortes crises de ciúmes? Como explicar que as inclinações artísticas da personagem apareçam no romance como fortes impulsos para o sofrimento? Remorsos de fundo social? Ou descoberta da própria natureza do artista? Para tentar tornar mais claro o argumento, podemos evocar certo trecho do luto descrito em *Albertine disparue*. Em meio a suas digressões, o narrador ensaia oferecer os motivos que o levaram a amar de maneira intensa e cega Albertine. De acordo com sua explicação, os artistas se apaixonam por mulheres indiferentes às pretensões intelectuais do parceiro e frias ao amor dedicado por eles, uma vez que homens tal como o protagonista e Swann “têm necessidade de sofrer”:

Si je dis que de tels hommes ont besoin de souffrir, je dis une chose exacte, en supprimant les vérités préliminaires qui font de ce besoin — involontaire en un sens — de souffrir une conséquence parfaitement compréhensible de ces vérités. (AD, p. 278-9)⁸⁹

⁸⁹ “Se digo que tais homens têm necessidade de sofrer, digo uma coisa exata, suprimindo as verdades preliminares que fazem dessa necessidade — em certo sentido involuntária — de sofrer uma consequência perfeitamente compreensível de tais verdades.” (trad., p. 183)

As verdades preliminares que poderiam fazer compreensíveis a necessidade de sofrimento para um artista se resumem ao fato de que, se paralisa num primeiro momento suas faculdades criadoras, a dor seria capaz de reativá-las num momento posterior para que desvendassem realidades mais amplas e abrangentes, de sorte que mesmo a experiência da dor pode adquirir um aspecto proveitoso para o artista.⁹⁰ Um ensaio do filósofo Franklin Leopoldo e Silva, “Proust e a compreensão da dor”, tenta precisamente explicar esse papel que o sofrimento desempenha na construção romanesca de Proust: “a compreensão da dor em sua significação mais profunda é inseparável da compreensão do tempo vivido” (1972, p. 200-1). Na *Recherche*, a julgar por Franklin Leopoldo, a dor se inscreve no tempo, mas pode aparecer também como um elemento que se contrapõe ao tempo e à sua força destruidora. A dor inscrita no tempo é a desilusão amorosa, aquela dor que num primeiro momento paralisa as faculdades do artista; mas, graças ao processo de luto e ao sentimento de indiferença que toma lugar pouco a pouco dessa dor causada pela perda do objeto amado, o artista pode descobrir um sofrimento maior e mais profundo do que o experimentado no amor: a dor causada pelo esquecimento, pela constatação de que esquecemos e de que somos esquecidos. Eis aí o momento em que “sentimos que as angústias contidas no desenvolvimento de nossa vida amorosa, a dor do ciúme, a ansiedade, tudo isso envelhecia conosco, e mais rapidamente que nós, porque durante uma vida, podemos viver repetidas vezes o ciclo do amor e do esquecimento” (1972, p. 203). Como se pode concluir, a dor, nesse nível mais profundo, em que se contrapõe ao tempo, alude diretamente ao esquecimento e à morte.

Mas por que essa experiência terrível da dor aparece no romance de Proust como um dos elementos essenciais da formação do artista, tal como se o aprendizado deste devesse

⁹⁰ Tal como reconhece o narrador da *Recherche*: “Douleur qu’il ne faut pas trop plaindre, car il en est de ces terribles commotions que nous donnent l’amour malheureux, le départ, la mort d’une amante, comme de ces attaques de paralysie qui nous foudroient d’abord, mais après lesquelles les muscles tendent peu à peu à reprendre leur élasticité, leur énergie vitales. De plus cette douleur n’est pas sans compensation. (...) Tout cela crée, en face de l’intellectuel sensible, un univers tout en profondeurs que sa jalousie voudrait sonder et qui n’est pas sans intéresser son intelligence.” (AD, p. 279; trad., p. 184)

mesmo ocorrer a bofetadas? Ora, é isso o que diz explicitamente o narrador quando comenta a vocação artística demonstrada pelo senhor de Charlus: “Ce n’est pas que l’éducation des enfants, c’est celle des poètes qui se fait à coups de gifles” [Não é somente a educação das crianças, é também a dos poetas que se faz a bofetadas] (TR, p. 215; trad., p. 117). Para responder a isso, será preciso investigar mais em detalhe a representação do artista e do intelectual no romance proustiano: por que a dor e mesmo certa tendência masoquista revelam-se para o narrador da *Recherche* como um dos impulsos mais fortes daqueles que, à semelhança de Swann, do barão de Guermantes e do próprio protagonista, cultivam um profundo fascínio pelo universo das artes? Eis aí a pergunta que vai nos guiar no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 4

MATAR-SE EM LIVRO

*chaque fois qu'il adresse une
déclaration il essuie une avanie,
s'il ne risque pas même la prison*

4.1 Escrita e sublimação

Este capítulo aborda a questão da experiência do escritor, não sob o ângulo biográfico do homem Marcel Proust, mas sob a perspectiva mais geral da condição do escritor na sociedade contemporânea: o partido pela “unidade vital” é compreendido aqui como uma decisão do artista defrontado com os impasses do mundo presente. Com efeito, se tomarmos toda a *Recherche* como a autobiografia fictícia de um artista (o romance constitui as memórias da formação de um narrador-escritor que termina por descobrir como escrever suas próprias memórias, a própria *Recherche*) — é esse artista que recusa um todo lógico, uma totalidade dada desde o princípio para sua obra, e que retrospectivamente, após os primeiros ensaios de sua criação, tenta encontrar uma unidade espontânea e vital, baseada essencialmente na noção de transversalidade, de vasos comunicantes, de associação

metafórica. Mas de que maneira conceber a unidade do ciclo romanesco proustiano a partir de associações vivas e surpreendentes que nele vão surgindo aqui e ali? Como compreender que toda a construção do romance tenta imitar os encadeamentos estabelecidos pela famosa memória involuntária? E de que modo relacionar a expressão literária proustiana com as experiências do escritor e do artista na sociedade presente?

Neste capítulo, vamos começar por tentar definir o que é essa expressão literária sob o ponto de vista psicanalítico: um caso de repressão subjetiva? Uma fantasia à beira do delírio? De que maneira a expressão literária proustiana pode ser entendida como um ato de sublimação, como a concebe a psicanálise freudiana? Em seguida, tendo em vista essas definições psicanalíticas, vamos discutir o conceito de signo artístico que o ensaio de Deleuze oferece; vamos ver que a obra de arte para Proust não se revela algo meramente estético; a obra de arte revela-se antes como um pedaço da vida daquele que a lê ou contempla, tornando-se um elemento de sua experiência. Para Proust, é o que veremos quando discutirmos neste capítulo as descobertas que a audição do septeto de Vinteuil provoca no narrador-protagonista, a expressão literária funciona à maneira de um instrumento para que o leitor a partir de sua leitura consiga chegar à verdade de sua experiência, tal como se a expressão literária possuísse uma camada negativa capaz de se realizar somente por meio da individualidade do leitor. Veremos finalmente que essa visão idealista da escrita literária vincula-se a uma experiência de desconfiança: para o escritor, toda a sociedade em que vivemos, mesmo os seus menores componentes, como um clichê ou uma frase feita, possui um traço mentiroso, censurável — e a expressão artística mostra-se o recurso por excelência para que o artista desenvolva um ponto de vista capaz de desmascarar a realidade.

Vejamos agora de que maneira alguns trechos do romance de Proust podem ajudar a esclarecer estas questões relativas à sua construção: por que criar todo um romance tendo por base as associações feitas pela memória involuntária? Enfim: como essas associações livres

podem fazer com que todo o romance adquira, não um ar de fragmentos reunidos de maneira arbitrária, mas sim uma unidade mais profunda? A certa altura, o narrador-protagonista afirma que as “ressurreições da memória” pareciam lhe trazer “verdades novas”, em vez de “velhas sensações”, como se suas reminiscências fossem belas frases musicais que lhe vinham sem jamais tê-las ouvido antes e seus esforços para recordá-las pudessem resumir-se a bem escutá-las e traduzi-las:

Cependant je m’avisai au bout d’un moment après avoir pensé à ces ressurrections de la mémoire que d’une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d’autrefois mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu’on fait pour se rappeler quelque chose comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d’écouter, de transcrire. (TR, p. 267)⁹¹

Ora, essas belas idéias, compreendidas pelas impressões, pelas reminiscências, pelas ressurreições da memória, não funcionam aqui como repetições, automatismos, obsessões, que voltam sempre à mente, pedindo visibilidade e um novo arranjo, à semelhança do sintoma de angústia para o neurótico? Lembremos que o narrador-protagonista da *Recherche*, ouvindo a repetição tão dolorosa de algumas frases-tipo de Vinteuil, não sabia se estava diante de um tema ou de uma “nevralgia” (LP, p. 363; trad, p. 240).

O vínculo entre expressão artística e experiência psíquica presente na *Recherche*, algumas teses psicanalíticas podem nos ajudar a esclarecê-lo. Considerando esses argumentos de que nossas mais belas idéias, entendidas como ressurreições da memória involuntária, “talvez fossem músicas que nos voltassem sem nunca termo-las ouvido e que buscássemos

⁹¹ “Entretanto, percebo ao cabo de um momento, depois de refletir sobre essas ressurreições da memória, que, de outro modo, impressões obscuras me haviam, já em Combray, no caminho de Guermantes, solicitado, tal como estas reminiscências, a atenção, encerrando, porém, não uma velha sensação, mas uma verdade nova, uma imagem preciosa que eu tentava desvendar por meio de esforços semelhantes aos que fazemos para recordar alguma coisa, *como se nossas mais belas idéias fossem músicas que nos voltassem sem nunca termo-las ouvido e que buscássemos escutar, transcrever*”. (trad., p. 158, grifos meus)

escutar, transcrever”, podemos decerto conceber todo o ciclo romanesco como uma perpétua variação — um ensaio, uma experiência — de um texto original, um primeiro texto jamais inteiramente escrito e finalizado por seu autor, o que Philippe Willemart chama de *texto móvel* (2002a, p. 78). Este primeiro texto seria o que o escritor quer originalmente exprimir, mas é preciso reconhecer que ele não aparece como uma inspiração, mas como algo que se repete, à maneira de um motivo ou de uma frase musical, e que pede um melhor arranjo, porque provoca angústia. É o que reconhece Willemart:

Não há portanto um primeiro texto escrito em alguma parte e transmitido por uma musa ao escritor atento, mas uma lenta aglutinação de elementos que, depois de algum tempo, devem ser lidos e escritos. Como o neurótico angustiado com seu sintoma recorre ao psicanalista, assim o escritor, querendo livrar-se dessa placa retida, começa suas campanhas de redações. (2002a, p. 75).

De acordo com este ponto de vista, o romance retira sua unidade, não de uma possível tese filosófica, mas de uma série invisível de repetições ou invariantes que vão sendo registrados e agregados e que por fim chegam a um estado de visibilidade. Estes invariantes dão notícia do primeiro texto da *Recherche*, do texto que provoca angústias no escritor e lhe pede a escrita, do texto original que aparece como uma série de repetições, como uma *placa retida*, para usar a expressão de Willemart.

Para reforçar esta perspectiva psicanalítica, pode-se lembrar um trecho do ensaio “A imagem de Proust”, em que Walter Benjamin relaciona as constantes crises asmáticas do autor da *Recherche* com seu estilo: “A asma entrou em sua arte, se é que ela não é responsável por essa arte. Sua sintaxe imita o ritmo de suas crises de asfixia”. E Benjamin acrescenta a respeito de Proust: “Sua reflexão irônica, filosófica, didática é a sua maneira de recobrar o fôlego quando se liberta do peso das suas reminiscências” (1994, p. 48). Neste sentido, podem-se evocar igualmente alguns episódios do romance em que expressão artística e experiência psíquica fundem-se. Swann, por exemplo, torna-se um apaixonado por Odette

apenas depois de reconhecer nela uma reprodução da Séfora, pintada por Botticelli; e mais: sua paixão nasce com o prazer da descoberta da sonata escutada ao lado da bem-amada. Note-se ainda que o protagonista admira a personagem do escritor Bergotte, “dont les plus jolies phrases avaient exigé en réalité un bien plus profond repli sur soi-même” [cujas frases mais elegantes tinham exigido, em verdade, um profundo mergulho em si mesmo] (TR, p. 286; trad., p. 170).

Podemos lembrar igualmente que a *Recherche* recebe seu maior estímulo, o impulso de urgência da escrita, no sentimento da morte e da destruição do corpo. Assim, o protagonista, depois de um tempo de descobertas da vida, em que desconsidera a morte com soberbia, passa novamente a temê-la, pois descobre a necessidade de escrever seu livro: “je recommençais de nouveau à la craindre, sous une autre forme, il est vrai, non pas pour moi, mais pour mon livre, à l’éclosion duquel était au moins pendant quelque temps indispensable cette vie que tant de dangers menaçaient” (TR, p. 452).⁹² A atividade de escrita compõe uma experiência, a um só tempo, intelectual, sentimental e agônica, de que dá provas tanto os testemunhos sobre o autor e os manuscritos de sua obra, quanto a própria escrita tão tecida e trabalhada, mas cheia de erros e incoerências “ficcionais” da *Recherche*.⁹³ Lembremos assim as últimas páginas esboçadas da *Recherche*, em que o protagonista, depois de passar por algumas tristes crises de saúde de que volta “sem memória, sem pensamento, sem força, sem nenhuma existência” (TR, p. 453; trad, p. 285), chegando mesmo a “vegetar por oito dias” (TR, p. 454; trad., p. 286), toma a decisão de dedicar-se inteiramente à escrita do livro que tanto buscara e que ao fim aprende como escrever: “j’étais décidé à y consacrer mes forces

⁹² “(...) punha-me agora de novo a temê-la, por motivos diferentes, é verdade, não mais por mim, porém por meu livro, a cuja eclosão seria, ao menos durante algum tempo, indispensável esta vida que tantos riscos ameaçam.” (trad., p. 284)

⁹³ Tal como indica Jean Milly na *Prisonnière* (LP, 541, n. 98), são exemplos dessas “inadvertências” do escritor as mortes antecipadas de personagens. Assim, no mesmo jantar dos Verdurin em que o protagonista faz a descoberta do septeto de Vinteuil e que o barão de Guermantes rompe com Morel, é declarada a morte do doutor Cottard (LP, 343; ora, a personagem reaparecerá, de passagem, neste mesmo jantar poucas páginas depois (LP, 383). Mas não é apenas o doutor Cottard que tem sua morte anunciada pelo narrador e que reaparece páginas depois; o mesmo acontece com Bergotte (LP, 280-6; LP, 321) e com a senhora de Villeparisis (LP, 398).

qui s'allaient, comme à regret et comme pour pouvoir me laisser le temps d'avoir, tout le pourtour terminé, fermé 'la porte funéraire'" (TR, p. 455).⁹⁴ Para o narrador-protagonista a criação artística deve custar a própria vida do criador; eis o que ele chama de lei cruel da arte:

Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des oeuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur 'déjeuner sur l'herbe'. (TR, p. 452)⁹⁵

Esta situação, em que vemos o escritor trabalhando com suas últimas forças para terminar sua obra, é lembrada por João Cabral de Melo Neto em seu livro *Museu de tudo*, quando compõe o poema "Proust e seu livro" (1997, p. 89). O poeta reconhece aí que o escritor francês mantém vida e obra de tal forma amarradas, que viveu refazendo sua criação para prolongar sua vida no tempo — e lembremos de passagem que João Cabral compôs um verso para explicar ao editor de sua *Escola das facas* que a criação artística existe eternamente viva aos olhos de seu autor, à maneira de uma doença: "Um poema é sempre, como um câncer". Para Proust, diz o poema de João Cabral, colocar o ponto final na criação artística era "matar-se em livro" e "suicidá-lo", pois o escritor não apenas vivia *de e para* sua obra, mas literalmente *a* vivia:

PROUST E SEU LIVRO

De certo o sabia, quem viveu
com a vida e a obra emaranhadas,
que viveu fazendo-as, refazendo-as,
elastecendo-a em tempo e páginas,

que vestiu sua obra, por dentro,
percorrendo-a, viajando em seu barco,
de certo viu que um dia acabá-la

⁹⁴ "(...) estava decidido a consagrar-lhe todas as forças que me sumiam lenta e relutantemente, como se elas me quisessem dar tempo de, terminados os contornos, fechar 'a porta funerária'." (trad., p. 286)

⁹⁵ "E eu afirmo que a lei cruel da arte exige que os seres pereçam, que nós mesmos morramos padecendo todos os tormentos, a fim de que cresça a relva, não do olvido, mas da vida eterna, a dura relva das obras fecundas, sobre a qual as gerações futuras virão alegremente, sem cogitar dos que sob elas dormem, fazer seu 'déjeuner sur l'herbe'." (trad., p. 284, modificada).

era matar-se em livro, suicidá-lo.

De que maneira explicar sob o ângulo psicanalítico esta relação vital do escritor com a expressão artística? Como o escritor pode entregar todas as suas forças à expressão literária? Alguns ensaios do fundador da psicanálise tentaram responder a essas indagações. Para Freud a atividade do escritor e do artista, assim como o nosso patrimônio cultural, fundamenta-se não apenas na repressão de pulsões originalmente sexuais, mas também na atividade de sublimação, um processo psíquico em que vemos pulsões originalmente sexuais deslocando-se de sua finalidade e trocando sua meta por objetivos não-sexuais e socialmente valorizados. Conforme o juízo de Freud:

A pulsão sexual põe à disposição do trabalho cultural grandes e extraordinárias quantidades de força, e isso, graças à particularidade, especialmente acentuada nela, de poder deslocar sua meta sem perder, quanto ao essencial, a intensidade. Essa capacidade de trocar a meta sexual originária por outra meta, que já não é sexual, mas que se assemelha a ela psiquicamente, denomina-se capacidade de sublimação. (1993, p. 168).

Poder-se-ia concluir sem dificuldade que, sob o ângulo psicanalítico, o autor da *Recherche* mostra-se muito sensível à sublimação, na medida em que este processo psíquico revela-se apto para transformar pulsões de caráter eminentemente sexual em realizações artísticas. Ocorre que o fundador da psicanálise jamais determinou com clareza se existe efetivamente na sublimação um deslocamento da meta pulsional: a pulsão sexual de origem não procuraria mais uma satisfação sexual, mas um prazer intelectual, o que torna a atividade de sublimação um ato de repressão (1993, p. 168);⁹⁶ ou se existe antes um deslocamento do objeto a que visa aquela pulsão: assim, o próprio ato de expressão artística avizinharia-se da satisfação sexual, o que assemelha a criação literária à fantasia ou ao sonho diurno (1993, p.

⁹⁶ Conforme diz Freud: “Em termos universais nossa cultura edifica-se sobre a repressão das pulsões” (1993, p. 168).

133);⁹⁷ ou, ainda, se existe um deslocamento simultâneo tanto da meta quanto do objeto pulsional.⁹⁸ Discutindo as ambigüidades que a teoria psicanalítica reserva ao termo “sublimação”, o filósofo alemão Theodor Adorno ressalta o caráter convencional da teoria freudiana:

Os artistas não sublimam. Crer que eles não satisfazem nem reprimem seus desejos, mas os transformam em realizações socialmente desejáveis, as suas obras, é uma ilusão psicanalítica; aliás, nos dias de hoje, obras de arte legítimas são, sem exceção, socialmente indesejadas. Antes, os artistas manifestam instintos violentos, de tipo neurótico, que eclodem violentamente e, ao mesmo tempo, colidem com a realidade. (1993, p. 186)⁹⁹

A julgar pela perspectiva de Adorno (e que tento aqui resumir), o que falta à psicanálise de Freud — e a torna, portanto, deficiente quando se lança a abordar os problemas referentes à arte e à expressão artística — é justamente um conceito adequado de expressão artística, uma vez que esta não poderia ser entendida nem enquanto uma espécie de alucinação, um prazer delirante, nem tampouco enquanto uma simples repressão de pulsões originalmente sexuais. Em contraste com a primeira posição, seria preciso notar que, ao contrário do prazer delirante proporcionado por um sintoma neurótico, a expressão artística não é uma fantasia. Dizendo melhor, a expressão artística não se coloca de maneira alucinatória na realidade; antes, ela olha de frente um conflito, encarado apenas de maneira ilusória pelo sintoma neurótico. Assim, ela não escamoteia a realidade objetiva do conflito; na verdade, ela se contrapõe a este com a elaboração de algo real e sensível, mas que não se reduzirá inteiramente à realidade.

⁹⁷ É o que reconhece Freud quando discute a gênese da criação poética: “Uma intensa vivência atual desperta no poeta a lembrança de uma anterior, na maior parte das vezes pertencente à sua infância, a partir da qual ele extrai então o desejo que procura sua realização na criação poética” (1993, p. 133).

⁹⁸ Para uma discussão do problema, cf. o verbete “Sublimação” no *Vocabulário da Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis (2001, p. 494-7).

⁹⁹ Continua Adorno: “Mesmo o filisteu, que imagina o ator ou o violonista como uma síntese entre um feixe de nervos e um destruidor de corações, está mais certo do que a não menos filistéia economia pulsional, segundo a qual os privilegiados filhos da renúncia liberam-se criando sinfonias ou romances.” (1993, p. 186).

Devemos reconhecer, por outro lado, que a elaboração artística não consiste numa censura subjetiva. A pulsão que se dirige finalmente para a expressão artística encontra uma resistência objetiva, um bloqueio na própria realidade; assim, ela não pode se realizar em contato direto com seu objeto. Essa moção, para falar como Adorno, “sem sofrer mutilação ao passar para o exterior” (1993, p. 186), converte-se, e eis aqui o preço de sua sobrevivência no exterior, em mera imagem, em imitação sensível, em construção formal. Nestes termos: “ela substitui sua meta por uma elaboração objetiva: a sua revelação polêmica” (1993, p. 186). Isso não deixa por sua vez de assustar os próprios indivíduos responsáveis por essa expressão polêmica e bem-sucedida: eles se vêem em estado de minoridade e desamparados diante de sua própria expressão, que lhes escapa contra si mesmos, contra o jogo de forças psicológicas que a rotina prescreve, à semelhança de uma idéia fixa, de uma obsessão, da angústia que o neurótico traz ao psicanalista. Neste sentido, lembremos que o narrador-protagonista da *Recherche* lamenta o fato de que o barão de Charlus, essa personagem atormentada psiquicamente, não fosse um escritor, uma vez que suas frases tinham não um colorido estético original, mas um aspecto polêmico à beira da ofensa pública:

Et en écoutant Jupien, je me disais: ‘Quel malheur que M. de Charlus ne soit pas romancier ou poète, non pas pour décrire ce qu’il verrait, mais le point où se trouve un Charlus par rapport au désir fait naître autour de lui les scandales, le force à prendre la vie sérieusement, à mettre des émotions dans le plaisir, l’empêche de s’arrêter, de s’immobiliser dans une vue ironique et extérieure des choses, rouvre sans cesse en lui un courant douloureux. Presque chaque fois qu’il adresse une déclaration il essuie une avanie, s’il ne risque pas même la prison’. (TR, p. 215)¹⁰⁰

Vê-se aqui nitidamente que para Proust a expressão artística moderna não deve ser avaliada sob critérios literários, mas sob um ponto de vista extra-estético. A expressão

¹⁰⁰ “Ouvindo Jupien, eu dizia a mim mesmo: ‘Pena o sr. de Charlus não ser romancista ou poeta, não para descrever suas experiências, mas porque a posição assumida por um Charlus relativamente ao desejo faz nascer em torno dele os escândalos, força-o a levar a vida a sério, a colocar emoção no prazer, impede-o de parar, de imobilizar-se na apreciação irônica e exterior das coisas, faz jorrar nele sem cessar uma corrente dolorosa. Cada declaração sua implica a possibilidade de ser agredido, senão preso.’” (trad., p. 117, modificada)

artística, à semelhança das declarações do barão de Guermantes, deve mostrar-se como um impulso capaz de chegar até o fundo das coisas, não temendo as convenções, seja estéticas, seja sociais, que possam esconder a realidade de nós mesmos: a julgar pelo narrador da *Recherche*, o verdadeiro artista deve ter a coragem de ler nas entrelinhas de: “Elle était bien gentille” [Ela era tão boazinha], o desejo de: “J’avais du plaisir à l’embrasser” [Causava-me prazer beijá-la] (TR, p. 291; trad., 173). Ressaltando o que se esconde por detrás das convenções, a expressão artística moderna vai de encontro mesmo à arte e às instituições sócio-culturais, à maneira do que descreve Adorno:

A arte é tão hostil à arte quanto o são os artistas. É apenas mediante a renúncia à meta pulsional que a arte consegue ainda se manter fiel a ela própria, com uma fidelidade que desmascara o que é socialmente desejado, ingenuamente glorificado por Freud como a sublimação, que provavelmente não existe (1993, p. 187).

De acordo com a teoria esboçada aqui, pode-se dizer que está na base da expressão literária bem-sucedida de Proust uma espécie de sensibilidade exageradamente sentimental, crítica, irrequieta — e que também encontra uma boa amostra na expressão tensa e dissonante que torna tão obscuros os poemas da lírica moderna.¹⁰¹ No entanto, pode ficar a pergunta: por que está na base da expressão artística moderna uma sensibilidade tão escarmentada? Ou ainda, e levando mais longe o problema: por que atribuir tanto valor artístico a uma expressão literária tão difícil e polêmica?

4.2 *A obra de arte como atividade*

¹⁰¹ De acordo com Friedrich, em seu *Estrutura da lírica moderna*, a obscuridade da poesia moderna, fundada por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, “fascina o leitor na mesma medida em que o desconcerta. (...) Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude do que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral.” (1978, p. 15).

Tendo em vista essas noções mais largas do narrador sobre a obra de arte, vamos poder restabelecer agora certos argumentos de Deleuze. Adotando teses de *A Obra aberta* de Umberto Eco, Deleuze imagina o romance de Proust, não como uma totalidade orgânica, mas como um todo reduzido a uma “estrutural formal”: a “dimensão transversal” (1970, p. 184). Lembremos que esta dimensão transversal, tal como diz o filósofo, recorre somente aos “pensamentos puros como faculdade das essências” (1970, p. 57). Afinal, tomada como um todo, “a linguagem dos signos se põe a falar por si mesma” (1970, p. 122) e, visto que não há nenhum “Logos subsistente”, somente a transversalidade, “só a estrutura formal da obra de arte será capaz de decifrar o material fragmentário que ela utiliza, sem referência ao exterior, sem código alegórico ou analógico” (1970, p. 122). Mas é o caso de perguntar: será que essa dimensão transversal consegue decifrar, sem qualquer referência ao exterior, o material fragmentário utilizado pela *Recherche*? Será que é possível dizer que a construção desse romance desenvolve-se sem qualquer referência externa? Ou ainda: será que existe no romance essa noção de que a obra de arte deve fazer apelo, não à imaginação ou à memória, mas tão somente ao “puro pensamento”? E mais: será que é possível afirmar que a *Recherche* não é apenas um instrumento ótico, uma “espécie de lente de aumento”, como quer o narrador¹⁰²; mas, tal como acrescenta Deleuze, uma “máquina produtora de verdades” contrárias ao Logos (1970, p. 159)? Procurar uma resposta para essas perguntas vai ajudar a entendermos um pouco mais as dimensões transversais da *Recherche*, isto é, os liames seguros entre as partes e o todo dessa construção, as relações firmes e íntimas que terminam por assegurar sua tensão interna ou “unidade vital”.

Notemos de início que, sob a ótica do narrador-protagonista, a obra de arte não pode ser reduzida à noção de signo artístico concebida por Deleuze: para o herói-narrador, a

¹⁰² O narrador diz, a certa altura, que seus leitores não seriam precisamente leitores de seu romance: “Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d’eux-mêmes, mon livre n’étant qu’une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l’opticien de Combray; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes.” (TR, p. 307; trad., p. 280.)

criação artística é *também* um signo sensível, amoroso e mesmo social. Lembremos que, enquanto aguarda na biblioteca do príncipe seu ingresso no salão dos convidados da vespéral dos Guermantes, o herói encontra uma edição de *François le Champi*, o livro de George Sand cuja leitura feita por sua mãe marcou tanto seus tempos de infância em Combray; o protagonista experimenta, neste momento, uma forte emoção que o leva a querer chorar. À semelhança da famosa *madeleine* mergulhada no chá que o faz descobrir a Combray de outros tempos e da irregularidade dos calçamentos do palácio de Guermantes que o faz lembrar dos pisos de Veneza e de seus passeios na cidade marcada pela arte renascentista, o romance de George Sand, tomado como um signo sensível e artístico, abala os sentidos do protagonista e faz reviver nele a criança de outrora (TR, p. 275; trad., p. 162). A leitura do romance desperta uma cadeia infindável de reminiscências, “et voici que mille riens de Combray, et que je n’apercevais plus depuis longtemps, sautaient légèrement d’eux mêmes et venaient à la queu leu leu se suspendre au bec aimanté, en une chaîne interminable et tremblante de souvenirs”.¹⁰³ Diante deste fenômeno maravilhoso que o romance lhe proporciona, o narrador-protagonista reconhece que caso se tornasse um bibliófilo, um amante dos livros, e passasse a colecioná-los, não iria buscar edições raras, mas aquelas com as quais adquiriu suas primeiras impressões de leitura, para tentar rememorar-las com mais força. Na visão esteticista de Proust, os próprios objetos artísticos tornam-se signos amorosos, à maneira de fetiches.

Mas como é possível ocorrer este fenômeno de ressurgimento do passado diante de um livro-fetichê? De que maneira aquele antigo livro de infância pode trazer de maneira renovada o tempo que vivenciamos outrora? Isso se deve a uma importante faculdade da

¹⁰³ “e eis que mil nadas de Combray, há muitos esquecidos, se punham por si mesmos a saltar airosos, e vinham, uns após os outros, prender-se ao bico imantado (da pluma de Sand), em fila interminável e trêmula de lembranças” (trad., p. 162)

memória (muito cantada e decantada pelos críticos de Proust). O narrador da *Recherche* assim a explica:

(...) une chose que nous vîmes à une certaine époque, un livre que nous lûmes ne restent pas unis à jamais seulement à ce qu'il y avait autour de nous; il le reste aussi fidèlement à ce que nous étions alors, il ne peut être ressenti, repensé que par la sensibilité, que par la pensée, par la personne que nous étions alors; si je reprends dans la bibliothèque, *François le Champi*, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place, qui seul a le droit de lire ce titre: *François le Champi*, et qui lit comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu'il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu'il formait alors sur les pays et sur la vie, la même angoisse du lendemain. Que je revoie une chose d'autre temps, c'est un jeune homme qui se lèvera. Et ma personne d'aujourd'hui n'est qu'une carrière abandonnée, qui croit que tout ce qu'elle contient est pareil et monotone, mais d'où chaque souvenir, comme un sculpteur de génie tire des statues innombrables.¹⁰⁴

Assim, as coisas que nós tivemos no passado, um livro, uma fotografia, uma gravura, um brinquedo, vinculam-se a tudo o que éramos no passado; e a nossa sensibilidade, os nossos pensamentos, os nossos sentimentos, tudo aquilo que experimentamos pode ser então renovado e trazido à nossa consciência por aquele objeto do passado que se liga de maneira involuntária, em nossa memória, a todas aquelas experiências. Daí o narrador-protagonista finalizar sua reflexão com uma imagem em que compara o indivíduo a uma pedra abandonada (ou carreira abandonada — uma vez que a tradução não consegue dar conta dos dois sentidos da palavra original) e, por alargamento de sentido, numa bela metáfora, a memória involuntária (esta que, de acordo com a perspectiva de Deleuze, deve ser reduzida a um papel secundário como faculdade artística) — a memória involuntária torna-se um

¹⁰⁴ “(...) uma coisa que nós vimos em determinada época, um livro que nós lemos, não se prendem apenas ao que então nos rodeava; ele associa-se também fielmente ao que éramos então, e somente pode ser de novo percorrido pela sensibilidade, pelo pensamento, pela pessoa de então; se pego na estante *François le Champi*, logo uma criança se ergue e me substitui, ela apenas tem direito a ler este título: *François le Champi*, e o faz como outrora, com a mesma impressão do tempo reinante que fazia no jardim, com os mesmos sonhos que ela formava sobre longes terras e sobre a vida, com a mesma angústia do dia seguinte. Revendo eu algum objeto de outro período, outro rapaz surgirá. E a minha pessoa de hoje não passa de uma pedra abandonada a julgar igual e monótono tudo quanto encerra, mas de onde cada recordação, à maneira de um escultor genial, retira inúmeras estátuas.” (trad., p. 164, modificada)

escultor genial a produzir inúmeras estátuas, imagens, formas, a partir desse bloco de pedras abandonado do passado que somos nós.

A partir dessas explicações, pode-se concluir, sem forçar a interpretação, acredito, que para o narrador-protagonista as obras de arte não podem ser reduzidas ao meramente artístico; elas são algo além de exclusivamente estético, algo sensivelmente diferente. Na verdade, as obras de arte revelam-se pedaços de vida daquele que as contempla ou lê, um elemento de sua experiência de vida.¹⁰⁵ Com efeito, a *Recherche* reserva às obras de arte atributos bem diferentes daqueles produzidos por sua própria objetividade. Para o narrador-escritor, as obras de arte possuem um traço bem distante das camadas formais que estruturam as obras de arte apenas como um signo artístico. As obras de arte não existem objetivamente, à maneira de “uma máquina” que funciona produzindo emoções, sentimentos, experiências, ou melhor, “a verdade procurada” (1970, p. 161), e que jamais requer, tal como admite Deleuze, um “sistema de subjetividades”, “um sujeito desdobrado fendido”.¹⁰⁶ Pelo contrário, para o narrador-escritor proustiano a obra de arte não está pronta em si mesma, sem nenhuma referência ao exterior, sem o reconhecimento dos leitores, uma vez que o objeto artístico só existe na leitura, junto aos momentos concretos de experiência de que ele participa, junto às intuições originais que provoca no espírito de seus leitores, à semelhança aliás de todos os demais elementos que compõem o romance proustiano, os quais só se realizam no momento de recriação e interpretação por uma subjetividade.

¹⁰⁵ Estamos parafraseando uma afirmação de Adorno em seu ensaio “Museu Valéry Proust”: “Para [Proust], as obras de arte são, desde o início, além de algo especificamente estético, algo diferente, um pedaço da vida daquele que as observa e um elemento de sua própria consciência. Com isso, ele conserva nelas uma camada bem diferente daquela regida pela lei formal das obras. Mas essa camada, entretanto, não é outra senão a que nas obras de arte apenas é liberada com o seu desdobramento histórico, ou seja, aquela que já pressupõe a morte da intenção viva da obra de arte”. (1998, p. 180) As notas não dariam conta da dívida que este trabalho de pesquisa sustenta com a clareza das intuições do ensaio de Adorno. Aliás, o livro *Museu movente: o signo da arte em Proust*, de Aguinaldo José Gonçalves (2004), todo ele fundado na aproximação das concepções artísticas de Proust e Valéry, adquire um outro sentido lido à luz do ensaio de Adorno, cujos argumentos se resumem justamente à contraposição dos conceitos de arte desses dois importantes escritores franceses.

¹⁰⁶ É o que diz Deleuze: “Absolutamente não cremos na necessidade de distinguir o narrador e o herói como dois sujeitos (sujeito da enunciação e sujeito do enunciado), porque seria remeter a *Recherche* a um sistema de subjetividades (sujeito desdobrado fendido) que lhe é totalmente estranho” (1987, p. 181).

Essa camada inteiramente subjetiva ou negativa, essa capacidade de provocar a lembrança de um pedaço da vida de seu leitor, caracteriza para o narrador-escritor da *Recherche* a própria verdade da obra de arte. Desde seu ensaio sobre a leitura publicado em 1905,¹⁰⁷ o escritor Marcel Proust chama a atenção para o fato de que não podemos pensar a verdade como uma “coisa material” ou objetiva, “deposée entre les feuillets des livres, comme un miel tout préparé par les autres et que nous n’avons qu’à prendre la plainte d’atteindre sur les rayons des bibliothèques et de déguster passivement dans un parfait repos de corps et d’esprit” (p. 209).¹⁰⁸ A verdade aparece antes como “un idéal que nous ne pouvons réaliser que par le progrès intime de notre pensée et par l’effort de notre coeur”.¹⁰⁹ Mas note-se: esta idéia de que a própria verdade funciona como um ideal que temos de alcançar pelos avanços de nossos próprios pensamentos é, ela própria, a derivação de uma outra idéia ou, dizendo melhor, de uma outra “lei”, assim descrita pelo ensaio: “une loi singulière et d’ailleurs providentielle de l’optique des esprits”, “qui signifie peut-être que nous ne pouvons pas recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous même” (p. 204).¹¹⁰

Eis aí um dos traços mais importantes da obra literária, “un des grands et merveilleux caractères des beaux livres” [uma das grandes e maravilhosas características dos belos livros], qual seja, tudo o que é nesses livros para seus autores “Conclusões” não passa para seus leitores de “Incitações”. Conforme declara Proust, “c’est au moment où ils [les beaux livres] nous ont dit tout ce qu’ils pouvaient nous dire, qu’ils font naître en nous le sentiment qu’ils ne

¹⁰⁷ Trata-se do prefácio que Proust escreveu para sua tradução de um livro do crítico inglês (*Sésame et le lys*, 1906). Ele foi publicado um ano antes, em 1905, sob a forma de artigo na revista *Renaissance Latine*, com o título de “Sur la lecture”, e será incluído, mais tarde, com ligeiras modificações, sob o título de “Journées de lecture”, no livro *Pastiche et Mélanges* (1919). O texto original é aqui citado a partir da edição de Jérôme Picon (1999); a tradução do texto proustiano, nas notas de rodapé, é de Carlos Vogt (2003).

¹⁰⁸ “depositada entre as folhas dos livros como um mel todo preparado pelos outros e que não temos senão de fazer o pequeno esforço para pegar nas prateleiras das bibliotecas e, em seguida, degustar passivamente num repouso perfeito do corpo e do espírito” (trad., p. 35-6)

¹⁰⁹ “um ideal que não podemos realizar senão pelo progresso íntimo de nosso pensamento e pelo esforço de nosso coração” (trad., p. 35)

¹¹⁰ “uma lei providencial e singular da ótica dos espíritos”, “que talvez signifique que não podemos receber a verdade de ninguém e que devemos criá-la nós mesmos” (trad., p. 30)

nous ont encore rien dit” (p. 205-5).¹¹¹ E isso se dá, não porque uma má leitura pode esconder a perfeita composição de um belo livro, mas porque o leitor só vai conseguir encontrar a verdade deste livro no momento em que ele próprio, leitor, pensá-la e criá-la consigo mesmo.

Se as obra de arte, ou, nas palavras de Proust, os “belos livros”, à semelhança dos demais objetos que compõem a nossa realidade mais cotidiana, não podem existir como algo dado objetivamente, mas apenas pela atividade de nosso espírito, e se esses belos livros podem produzir apenas incitações com suas conclusões, propondo perguntas para serem respondidas por seus próprios leitores, então é que a própria leitura de uma obra de arte não é meramente uma percepção ou uma contemplação de um objeto, isto é, uma ação indiferente ao seu leitor: numa palavra, a obra de arte não existe sem um leitor que a crie e a traduza livremente consigo mesmo. De fato, para o narrador da *Recherche* a boa leitura demanda desde o início uma contrapartida de atividade espiritual do leitor, tal como se precisássemos amadurecer “um equivalente”, uma medida em nós mesmos para compreender o motivo expresso pela obra de arte; e sem uma experiência na própria vida do que é, por exemplo, o amor, o ciúme e a dor, o leitor poderia encontrar dificuldades para interpretar uma obra de arte que tentasse expressar esses temas.¹¹² É o que ironicamente o narrador diz quando explica que, durante sua infância em Combray, suas tias-avós indignavam-se com suas inclinações estéticas pueris:

Elles pensaient qu’ on doit mettre devant les enfants, et qu’ ils font preuve de goût en aimant d’abord, les oeuvres que, parvenu à la maturité, on admire définitivement. *C’est sans doute parce qu’elles se figuraient les mérites esthétiques comme des objets matériels qu’un oeil ouvert ne peut faire*

¹¹¹ “é no momento em que eles [os belos livros] nos disseram tudo o que podiam nos dizer que eles fazer nascer em nós o sentimento de que ainda nada nos disseram” (trad., p. 30)

¹¹² Nesta linha, o narrador-protagonista pode dizer que um leitor ingênuo talvez não encontre nenhuma “lente”, nenhum “instrumento óptico”, que seja capaz de ler ou traduzir uma obra de arte mais profunda: “le livre peut être trop savant, trop obscur, pour le lecteur naïf, et ne lui présenter ainsi qu’un verre trouble avec lequel il ne pourra pas lire”. (TR, p. 307; trad., p. 184)

autrement que de percevoir, sans avoir eu besoin d'en mûrir lentement des équivalents dans son propre coeur. (CS, p. 256, grifos meus)¹¹³

A citação demonstra que para o narrador da *Recherche* os méritos estéticos de uma obra não existem por si mesmos, mas dependem de um leitor que desenvolva paulatinamente, em seu próprio espírito, “equivalentes” desses méritos estéticos para poder então reconhecê-los. Mas notemos também que, de acordo com essa perspectiva, não é possível estabelecer uma valorização estética objetiva ou universal (à semelhança do que tenta imaginar o poeta Paul Valéry, cujo ensaio, “Poesia e pensamento abstrato”, define um critério nítido para diferenciarmos o universo poético do prosaico, a linguagem poética da prosaica).¹¹⁴ Tal como advertem as páginas de *Contre Sainte-Beuve*,¹¹⁵ para o artista não há um “valor absoluto das coisas”, uma vez que ele só pode encontrar uma “escala de valores nele próprio”, em sua realidade interior:

Le noms des stations dans un indicateur de chemin de fer, où il aimerait imaginer qu’il descend de wagon, par un soir d’automne, quand les arbres sont déjà dépouillés et sentent fort dans l’air vif, un livre insipide pour les gens de goût, pleins de noms qu’il n’a pas entendus depuis l’enfance, peuvent avoir pour lui un tout autre prix que de beaux livres de philosophie, et font dire aux gens de goût que pour un homme de talent il a des goûts très bêtes. (1954, p. 62)¹¹⁶

¹¹³ “Elas pensavam que se deve colocar diante das crianças, e que estas dão prova de gosto as amando desde logo, as obras que, chegados à maturidade, admiramos definitivamente. *Provavelmente porque imaginavam os méritos estéticos como objetos materiais que um olho aberto não pode deixar de perceber, sem ter tido necessidade de amadurecer lentamente seus equivalentes dentro de seu próprio coração.*” (trad., p. 145, modificada, grifos meus)

¹¹⁴ Neste ensaio, Paul Valéry distingue a linguagem poética da linguagem que usamos no cotidiano. Ao contrário desta linguagem, a linguagem poética atende apenas às necessidades criadas por ela mesma; trata-se de uma espécie de linguagem inteiramente voltada para si mesma, “uma *linguagem dentro de uma linguagem*” (1991, p. 208, os grifos são de Paul Valéry).

¹¹⁵ Os trechos em francês desse livro apenas esboçado por Proust são aqui citados a partir da edição de Bernard Fallois; a tradução nas notas de rodapé são feitas por Haroldo Ramanzini. Cabe notar que a tradução brasileira do *Contre Sainte-Beuve* tem como base a edição de Pierre Clarac et Yves Sandre.

¹¹⁶ “O nome das estações numa placa da estrada de ferro, onde ele adoraria imaginar que descia do vagão para um crepúsculo de outono, quando as árvores já se mostram despojadas e recendem intensamente no ar vivo, um livro insípido para a gente de gosto refinado, cheio de nomes que ele não ouvia desde a infância, podem ter para ele um valor bem maior que os belos livros de filosofia, e servem para que a gente de gosto refinado diga que, para um homem de talento, ele tem gostos bem estúpidos”. (1988, p. 43).

Resumindo, pode-se dizer que, para o narrador-protagonista da *Recherche*, a leitura de uma obra de arte é uma atividade de um espírito que reage à obra, recriando-a por e para si mesmo. Nesta linha, aquilo de que nos lembramos quando vemos um livro de infância, o que ficou marcado de sua leitura, é menos o próprio livro do que o ambiente em que o tínhamos lido, isto é, as situações, experiências e impressões que acompanharam nossa leitura. Esta se vincula a um exercício de empatia e reconhecimento: nossa visão individual deforma e recria a obra que lemos, traduzindo-a em consonância com nossos desejos e preocupações. O narrador-protagonista lembra-se especialmente disso quando diz: “l’écivain ne doit pas s’offenser que l’inverti donne à ses heroïnes un visage masculin” [o escritor não deve se ofender com o fato de que o invertido dê às suas heroínas um rosto masculino] (TR, p. 307). Afinal, o invertido, para ler bem, ou melhor, para dotar o que ele lê de toda a sua generalidade, verá, não de outra, mas desta estranha maneira: é apenas imaginando um rosto masculino para aquela a quem o poeta dirige seus cantos que o invertido consegue chegar às leis amorosas que ele também experimenta em seu coração. Mas, sendo assim a atividade de leitura, o escritor não tem de procurar realizar notações minuciosas de uma situação, mas investir na exploração das regras gerais que todos nós reconheceremos em nosso espírito quando lemos:

L’ouvrage de l’écivain n’est qu’une espèce d’instrument optique qu’il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n’eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice-versa (...). (TR, p. 307).¹¹⁷

Para repetir o narrador-protagonista, a prova da verdade de um livro não é feita por um critério pensado ou raciocinado, mas pelo foro íntimo, pela experiência individual, e não raro inconsciente, do leitor. Neste ponto temos de concordar que a essência da obra de arte não

¹¹⁷ “A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo. O reconhecimento, por seu foro íntimo, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa (...).” (trad., p. 184)

pode se revelar sem uma participação decisiva das impressões cotidianas que vamos amalhando e revivendo na leitura, sem a participação direta das experiências do leitor. O narrador da *Recherche* pode dizer mesmo que a obra de arte se produz pela exploração das impressões que vivenciamos no dia-a-dia, ou dizendo melhor, pela tentativa de recriar por meio da memória as impressões que experimentamos no cotidiano e de trabalhá-las, seja pela imaginação, seja pela inteligência, para demonstrá-las como verdades comuns a todos nós: “Or la récréation par la mémoire d’impressions qu’il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d’intelligence, n’était pas une des conditions, presque l’essence même de l’oeuvre d’art telle que je l’avais conçue tout à l’heure dans la bibliothèque” (TR, p. 458-9)?¹¹⁸

4.3 *A visão do artista*

Voltemos então às indagações que deixamos em suspenso: por que o artista deve valorizar uma expressão difícil, laboriosa e polêmica, à semelhança daquela que o narrador-protagonista reconhece nas declarações do barão de Guermantes e da que encontramos nós mesmos no romance proustiano? Por que o artista moderno não pode mais trabalhar com uma “unidade lógica”? Ou ainda: de que maneira uma unidade mais profunda deve configurar não só a escrita, mas a própria visão do artista moderno?

Se adotarmos a própria exposição narrativa da *Recherche* como roteiro, vamos ver que, no plano da narração, isto é, no nível dos acontecimentos do romance, a audição do septeto de Vinteuil surge como uma resposta decisiva para estas questões estéticas. A audição se dá durante uma recepção nos Verdurin, à qual o protagonista vai sozinho e escondido de Albertine, mentindo para sua amante com o fim de descobrir as relações que ela poderia

¹¹⁸ “Ora, a recriação, pela memória, das impressões que depois seria mister aprofundar, esclarecer, transformar em equivalentes intelectuais, não seria uma das condições, quase a própria essência da obra de arte tal como há pouco eu a concebera na biblioteca?” (trad., p. 290)

manter nesse salão. O septeto, composto por aquele professor de música, acanhado, triste, que faz parte da infância do protagonista em Combray — esse septeto vai proporcionar ao protagonista uma nova idéia sobre a composição artística, bem diferente daquela de que a arte “n’était pas quelque chose qui valût la peine d’un sacrifice, quelque chose d’en dehors de la vie, ne participant pas à sa vanité et son néant, l’apparence d’individualité réelle obtenue dans les oeuvres n’étant due qu’au trompe-l’oeil de la habilité technique” (LP, 296).¹¹⁹ Enquanto ouve o septeto tocado pelo violinista Morel, pelo artista virtuoso e neurastênico, sustentado pelo senhor de Charlus, o protagonista reconhece na arte uma “alegria ultraterrena”, ou, mais precisamente, “la promesse qu’il existait autre chose, réalisable par l’art sans doute, que le néant que j’avais trouvé dans toutes les plaisirs et dans l’amour même, et que si ma vie me semblait si vaine, du moins n’avait-elle pas tout accompli” (LP, p. 365-6).¹²⁰

Como se dá essa descoberta do valor único da obra de arte? Ela ocorre pela descoberta de que a obra de arte compreende uma espécie de individualidade, um difícil e recôndito princípio: uma visão ou vontade individual. Tal princípio pode chegar a produzir a aparência de que um artista, mesmo que ele seja o autor de várias composições, livros e peças dramáticas, tenha composto, na verdade, apenas uma só obra de arte (LP, p. 485; trad., p. 350). Assim, a sonata (“o hino de amor” de Swann e Odette, apresentado no primeiro volume da *Recherche*) e o septeto, embora perfaçam duas composições distintas, podem compreender para o protagonista um só apelo (LP, p. 358; trad., p. 236). O narrador admite que esta obra de Vinteuil, enquanto composta composta das mesmas sete notas que vão compor todas as demais composições que podemos imaginar, pode ser imitada por outros músicos ou, mesmo, ser descoberta em outras composições; mas essas tentativas, feitas de maneira secundária ou

¹¹⁹ “(...) não era coisa que valesse a pena de um sacrificio, algo de fora da vida e que não participasse de sua vaidade e de sua vacuidade, a aparência de individualidade real obtida nas obras sendo devida apenas à ilusão produzida pela habilidade técnica.” (trad., p. 186)

¹²⁰ “(...) como a promessa e a prova de que existia outra coisa, realizável pela arte decerto, além do nada que eu encontrava em todos os prazeres e até no amor, e que se minha vida me parecia tão vã, ao menos ela não tinha tudo realizado” (trad., p. 243)

intelectual, não podem enfraquecer a originalidade que caracteriza a obra de Vinteuil.¹²¹ Neste sentido, a impressão proporcionada pelas frases-tipo de Vinteuil torna-se um canto ou uma entonação singular “dont la monotonie — car quel que soit le sujet traité il reste identique à soi-même — prouve chez le musicien la fixité des éléments composants de son âme” (LP, p. 360).¹²² O narrador-protagonista pode dizer que as impressões provocadas pelas frases-tipo de Vinteuil atestam a existência de um elemento tão contrário ao ceticismo materialista: a existência de um eu mais profundo, a alma, a individualidade, em que todas as composições artísticas mergulham para alcançar sua originalidade.

Mas de que maneira o narrador-protagonista pôde identificar essa composição tão original de Vinteuil como um apelo, um convite para uma “joie supraterrrestre” [alegria ultraterrena] (LP, p. 363; trad., p. 241)? A obra de Vinteuil não perfaz propriamente um apelo ao “puro pensamento como faculdade pura das essências” (1970, p. 57), como quer Deleuze; mas um apelo que é reconhecido — e traduzido — pelas experiências biográficas do protagonista. Assim, a impressão única proporcionada pelas frases-tipo de Vinteuil faz com que o protagonista se lembre do prazer que ele tinha sentido admirando os campanários de Martinville, vendo certas árvores de Balbec, ou ainda, bebendo uma taça de chá com um bolinho de *madeleine*, conforme é descrito no início do primeiro volume da *Recherche*.¹²³ Aliás, as observações sobre as frases-tipo de Vinteuil e sobre a existência dessas frases-tipo em todos os demais artistas — observações nas quais se apóia Deleuze para dizer que a arte faz apelo “ao puro pensamento” e que a matéria nos signos artísticos torna-se por meio da

¹²¹ Conforme reconhece o narrador-protagonista neste trecho: “Ces phrases-là, les musicographes pourraient bien trouver leur apparentement, leur généalogie, dans les oeuvres d’autres grands musiciens, mais seulement pour des raisons accessoires, des ressemblances extérieures, des analogies plutôt ingénieusement trouvées par le raisonnement que senties par l’impression directe. Celle que donnaient ces phrases de Vinteuil était différente de toute autre, comme si, en dépit des conclusions qui semblent se dégager de la science, l’individuel existait”. (LP, p. 358; trad., p. 236)

¹²² “(...) cuja monotonia — pois qualquer que seja o assunto tratado, permanece o artista idêntico a si mesmo — prova a fixidez dos elementos componentes de sua alma.” (trad., p. 238)

¹²³ “Aussi rien ne ressemblait plus qu’une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j’avais quelquefois éprouvé dans ma vie, par exemple, devant les clochers de Martinville, certains arbres d’une route de Balbec ou plus simplement, au début de cet ouvrage, en buvant une certaine tasse de thé”. (LP, p. 484; trad., p. 349-50)

atividade do estilo algo “inteiramente espiritual” (1964, p. 59) — ocorrem numa conversa-aula para Albertine e não podem ser extraídas deste contexto, sob o risco de perdermos seu significado original.

Páginas antes destas explicações, o protagonista havia dito que sua amante gostava de tocar composições que lhe eram inicialmente obscuras; ela sabia que, depois de algumas audições sucessivas, seu companheiro tinha certo prazer em unir, “grâce à la lumière croissante, mais hélas! dénaturante et étrangère de [son] intelligence, les lignes fragmentaires et interrompues de la construction, d’abord presque ensevelie dans la brume” (LP, p. 481).¹²⁴ As observações do protagonista a respeito da presença dos blocos de pedra, da geometria e do paralelismo das linhas nos romances de Thomas Hardy, a respeito da altitude como uma matéria simbólica nas obras de Stendhal, da existência da mesma figura de mulher nas criações artísticas de Dostoiévski — cabe notar que todas essas observações, à semelhança do que ocorre com aquelas referentes às obras musicais, extraem seu fundamento de uma atividade deformadora da inteligência. Assim, a respeito das obras de cada um desses autores, o narrador poderia também dizer que, depois de algumas leituras, “mon intelligence en ayant atteint, par conséquent mis à la même distance, toutes les parties, et n’ayant plus d’activité à deployer à leur égard, les avait réciproquement étendues et immobilisées sur un plan uniforme” (LP, p. 482).¹²⁵ A atividade da inteligência, o narrador pode caracterizá-la como desnaturadora da arte, como dissipação do “mystère d’une oeuvre”, como “tâche néfaste”, da qual sobrava “telle ou telle réflexion profitable” (LP, p. 482; trad., p. 347) — e podem ficar as perguntas: proveitosa para quê e para quem? Para o protagonista oferecer explicações artísticas a Albertine? Para o protagonista continuar a exhibir sua inteligência para sua pobre e

¹²⁴ “(...) graças à luz crescente mas, ai!, desnaturadora e estrangeira da minha inteligência, as linhas fragmentárias e interrompidas da construção, a princípio quase oculta na bruma.” (trad., p. 347).

¹²⁵ “(...) minha inteligência, tendo atingido, e por conseguinte posto a igual distância todas as partes, e já não havendo atividade que desenvolver em relação a elas, tinha-as reciprocamente estendido e imobilizado num plano uniforme.” (trad., p. 347)

triste prisioneira?¹²⁶ Numa palavra: a obra de arte para o narrador não pode ser avaliada exclusivamente pela inteligência; afinal, “dès que l’intelligence raisonneuse veut se mettre à juger des oeuvres d’art, il n’y a plus rien de fixe, de certain, on peut démontrer tout ce qu’on veut” (TR, p. 286-7).¹²⁷

Isso posto, o que é essa impressão direta proporcionada pelas frases-tipo de Vinteuil? E mais: como o narrador pode reconhecê-las como uma alegria celestial, uma verdadeira promessa de felicidade? Tal como vimos, o narrador assimila as frases-tipo de Vinteuil às impressões que a intervalos espaçados irrompiam em sua vida à semelhança de incitamento ou detonadores: são “les points de repère, les amorces, pour la construction d’une vie véritable: l’impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d’arbres près de Balbec” (LP, p. 363)¹²⁸. O narrador reconhece essa impressão como o resíduo da realidade que somos obrigados a guardar para nós mesmos, uma vez que “la causerie ne peut [le] transmettre même de l’ami à l’ami, du maître au disciple, de l’amant à la maîtresse”¹²⁹. Tais impressões transpõem para a obra de arte o sentimento inefável que diferencia o que cada um sente, experimenta e vê: elas participam de uma pátria perdida, mas comum a todos nós, o mundo, a alma do criador. Neste sentido, a obra de arte oferece a chance de vermos o mundo pelos olhos, pelas lentes, de uma outra pessoa; e o universo

¹²⁶ Caberia notar, a propósito, a própria ambigüidade criada pelo uso dos pronomes no texto original: “Elle (Albertine) ne passait pas cependant encore à un nouveau morceau, car sans peut-être bien se rendre compte du travail qui se faisait en moi, elle savait qu’au moment où le travail de mon intelligence était arrivé à dissiper le mystère d’une oeuvre, il était bien rare qu’elle [mon intelligence? Albertine?] n’eût pas au cours de sa tâche néfaste attrapé par compensation telle ou telle réflexion profitable.” (LP, p. 482; trad., p. 347)

¹²⁷ “Quando a inteligência raciocinante se mete a avaliar as obras de arte, não resta nada de fixo, de certo: demonstra-se o que se quer.” (trad., p. 170) Neste trecho, o narrador-protagonista contrapõe o verdadeiro gosto artístico à teorização da arte praticada por “demi-esprits”, especialmente depois que se desenvolve uma indústria de modas literárias: “la faculté de lancer des idées, des systèmes, et surtout de se les assimiler, a toujours été beaucoup plus fréquente, même chez eux qui produisent, que le véritable goût, mais prend une extension plus considérable depuis que les revues, les journaux littéraires se sont multipliés (et avec eux les vocations factices d’écrivains et d’artistes).” (TR, p. 286-7; trad., p. 170)

¹²⁸ “(...) os pontos de referências, os incitamentos para a construção de uma vida verdadeira: a impressão sentida diante dos campanários de Martinville, diante de um renque de árvores perto de Balbec.” (trad., p. 241)

¹²⁹ “(...) a conversação não pode transmitir mesmo do amigo ao amigo, do mestre ao discípulo, do amante à amante (...)”. (trad., p. 238)

artístico, a oportunidade de vermos o mundo que as mais variadas pessoas sentem, experimentam e vêem. Para o narrador da *Recherche*, a obra de Vinteuil, assim como todas as demais obras de arte, tiram sua força de um princípio oculto e inconsciente, um segredo comum a todos nós: “la différence qualitative qu’il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s’il n’y avait pas l’art resterait le secret éternel de chacun” (TR, p. 289-290).¹³⁰

Note-se que essa noção de que a obra de arte compõe uma *visão original de mundo*, uma maneira individual de conceber o mundo, implica uma noção puramente idealista da realidade, contrapondo-se diretamente à noção de uma realidade objetiva, difundida especialmente pelos romances realistas. O narrador-protagonista reconhece isso quando diz que “seule la perception grossière et erronée place tout dans l’objet, quand tout est dans l’esprit” [somente uma percepção grosseira e viciada coloca tudo no objeto, quando tudo está no espírito] (TR, p. 309; trad., p. 185). Para o narrador-protagonista, a verdadeira realidade não surge como algo sensível ou empírico; é o que advertem os trechos iniciais do ciclo romanesco: “Peut-être l’immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée, par notre certitude que ce sont elles et non pas d’autres, par l’immobilité de notre pensée en face d’elles” (CS, p. 98).¹³¹ Sob essa perspectiva idealista, a imobilidade das coisas, o caráter “real” da realidade que vivenciamos, só pode ser garantido pela imobilidade de nosso pensamento, por clichês, por frases feitas, por conceitos convencionais, concebidos sem um exame crítico, que vão assegurar por consequência o próprio caráter estável e, mesmo, “real” de nossa realidade.¹³² Na visão do narrador-escritor da *Recherche*, a verdadeira realidade,

¹³⁰ “(...) a diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que sem a arte permaneceria o segredo eterno de cada um de nós.” (trad., p. 172)

¹³¹ “A imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas.” (trad., p. 12)

¹³² Lembremos que a arte verdadeira, para Proust, deve combater o conhecimento convencional compreendido por clichês e frases feitas, visto que a espessura e a impermeabilidade desse conhecimento podem fazer com que não reconheçamos mais uma experiência verdadeira: “La grandeur de l’art véritable (...), c’était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus

compreendida como a vida que realmente vivenciamos, não é encontrada nas coisas sensíveis de nosso dia-a-dia; ela é antes um caso de construção mental — e a expressão literária e artística é precisamente a forma, por excelência, de concepção da realidade. Uma realidade original e nova, na medida que a expressão proustiana, toda feita de contrastes e nuances, por meio de orações parentéticas, condicionantes, subordinadas sem fim, próxima ao ensaísmo e à especulação filosófica — essa expressão literária não pode respeitar nenhum clichê ou noção convencional, sem aspas, parênteses ou digressão.

Note-se contudo que, sob a ótica do protagonista, a expressão literária não é apenas uma forma original de conceber a realidade, mas também uma *revelação*; é que todo o seu aprendizado de romancista poderia ser resumido à descoberta da expressão literária, ao aprendizado da escrita. Ele aprende assim que o ato de escrever é buscar olhar o mundo verdadeiro, é captar a vida enfim revelada:

La vraie vie, la vie enfim découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés". (TR, p. 290)¹³³

Enfim, para o narrador proustiano a grandeza da mais alta arte, o que dá ânimo à escrita tão obscura e complicada de seu romance, é essa revelação da verdadeira vida, da vida realmente vivida, daquele sentimento instável e inconsciente que perpassa a todos os viventes, embora nenhum deles consiga encontrar a expressão justa e correspondente para designá-lo, e precise portanto das lentes óticas da arte para possuir uma dimensão clara e perfeita da vida

en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie." (TR, p. 289; trad., p. 172)

¹³³ "A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida por conseguinte realmente vivida, é a literatura. Vida que, em certo sentido, encontra-se a cada instante em todos os homens tanto quanto no artista. Mas estes não a vêem, porque não a tentam desvendar. E assim seu passado se entulha de inúmeros clichês, que permanecem inúteis porque a inteligência não os "desenvolveu". (trad., p. 172, modificada)

que vive, tal como se esta estivesse para sempre descentrada e só pudesse ser reencontrada fora de si mesma, por meio de um árduo e difícil trabalho de expressão literária e artística.

4.4 *O artista e a sociedade*

Não decorre dessa visão idealista que coloca tudo no sujeito e nada no objeto que a *Recherche* vá distanciar-se da representação da sociedade.. Pelo contrário: essa visão idealista, de acordo com o próprio narrador, constitui a única maneira de que dispõe o artista para desvendar a verdadeira realidade, aquele estado de coisas comum a todos nós, mas que desconhecemos não porque dele estamos distantes, mas porque o nosso dia-a-dia, as nossas práticas cotidianas, impõem uma barreira, uma máscara, que torna difícil e complicado apreendê-lo. Neste sentido, se é certo que o romance de Proust não possui nenhum fito imediatamente social, não é menos certo que algumas experiências históricas, como o caso Dreyfus e a Primeira Guerra Mundial, parecem prover seu projeto artístico de um importante travejamento social: o sentimento de que respeitar as regras da sociedade, e mesmo suas convenções mais elementares, como uma idéia feita ou um clichê, pode significar praticar atos moralmente censuráveis, quando não injustos. É o que parece indicar Benjamin quando assinala que “As dez mil pessoas da classe alta eram, para Proust, um clã de criminosos, uma quadrilha de conspiradores, com a qual nenhuma outra pode comparar-se: a camorra dos consumidores” (1985, p. 44).

A escrita de Proust tornaria visível uma experiência social complicada de nossos tempos, na medida em que se mostra muito sensível a um processo presente no fundamento dos Estados nacionais e que foi descrito notadamente pelos textos de Hannah Arendt, qual seja, a obediência às convenções da ordem social, dado que a renúncia dos cidadãos a obedecerem à autoridade do Estado põe em causa a própria existência do corpo político. De acordo com a autora, o fenômeno totalitário deriva deste processo que se acha no fundamento

dos Estados nacionais, uma vez que, em regimes ditatoriais ou em regimes em que a injustiça se torna legalizada pelo próprio corpo político, o ato de obediência à autoridade pode caracterizar-se como um ato imoral e injusto: um crime, conforme lembra Hannah Arendt quando diz: “no regime hitlerista, não houve praticamente atos de Estado que, segundo os critérios habituais, não tenham sido crimes” (2004, p. 101). Sob a política totalitária do Estado alemão, “os indivíduos agiam, com efeito, em condições onde toda ação moral era ilegal e onde toda ação legal constituía um crime” (2004, p. 103). Assim é que, sob as condições de um corpo político que torna organizada a injustiça, a vida privada dos indivíduos se vê virada pelo avesso: a simples atitude de respeitar as convenções dessa sociedade, a aceitação de um modismo, de uma idéia feita ou de um juízo da opinião pública, pode implicar desrespeitar regras da moral e da consciência. A política de uma sociedade injusta destrói completamente a atmosfera de neutralidade em que se desenrola a vida cotidiana, na medida em que torna a existência privada de cada indivíduo, seu emprego, sua vida social, suas experiências amorosas, dependente do fato de que ele participe como cúmplice de uma prática imoral, quando não um crime. Assim é que os membros de uma sociedade construída sobre a injustiça podem ter sua consciência e sua expressão transformadas num palco dramático onde mil e um impulsos contraditórios debatem-se sem conseguir chegar a um termo final.¹³⁴

No romance de Proust a atitude do esnobe revela-se na frieza perante a dor e a morte, mas também no esquecimento das injustiças perpetradas pelo Estado no caso Dreyfus, e

¹³⁴ Nesse sentido, cabe notar que o eu-unificador da *Recherche*, uma subjetividade que não hesita lançar-se a um labirinto de frases centopeicas, alimentando-as com as mais variadas analogias e uma vasta lista de “talvez” e de “porquês”, a fim de incorporar os mais variados elementos da realidade à sua expressão literária — esse eu-unificador, com traços de gigantomania, pode evocar paralelos desconcertantes com as pretensões imperialistas dos países desenvolvidos no final do século XIX, tal como sugere uma afirmação venenosa de Peter Bürger: “Um dos aspectos inquietantes e nem sempre suficientemente examinados do esteticismo é a sua afinidade com a violência. Entre os fundamentos do esteticismo encontra-se o princípio da transposição arbitrária da realidade, a faculdade de transformar tudo em tudo com auxílio de procedimentos analógicos, um princípio menos inocente do que parece, pois comporta sempre um momento de violação do real. A crise do indivíduo burguês em fins do século do XIX parece produzir estruturas de comportamento que, sem que se possa falar em condicionamento econômico imediato, mostram uma analogia surpreendente com o Imperialismo” (BÜRGER, “Naturalismus-Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität”, citado e traduzido por SCHWARZ, 1991, p. 173-4)

podemos lembrar as grandes dificuldades que os novos membros do clã, em estado avançado de decadência, tinham em saber se os antigos haviam morrido ou se estavam apenas descansando em suas casas:

Que devient la Marquise d'Arpajon? demanda Mme de Cambremer.” — “Mais elle est morte, répondit Bloch.” — “Vous confondez avec la Comtesse d'Arpajon qui est morte l'année dernière.” La princesse d'Agrigente se mêla à la discussion; (...). “La Marquise d'Arpajon est morte aussi il y a peu près un an.” (...) On disait: “Mais vous oubliez un tel est mort” comme on eût dit: “Il est décoré”, “il est de l'Académie” (...). Et la difficulté qu'avait chacun de faire un triage entre les maladies, l'absence, la retraite à la campagne, la mort des vieilles gens du monde, consacrait, tout autant que l'indifférence des hésitants, l'insignifiance des défunts. (TR, p. 383)¹³⁵

Este desprezo do esnobe para com a dor e a morte denuncia ao espírito do narrador a banalidade do mal em nossa sociedade. Assim, o narrador, perfeitamente familiarizado com a vida dos de cima, pode tomar um partido contrário à gente aristocrática e descrever um desses jantares cotidianos oferecidos pelos elegantes como um festim de bárbaros onde ocorre uma verdadeira inversão de valores:

un de ces festins de barbares qu'on appelle dîners en ville et où, pour les hommes en blanc, pour les femmes à demi nues et emplumées, les valeurs sont si renversées que quelqu'un qui ne vient pas dîner après avoir accepté, ou seulement n'arrive qu'au rôti, commet un acte plus coupable que les actions immorales dont on parle légèrement pendant ce dîner ainsi que des morts récentes, et où la mort ou une grave maladie sont les seules excuses à ne pas venir, à condition qu'on ait fait prévenir à temps, pour l'invitation du quatorzième, qu'on était mourant (TR, p. 453)¹³⁶

¹³⁵ “‘Ah, ‘Que é feito da marquesa d'Arpajon?’, perguntou a sra. de Cambremer. ‘Morreu’, retrucou Bloch. ‘Não, você está confundindo com a condessa d'Arpajon, que faleceu no ano passado.’ A princesa de Malta entrou na discussão; (...). ‘A marquesa d'Arpajon também morreu, há mais ou menos um ano’. (...) Diziam: “Mas você se esquece que fulano morreu”, como diriam: “Ele foi condecorado”; “É da academia.” (...) E a dificuldade por todos experimentada em distinguir as doenças, a ausência, o retiro no campo ou a morte, provava, tanto quanto a indiferença dos hesitantes, a insignificância dos defuntos.” (trad., p. 236)

¹³⁶ “um desses festins de bárbaros chamados banquetes, onde, para homens de coletes brancos e mulheres empenachadas, meio despidas, os valores se alteram a ponto de parecer mais censurável a falta de um conviva que, tendo aceito o convite, não vem ou mesmo só chega ao servir-se o assado do que os atos imorais levemente comentados, juntos com os últimos falecimentos, durante o jantar, ao qual só a morte ou uma

Tudo somado, quais seriam as premissas do ensaísmo do narrador-escritor da *Recherche* que o obriga a rejeitar uma unidade lógica para seu romance e não expor de maneira doutrinária uma tese? Por que esse narrador-autor precisa infatigavelmente pensar, tomar o partido da mobilidade do pensamento, e não aceitar nenhuma idéia feita, nenhuma convenção da sociedade, nenhum traço empírico da realidade como um dado existente e até mesmo “real”? Pode-se responder dizendo que pensar, no seu caso, tem algo de medir os deslocamentos que as circunstâncias infligem a qualquer afirmação: de que maneira dizer a verdade num mundo falso? Cabe lembrar nesse sentido que Proust empreende seus primeiros ensaios de escrita da *Recherche* não como um romancista, mas um moralista, um autor interessado em demonstrar suas teses e verdades morais. Esta primeira redação dogmática deve receber contudo acréscimos, correções, supressões e converter-se por fim numa narrativa plena de personagens, eventos e reviravoltas, em cujo desenvolvimento o projeto original dissolve-se, em favor de um verdadeiro senso dramático dos valores: para o narrador-escritor da *Recherche*, as idéias não devem ser consideradas em abstrato, mas em função dos interesses que elas possam esconder. A suspeita que paira neste universo sobre as idéias faz que nada seja transparente ou estável, tornando a construção de sentido uma verdadeira busca dramática, na qual o menor detalhe, o lapso e o próprio silêncio podem significar muito. Escrever um romance assim é tentar fazer justiça a um ideal: mediante essa narrativa intelectualista, retorcida, difícil de ler, é possível tomar certo distanciamento de uma sociedade em que as noções mais convencionais, os mais simples clichês, as idéias mais “razoáveis”, adquirem um ar de cumplicidade com a maldade banalizada pelo próprio estado das coisas. E podemos lembrar mais uma vez Adorno quando diz que “é precisamente contra isso, contra a mentira autoritária de uma forma que vai subsumindo e cobrindo a tudo que Proust se revoltou” (1984, p. 141).

moléstia grave desculpa a ausência, com a condição de ter sido a agonia comunicada a tempo de convidar-se outra pessoa para completar os catorze” (trad., p. 285).

Antes de continuar, vale reconhecer que essa experiência social tornada visível pela difícil expressão literária proustiana, também deixaria suas marcas na trama do romance. Este praticamente respeita a trajetória de um arco, em que vemos de início o brilhantismo do espírito aristocrata dos Guermantes, em contraponto ao horizonte chão dos burgueses no salão dos Verdurin, e finalmente o relaxamento daquele brilho, o estabelecimento de um gosto comum, representado pelo casamento do príncipe de Guermantes com a senhora Verdurin. É o que reconhece o narrador neste trecho, quando recorda os tempos em que a aristocracia dos Guermantes brilhava, ofuscando uma medíocre e discreta senhora de Cambremer:

Peut-être la place de cette dernière n'était-elle pas dans une salle où c'était seulement avec les femmes les plus brillantes de l'année que les loges [...] composaient un panorama éphémère, destiné à être bientôt modifié par les morts, les scandales, les maladies, les brouilles, mais en ce moment immobilisé par l'attention, la chaleur de la vertige, la poussière, l'élégance et l'ennui, dans cette espèce d'instant éternel et tragique d'inconsciente attente et de calme engourdissement qui, rétrospectivement, semble avoir précédé l'explosion d'une bombe ou la première flamme d'un incendie.¹³⁷

Pode-se concluir pelo trecho que o romance, em boa parte, é uma evocação em que memória e história se juntam para render as últimas homenagens e realizar uma espécie de necrológio a esse “instante eterno e trágico de inconsciente espera que precedeu a uma catástrofe”; esta, quase desnecessário lembrar, era justamente a guerra e as suas bombas, o enterro do espírito dos leitores de Saint-Simon e de Madame de Sevigné, e a formação enfim de uma nova sociedade que ia dando um sentido novo para os ideais representados pelos costumes aristocráticos, para aqueles modos elegantes e estranhos dos Guermantes.

Para finalizar o capítulo, podemos reexaminar brevemente os pontos percorridos até aqui. Começamos este capítulo perguntando pela relação que a expressão literária de Proust

¹³⁷ “Talvez o lugar da sra. de Cambremer não fosse numa sala onde era apenas com as mulheres mais brilhantes do ano que os camarotes (...) compunham um panorama efêmero, destinado a ser modificado em breve pelas mortes, os escândalos, as doenças, os rompimentos, mas que neste momento estava imobilizado pela atenção, pelo calor, pela vertigem, pela poeira, pela elegância e pelo tédio, numa espécie de instante eterno e trágico de espera inconsciente e de calma embotamento que, retrospectivamente, parece ter precedido a explosão de uma bomba ou a primeira chama de um incêndio.” (trad., p. 49, modificada)

mantém com a experiência do escritor no mundo presente. Vimos que esta relação não consegue ser descrita pelo conceito de sublimação estabelecido por Freud e tentamos definir, por meio de algumas indicações de Adorno, o que seria essa expressão literária do ponto de vista psicanalítico. Levando em conta essas definições, especialmente a idéia de que a expressão literária moderna aparece como um sintoma, à maneira de uma idéia fixa ou da angústia que o neurótico traz ao psicanalista, discutimos o conceito de signo artístico que o ensaio de Deleuze oferece. Contrariando as concepções do filósofo, verificamos que a obra de arte não se revela para Proust como um objeto meramente estético, mas um pedaço da vida daquele que a lê ou contempla, tornando-se um elemento de sua experiência. Neste sentido, a expressão literária e artística deve funcionar não apenas como instrumento para que o leitor consiga a partir da leitura chegar à verdade de sua experiência, mas também como um incitamento, um detonador para que o leitor se lance a esta experiência. Vimos que isso se deve ao fato de que, na visão de Proust, a forma artística possui uma camada negativa que só se realiza por meio da experiência do leitor. Em seguida, discutimos os significados atribuídos pelo narrador-escritor ao septeto de Vinteuil e às obras de arte em geral, com o intuito de compreendermos de que maneira uma visão idealista pode configurar para Proust toda a expressão do artista e tornar sua empresa um lugar de desmascaramento da realidade. Pode-se dizer que a expressão artística nasce aqui de um sentimento generalizado de desconfiança; o artista, tal como ele é representado por Proust, deve suspeitar de qualquer traço da sociedade que vivenciamos: para o escritor, até mesmo os mais simples pensamentos, como um clichê ou uma frase feita, podem dissimular um aspecto censurável.

Resta admitir que — identificada a experiência social cujas marcas, supomos, vemos na expressão e na forma do romance proustiano — essa identificação ajuda muito pouco os leitores que se lançam à interpretação das frases labirínticas da *Recherche*. A sensibilidade escarmentada, retorcida, que não aceita nenhuma afirmação como definitiva,

encontrada na base desse romance, torna difícil o exercício de interpretação, tal como se o romance desconfiasse das conclusões que quisessem subsumir a experiência individual de cada leitor: em paradoxo compreensível, o romance de Proust levanta-se contra até mesmo um comentário especulativo que queira afirmar que ele se levanta contra qualquer esquema especulativo. No fundo, a composição difícil e complicada do romance surge como mais uma tentativa, uma esperança, de aquecer a vida calculada e fria de cada leitor com os sofrimentos e as mortes aí representados, à maneira do que diz Benjamin: “o romance não é significativo por descrever, talvez de maneira instrutiva, um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças a chama que o consome, pode dar-nos o calor [‘o sentido da vida’] que não podemos encontrar em nosso destino” (1994, p. 214). Esse horizonte do romance proustiano, acredito, não deve ser esquecido por aqueles que se lançam a estudar a *Recherche*, sob pena de eles desnaturarem seu próprio objeto. Assim é que análise do romance deve privilegiar os fios internos que o amarram como uma cuidadosa composição. É o que tentaremos fazer no excuro seguinte, que se dedica a estudar o papel ocupado pelo caso Dreyfus na narrativa da *Recherche*.

EXCERTO**O CASO DREYFUS**

*même les salons ne peuvent être
dépeints dans une immobilité
statique*

1 *Realismo*

Não é habitual vermos relacionados em estudos de teoria literária o romance de Marcel Proust e a história. Contribui para isso a própria organização do romance, elaborado à distância do romance histórico e realista. O primeiro parágrafo da *Recherche* apresenta um narrador na primeira pessoa, isto é, um narrador-protagonista, não a narrar as aventuras de seu cotidiano, mas a descrever seus sonhos e os momentos que antecedem seu sono. As mais de três mil páginas que se seguem contam as peripécias dessa personagem para se tornar o autor da própria obra que lemos. Esta pode se assemelhar então, tal como vimos nos primeiros capítulos deste trabalho, a uma autobiografia ou, mais exatamente, às memórias de um escritor buscando descrever a descoberta de sua vocação. No fim, quando toma a decisão de escrever a obra a que há muito aspirava (os primeiros episódios representados datam

aproximadamente de 1870 e os últimos, de 1920), este narrador-escritor assinala não possuir nenhum apego pelas teorias literárias realistas surgidas com o caso Dreyfus:

Je sentais que je n’aurais pas à m’embarrasser des diverses théories littéraires qui m’avaient un moment troublé – notamment celles que la critique avait développées au moment de l’affaire Dreyfus et avait reprises pendant la guerre, et qui tendaient à “faire sortir l’artiste de sa tour d’ivoire” et à traiter de sujets non frivoles ni sentimentaux, mais peignant de grands mouvements ouvriers et à défaut de doubles à tout le moins non plus d’insignifiants oisifs (...) mais de nobles intellectuels, ou des héros. (TR, p. 273).¹³⁸

De mais a mais, o narrador ao longo do romance abordaria apenas rara e indiretamente o caso. Na maior parte das vezes, ele seria evocado por meio de falas das personagens, e o narrador contenta-se então com algumas frases digressivas, com o objetivo de descrever ao leitor distante do processo algum fato importante para o entendimento de seu desenrolar. Isso é o que reconhece um grande estudioso da *Recherche* como Jean-Yves Tadié, quando diz que, ao contrário do que acontece no romance *Jean Santeuil*, obra inacabada e jamais publicada por Proust, na qual as circunstâncias relacionadas ao caso Dreyfus ocupavam um grande espaço:

na *Recherche*, à medida que o papel do narrador se torna mínimo, o caso é descrito somente por seus reflexos, tal como o vêem as diversas personagens, e pela influência que ele tem sobre o comportamento delas; não é mais uma lembrança, é um evento romanesco; ele não age mais sobre a face dos homens, mas sobre a de personagens. E Proust, entusiasmado dreyfusista, apagou-se. (1971, p. 26)

Isso dito, por que estudar o caso Dreyfus no romance de Proust? Este capítulo tenta mostrar que, ao contrário do que uma primeira impressão pode sugerir, este evento histórico ocupa uma posição importante na *Recherche*. Diga-se desde logo que Marcel Proust jamais

¹³⁸ “Sentia que não deveria me preocupar com as diversas teorias literárias que, por um momento, tinham me perturbado — notadamente as desenvolvidas pela crítica durante a questão Dreyfus e retomadas durante a guerra e que tendiam a ‘fazer o artista sair da torre de marfim’, a não tratar de assuntos frívolos ou sentimentais, mas pintar grandes movimentos operários e, em falta de massas, ao menos nunca ociosos insignificantes (...), mas nobres intelectuais, ou heróis.” (trad., p. 160)

tomou como indigna de estima a política ou, particularmente, a crise que foi desencadeada pela condenação do oficial de origem judia, devido à denúncia de espionagem, e que configurou um dos momentos decisivos dos primeiros anos da III República. Pelo contrário: vamos encontrar Proust na década de 1890 junto às fileiras dos que, desde a primeira hora da explosão do caso, tomaram o partido da defesa de Dreyfus e reclamaram a revisão do processo (TADIÉ, 1971, p. 26)

De uma posição discreta no romance não é possível deduzir que o caso tenha aí um papel desimportante. A bem dizer, a narrativa proustiana reservaria ao caso funções não só consideráveis, mas igualmente complicadas de serem descritas, visto que sua descrição parece pedir um leitor atento, disposto a amarrar os fios que compõem as tramas intrincadas da *Recherche*. Isso seria o resultado do realismo crítico desenvolvido pelo romance. Esse realismo, de acordo com Antonio Candido, procura constituir uma coleção de fragmentos, de sorte que, somente ao amarrarmos os pontos esparsos, tal “como números ligados pela ponta do lápis vão delineando uma figura nos livros infantis” (2001, p. 128), vamos obter uma imagem da realidade.

Se tentarmos resumir de maneira didática os papéis que o caso Dreyfus desempenha na *Recherche* para que possamos analisá-los um a um — e podemos recorrer para a determinação deles a estudos como os de Carassus (1971), Hassine (1998) e Bouillaguet (1998, 2000) — vamos ver que o caso é utilizado no romance para: representar de maneira emblemática uma sociedade; desmascarar os signos sociais deste universo; e indicar o escoamento inflexível do tempo. Mas, antes de analisarmos aqui cada um desses motivos (quase desnecessário dizer que eles não aparecem jamais representados separadamente no tecido narrativo e que apenas o esforço de análise pode recortá-los do interior do movimento que anima a vasta matéria do romance), vale a pena examinar sob o ângulo das divergências

entre literatura e história aqueles estudos franceses citados, cujo objeto de análise foram justamente as dimensões que o caso possui na obra de Proust.

2 *Acertos e desacertos*

Um dos primeiros estudos sobre a presença do caso Dreyfus no romance de Proust é o de Emilien Carassus, “L’Affaire Dreyfus et l’espace romanesque” (1971). O autor deste importante artigo (a cujas análises voltaremos a fazer referências) propõe-se a analisar as mudanças ocorridas no tratamento do caso desde *Jean Santeuil* até a *Recherche*. Resumindo a tese de Carassus, pode-se dizer que o caso Dreyfus passa a ocupar um espaço menor do que possuía em *Jean Santeuil* em virtude das conseqüências da introdução de uma técnica: o eu-unificador da *Recherche*. Ao contrário do primeiro romance de Proust, cuja construção se dá a partir de um narrador na terceira pessoa e em cujo enredo a crise política aparecia sobreposta às investigações estéticas do protagonista, o eu-unificador da *Recherche* subordina o caso político ao conjunto das experiências de Marcel. Carassus lembra isso quando diz: “O caso tem seu lugar, assim, nesse vasto conjunto de paixões e de ilusões por meio do qual Proust mostra toda a potência da subjetividade” (1971, p. 849). E o autor continua: “o caso é levado nesse mesmo vórtice e nesse mesmo movimento que na abertura da obra arrasta as horas e os quartos numa vertigem mental” (1971, p. 849). Do emprego desta técnica unificadora — um imperativo, uma necessidade estética, a julgar por Carassus — deriva a diminuição do espaço reservado ao caso, como também certo caráter neutro da narrativa da *Recherche*: o emprego do eu-unificador, “o verniz a unificar os mestres” (1971, p. 856), impede que o autor tome um partido político explícito em sua criação artística.

Insistindo no aspecto fragmentário e heterogêneo do romance proustiano, e indo de encontro às teses do artigo de Carassus, Juliette Hassine (1998) considera que a *Recherche* denuncia de maneira virulenta as atitudes que, desde sua primeira hora, o caso Dreyfus

suscitou. Para comprovar seus argumentos, a autora cita a noite em que o protagonista encontra-se com Saint-Loup para jantarem num restaurante freqüentado ao mesmo tempo por nobres e dreyfusistas, mas onde cada um desses grupos ocupa sua própria sala. Enquanto observa Saint-Loup a seu lado, o narrador-protagonista se lança à seguinte comparação entre os judeus não-assimilados às rodas mundanas e os nobres como a senhora de Marsantes, a mãe do marquês:

Pour les Juifs en particulier, il en était peu dont les parents n’eussent une générosité de cœur, une largeur d’esprit, une sincérité, à côté desquelles la mère de Saint-Loup et le duc de Guermantes ne fissent piètre figure morale par leur sécheresse, leur religiosité superficielle qui ne flétrissait que les scandales, et leur apologie d’un christianisme aboutissant infailliblement (par les voies imprévues de l’intelligence uniquement prisée) à un colossal mariage d’argent. (CG II, p. 160)¹³⁹

Para Hassine, o narrador proustiano nitidamente toma aqui o partido dos judeus contra os nobres, cujos rígidos padrões de gosto servem apenas ao arranjo de um rico casamento para seus descendentes (lembramos que, quando Gilberte se tornar herdeira de uma grande fortuna, Saint-Loup esposará a filha de Odette e de Swann). Neste sentido o narrador não é uma testemunha neutra, interessada unicamente no acabamento perfeito da criação estética; em meio às demais vozes do romance, em meio ao “verniz a unificar os mestres”, sua voz, conjugando ironia e crítica social, irrompe para tomar um partido. Hassine afirma mesmo que o caso Dreyfus configura uma espécie de calcanhar de Aquiles daqueles que tentam unificar a *Recherche* num todo coerente e fechado esteticamente, uma vez que o caso, especialmente pelo intermédio de um Swann partidário radical de Dreyfus, jamais poderia ser tomado como algo assente ou que participa apenas do passado; é o que a própria autora conclui quando

¹³⁹ “No que se refere particularmente aos Judeus, poucos havia entre eles cujos parentes não tivessem uma generosidade de coração, uma largueza de espírito, uma sinceridade, ao lado das quais a mãe de Saint-Loup e o duque de Guermantes fariam um triste papel moral por sua secura, por sua religiosidade superficial que somente censurava os escândalos e por sua apologia de um cristianismo que conduzia infalivelmente (pelas vias imprevistas da estima exclusiva da inteligência) a um colossal casamento de conveniência.” (trad., p. 368, modificada)

afirma: “como na *Recherche* a História não foi possuída pela Arte, o caso Dreyfus permanece, no que diz respeito a Proust e à Escritura, um caso sem solução, portanto inacabado” (1998, p. 257).

Num artigo publicado em 1998, “Marcel Proust devant l’Affaire Dreyfus” (1998), assim como nas páginas finais de seu livro *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert* (2000), Annick Bouillaguet retoma o problema. Por meio de um exame da correspondência de Proust, chega a conclusões que vão de encontro ao lugar-comum criado pelos biógrafos de que o autor da *Recherche* seria um partidário fervoroso de Dreyfus: “em 1899, Proust acha-se do lado dos moderados” (1998, p. 34). Seu verdadeiro engajamento, de acordo com Bouillaguet, não se dá durante o movimento de revisão do processo, isto é, na época em que Dreyfus era o representante vivo de uma injustiça cometida pelo Estado.

Seu verdadeiro engajamento aparecerá quinze anos mais tarde — quando muitos entusiasmos já tinham enfraquecido — na época da maturidade: é o da escrita, única atividade social e pessoal que, para ele, verdadeiramente contava. Ele é um dos raros grandes escritores que deu ao caso Dreyfus uma posterioridade literária. É à leitura de um acontecimento que profundamente marcou sua época que nós somos convidados no romance. (1998, p. 35)

Dito que o verdadeiro engajamento de Proust manifesta-se em sua criação literária, particularmente em seu impulso de incorporar o caso Dreyfus à escrita de seu romance, Bouillaguet chama nossa atenção para um papel importante do caso na economia narrativa do romance: a de desmascarador social (1998, p. 37). O caso seria usado, sobretudo, para o desvendamento dos signos sociais; ele é um dos princípios pelos quais podemos interpretar as ações e as falas das personagens. Comentando os diálogos no salão da senhora de Villeparisis, nos quais o caso é discutido por Bloch, por Norpois e pelos demais presentes, a pesquisadora chega à conclusão de que a multiplicidade de vozes, somada ao papel reduzido da voz do narrador, permite que sejam representadas — ou dramatizadas — diversas posições, e que o narrador seja dispensado de tomar um partido. Assim, Bouillaguet pode dizer que

“nenhuma narração monológica vem aqui resumir, *a posteriori*, os acontecimentos” (1998, p. 39). E conclui: “O que interessa a Proust é refletir o acontecimento em sua total polifonia — ou cacofonia, em parte, explicável pelas determinações psicológicas subterrâneas que presidem às escolhas políticas” (1998, p. 39). O caso, nesse sentido, não é jamais apresentado sob uma perspectiva unívoca no discurso da *Recherche* e serve principalmente para desmascarar as ilusões psicológicas — as máscaras — que as personagens trazem consigo.

A pesquisadora não renuncia à tese de Carassus de que os julgamentos sobre o caso Dreyfus representados no romance de Proust, as opiniões favoráveis ou contrárias ao militar de origem judia, fazem parte apenas do domínio da história, e não da estética: assim, o caso se vê incorporado ao romance de maneira estilizada ou sublimada. Conforme diz a autora, “era, sem dúvida, unicamente a esse preço que a obra de arte podia acolhê-lo e dar-lhe a eternidade concernente somente a ela” (1998, p. 40). A julgar por Bouillaguet, o autor da *Recherche* não pretende representar em seu romance experiências sociais, mas apenas o “espírito” do passado (2000, p. 192). Sob esse ponto de vista, o romance é uma “história das impressões” outrora experimentadas pelo narrador-escritor (2000, p. 192), que se serve do caso apenas como um “efeito de sugestão da realidade” (2000, p. 191). Parece certo que o caso evoca diretamente o clima político do começo da III República.¹⁴⁰

3 *A Ilusão do pensador*

Com o propósito de analisar os papéis que o caso desempenha na *Recherche*, vamos chamar a atenção primeiramente para o de desmascarador social. À primeira vista, o caso Dreyfus, à semelhança do amor, é para o narrador-protagonista da *Recherche* uma daquelas fontes inesgotáveis de mal-entendidos na sociedade. À maneira dos juízos amorosos ou

¹⁴⁰ É de notar que, em 1971, numa pequena nota sobre a *Recherche*, o crítico Roland Barthes já reconhecia que “a obra de Proust é mais sociológica do que se diz: ela descreve com exatidão a gramática da promoção, da mobilidade das classes” (BARTHES, 1980, p. 37).

estéticos, nossas afirmações sobre o caso seriam sempre parciais, incompletas e, mesmo, equivocadas, não só porque jamais abarcamos todas as virtualidades no espaço e no tempo daquilo que queremos compreender e nos limitamos, assim, a apenas um dos seus aspectos, como também porque nossos juízos seriam sempre guiados por impulsos inconscientes estranhos à nossa inteligência. O narrador sugere isso quando indaga se a posição de um ardoroso revisionista seria guiada pela inteligência, como o defensor de Dreyfus quer fazer crer, ou por uma razão inconsciente:

Quand les systèmes philosophiques qui contiennent le plus de vérité sont dictés à leurs auteurs, en dernière analyse, par une raison de sentiment, comment supposer que dans une simple affaire politique comme l'affaire Dreyfus, des raisons de ce genre ne puissent, à l'insu du raisonneur, gouverner sa raison. (CG I, p. 393-394)¹⁴¹

É o caso de salientar que o narrador em nenhum momento pretende negar a liberdade de que a razão humana goza; ele pretende apenas salientar a heteronomia do pensamento: o trabalho livre da razão obedeceria a princípios que ela própria não determinou e que seriam estranhos a ela. De acordo com esta visão, o caso deve ser avaliado como qualquer outro problema de nossa realidade. Isso significa que a verdade política não pode ser extraída diretamente de evidências; pelo contrário: ela somente poderá ser reconstituída por uma interpretação longa e complicada desses índices. Para tornar mais concreto o argumento, o narrador proustiano oferece como exemplo a discussão travada entre seu mordomo e o da casa dos Guermantes, uma “réplica divertida e cruel”, a julgar pelo narrador, das discussões travadas entre os intelectuais nas mais altas esferas da sociedade. Nessa discussão o mordomo do protagonista, mesmo sendo partidário de Dreyfus, sugere a culpa do militar de origem judia, ao passo que o mordomo dos Guermantes, embora seja contrário à causa de

¹⁴¹ “Quando os sistemas filosóficos que contêm mais verdade são ditados a seus autores, em última análise, por uma razão de sentimento, como supor que numa simples questão política, como a questão Dreyfus, razões desse gênero não possam, sem que o saiba o raciocinador, governar-lhe a razão?” (trad., p. 266)

Dreyfus, defende a sua inocência. De que maneira explicar tamanho quiproquó, a não ser “por maldade e encarniçamento” da discussão, tal como diz o narrador?

Notre maître d’hôtel, incertain si la révision se ferait, voulait d’avance, pour le cas d’un échec, ôter au maître d’hôtel des Guermantes la joie de croire une juste cause battue. Le maître d’hôtel des Guermantes pensait qu’en cas de refus de la révision, le nôtre serait plus ennuyé de voir maintenir à l’île du Diable un innocent. (CG I, p. 394)¹⁴²

Assim é que o dreyfusista defende a culpa de Dreyfus para que não seja humilhado mais tarde, no caso de uma derrota do movimento revisionista, ao passo que o antidreyfusista prefere acreditar na inocência de Dreyfus para, no caso de uma derrota do movimento, ver ainda mais humilhados os partidários da revisão do processo. O que concluir dessa discussão desencontrada entre os dois mordomos? Eis aí o que parece o argumento sugerido: haveria mais razões para nos orientar no céu e na terra do que pode imaginar a ingênua razão.

4 *O tempo e suas inscrições*

Mas não só para desmascarar ilusões psicológicas o narrador se serve do caso. O motivo serve também a um aspecto importante de sua construção: o efeito da passagem do tempo sobre os homens. Com efeito, o evento histórico serve como um exemplo de um movimento vertiginoso na sociedade freqüentada pelo protagonista, um movimento histórico que provoca reviravoltas surpreendentes nas personagens, visto que suas próprias personalidades revelam-se, à medida que o tempo escoar e que as páginas do romance avolumam-se, passageiras, transitórias, volúveis. A evocação do caso, objeto de paixões ardorosas em uma época e vítima do esquecimento em outra, serve para mostrar de que maneira o caráter das personagens é revolvida de maneira extraordinária pelo tempo. Enfim,

¹⁴² “O nosso mordomo, na incerteza de que a revisão se efetuará, queria previamente, para o caso de uma derrota, tirar ao mordomo dos Guermantes a alegria de julgar uma causa justa batida. O mordomo dos Guermantes pensava que, no caso de recusa da revisão, ficaria o nosso mais aborrecido ao ver conservarem um inocente na ilha do Diabo.” (trad., p. 267)

o caso constitui um elemento importante da fatura artística do romance pelo fato de que, por meio de sua evocação, o narrador pode sugerir tanto a passagem do tempo — para o próprio professor universitário Brichot, o caso, em 1920, faz parte de tempos “pré-históricos” (TR, p. 94; trad., p. 38) — quanto a corrosão do caráter das personagens.

Au temps de ma petite enfance, tout ce qui appartenait à la société conservatrice était mondain, et dans un salon bien posé on n'eût pas pu recevoir un républicain. Les personnes qui vivaient dans un tel milieu s'imaginaient que l'impossibilité de jamais inviter un “opportuniste”, à plus forte raison un affreux “radical”, était une chose qui durerait toujours, comme les lampes à huile et les omnibus à chevaux. Mais pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait cru immuables et compose une autre figure. (...) Ces dispositions nouvelles du kaléidoscope sont produites par ce qu'un philosophe appellerait un changement de critère. L'affaire Dreyfus en amena un nouveau, à une époque un peu postérieure à celle où je commençais à aller chez Mme Swann, et le kaléidoscope renversa une fois de plus ses petits losanges colorés. Tout ce qui était juif passa en bas, fût-ce la dame élégante, et des nationalistes obscurs montèrent prendre sa place. Le salon le plus brillant de Paris fut celui d'un prince autrichien et ultra-catholique. Qu'au lieu de l'affaire Dreyfus il fût survenu une guerre avec l'Allemagne, le tour du kaléidoscope se fût produit dans un autre sens. (JF I, p. 184-5)¹⁴³

De acordo com esta passagem, o caso acarreta uma mudança na sociedade freqüentada pelo narrador-personagem; ou ainda, à semelhança do efeito de um giro de um caleidoscópio, o caso encarrega-se de reorganizar essa sociedade sob novos critérios, a saber, “Tudo quanto era judeu passou para baixo, até a elegante dama, e nacionalistas obscuros subiram para

¹⁴³ “Na minha infância, tudo o que tinha relação com a sociedade conservadora era mundano, e num salão bem posto não se poderia receber um republicano. As pessoas que viviam em tal meio imaginavam que a impossibilidade de convidar um ‘oportunista’ e, com mais fortes razões, um horrível ‘radical’ era uma coisa que duraria para sempre, como os lampiões de azeite e os ônibus a cavalo. Mas, semelhantes aos caleidoscópios que giram de tempos em tempos, a sociedade coloca sucessivamente de modo diverso elementos que se supunham imutáveis e compõe uma nova figura. (...) Essas novas disposições do caleidoscópio são produzidas pelo que um filósofo chamaria de mudança de critério. O caso Dreyfus trouxe uma nova mudança, em época um pouco posterior àquela em que eu começava a freqüentar a casa da senhora Swann, e o caleidoscópio inverteu uma vez mais seus pequenos losangos coloridos. Tudo quanto era judeu passou para baixo, até a elegante dama, e nacionalistas obscuros subiram para ocupar seu lugar. O salão mais brilhante de Paris foi o de um príncipe austríaco e ultracatólico. Se, em vez do caso Dreyfus, sobreviesse uma guerra com a Alemanha, noutro sentido se efetuaría o giro do caleidoscópio.” (trad., p. 84, modificada)

ocupar seu lugar”. Lembremos então que o enredo do romance divide inicialmente a sociedade em dois mundos bem distintos (e que parecem se tocar apenas de maneira imprevista neste primeiro momento): de um lado, a ascendência do espírito Guermantes representado pelos nobres; de outro, as convenções estreitas dos burgueses representados pelo salão da senhora Verdurin. Contudo, ao fim do romance estes dois mundos reencontram-se numa sociedade comum, ordinária e esnobe, representada pelo casamento da senhora Verdurin com o príncipe de Guermantes. Assim, no tempo de infância do narrador todos aqueles que participam da sociedade são aristocratas que não recebem radicais. A crise política desencadeada pelo caso Dreyfus tem como base esse espírito conservador contrário a judeus, radicais e republicanos. Durante a vigência do caso, o salão mais brilhante não é o de um aristocrata liberal apegado às artes, mas o de um príncipe austríaco ultra-católico, o príncipe de Guermantes. É esta gente conservadora que nutre a crença de que a rigidez dos salões é uma coisa que durará para sempre “como as lâmpadas à gás e os ônibus de tração animal” e que o tempo jamais os alcançará em suas convicções; eles jamais concebem, portanto, uma revolução que faça os radicais serem recebidos em salões elegantes e os oportunistas de outrora serem considerados velhos membros da aristocracia. Esta reforma geral ocorrerá, em boa parte, devido ao caso Dreyfus. Vejamos de que maneira.

5 No caminho dos Guermantes

As opiniões dos Guermantes sobre o caso não deixam de ser curiosas: todos eles parecem manter sua opinião contrária à campanha revisionista mais por força da sociedade que freqüentam, e da qual são de certa forma os astros modelares, do que por convicções íntimas. É o que sugere a duquesa quando, no auge das discussões sobre o caso, mesmo acreditando na inocência de Dreyfus, proclama-se antidreyfusista (CG II, p. 235; trad., p. 427), ou ainda, quando, junto ao salão ultra-católico do príncipe, teme apertar a mão de

Swann, um amigo que acabara de receber em sua casa, e alardeia aos presentes sua decepção: ela e o duque jamais poderiam imaginar que um homem gentil como Swann, recebido com tanta cordialidade pelos Guermantes e por nobres de toda a Europa, poderia traí-los revelando-se um *partisan* de Dreyfus (SG I, p. 150; trad. 83-4). Como se vê, na visão do duque e da duquesa dos Guermantes, tomar um partido no caso não é uma questão relativa a ideais como justiça, mas uma maneira de se comportar em sociedade. Assim, três semanas depois, conta o narrador que o duque, sempre atirado às mulheres, converteu-se à causa de Dreyfus não pelo impulso de suas convicções, mas pelo impulso de três damas charmosas, uma princesa italiana e suas duas cunhadas, às quais fazia a corte durante uma passagem numa estação balneária (SG I, p. 217-8; trad., p. 139). Mas, dois anos depois de encerrado o caso, vamos voltar a ver o duque de Guermantes rendido ao antidreyfusismo. É que no momento da eleição do presidente do Jockey Club, sob as acusações de que sua mulher seria dreyfusista e de que os Guermantes teriam origens alemãs, Basin será preterido por um outro membro, mais apagado socialmente: o senhor de Chaussepierre. Devido à essa eleição, o duque não podia mais ouvir falar de Dreyfus sem se lembrar de que o caso tinha causado “tant de malheurs” [tantas desgraças], embora, tal como reconhece o narrador, “il ne fût, en réalité, sensible qu’à un seul: son échec à la présidence du Jockey” [ele fosse sensível realmente a apenas uma: a perda da presidência do Jockey] (LP, p. 131; trad., p. 37).

Essa disposição volúvel perante o caso vamos também encontrar em outro Guermantes, o marquês de Saint-Loup. A personagem aparece de início como uma pessoa inclinada à força não das ações, mas das idéias. Em Balbec, quando se encontra pela primeira vez com o protagonista, Saint-Loup mostra-se contrário aos valores aristocráticos representados por sua família, dedicando-se com afinco ao estudo da filosofia de Proudhon. Tal como diz o narrador-protagonista: “C’était un de ces ‘intellectuels’ prompts à l’admiration qui s’enferment dans un livre, soucieux seulement de la haute pensée” [Era um

desses ‘intelectuais’ prontos à admiração, que se encerram num livro, preocupados somente com o alto pensamento.] (JF II, p. 109; trad., p. 273). Para o assombro de Françoise, a criada de tendências realistas responsável pelos serviços domésticos da família do herói, o marquês declara-se mesmo republicano (JF II, p. 161; trad., 315). Contrariando assim a grande maioria de seus amigos de regimento, ele acredita que houve um erro no julgamento de Dreyfus e adota o partido da revisão do caso (CG I, p. 180; trad., p. 94). No entanto, mais tarde, depois que rompe com sua amante devido a pressões familiares, vamos encontrá-lo em meio à recepção do príncipe de Guermantes inteiramente curado dos males da idealização da literatura e do amor, tal como explica o narrador:

En réalité l’amour de Robert pour les Lettres n’avait rien de profond, n’émanait pas de sa vraie nature, il n’était qu’un dérivé de son amour pour Rachel, et il s’était effacé avec celui-ci (...). (SG I, p. 169)¹⁴⁴

Nesse momento, ficamos sabendo que Saint-Loup não é mais um *dreyfusard*. Para espanto de Swann e do protagonista, que o convidam inadvertidamente a discutir a campanha revisionista, o marquês declara-se arrependido de haver um dia participado deste movimento e proclama-se “um soldado, e antes de tudo para o exército” (SG I, p. 171; trad., p. 102), abandonando sem mais a personagem de origem judia com o protagonista. Essa não será a última das viravoltas da personagem (que se revelará um descendente de Sodoma no penúltimo volume da *Recherche*), mas é uma daquelas capazes de revelar as bandeiras particulares escondidas sob a bandeira mais geral dos partidários de Dreyfus. O apego do descendente de Guermantes à causa dreyfusista não emana de convicções próprias, mas de sua excêntrica paixão por Raquel, uma ex-prostituta que se tornará, com a ajuda do próprio Saint-Loup, uma atriz importante; era sua amante que lhe comunicava o gosto da poesia, da

¹⁴⁴ “Na realidade, o amor de Robert pelas Letras não tinha nada de profundo, não emanava de sua verdadeira natureza, não era nada mais que um derivado de seu amor por Raquel, e tinha se apagado com este (...).” (trad., p. 100, modificada)

música, do teatro, e lhe ensinava que tomar o partido de Dreyfus era dar ares de portar inteligência e cultura.

O príncipe de Guermantes, por sua vez, figura em seu salão como um antidreyfusista inflexível, não temendo aproximar-se mesmo do anti-semitismo. Swann diz isso ao herói do romance pouco antes de partirem para uma recepção oferecida pelo príncipe. O pai de Gilberte evoca uma anedota dos tempos em que este era oficial, pela qual ficamos sabendo que, mesmo sofrendo de uma dor de dentes terrível, ele recusou-se a ser atendido pelo único dentista da região, simplesmente porque este era judeu (CG II, p. 348; trad., p. 520). O anti-semitismo do aristocrata, de que faz prova essa anedota, remete-nos ao barão de Guermantes, quando este diz que não se pode julgar Dreyfus como um traidor da pátria, visto que, sendo judeu, ele não pode ser visto como um francês (CG I, p. 384; trad., 258).¹⁴⁵ Mas, para espanto de todos os leitores que esperam durante a recepção uma áspera disputa entre o ultra-católico representante dos aristocratas e um Swann dos mais radicais na defesa da causa dreyfusista, ficamos sabendo que o príncipe e sua mulher, ocultando isso há muito tempo de seus próximos, não acreditam na culpa de Dreyfus e mostram-se inclinados à sua defesa; assim, embora não dêem provas disso publicamente, o casal pede que sejam realizadas missas regularmente em prol do condenado (SG I, p. 182-3; trad., p. 111-2).

6 *No caminho de Swann*

Do lado burguês, as opiniões não encerram menos contradições. O caso divide a própria família do protagonista. Seu pai, um severo antidreyfusista, depois de saber que seu

¹⁴⁵ Para uma discussão sobre as analogias que o romance proustiano estabelece entre a condição dos judeus e dos invertidos, só posso remeter ao livro de Compagnon, especialmente seu terceiro capítulo: “Racine est plus immoral” (1989, p. 65-107). Lembremos apenas que o narrador, na primeira parte de *Sodoma e Gomorra*, no momento em que apresenta pela primeira vez o barão de Guermantes como um homossexual, realiza uma longa digressão em que compara a condição marginal dos habitantes de Sodoma à dos israelistas: assim, os invertidos participariam de “une race sur qui pèse une malediction” [uma raça sobre a qual pesa uma maldição] (SG I, p. 81; trad., p. 27)

filho tinha assinado uma moção revisionista, chega a não falar-lhe durante oito dias (CG I, p. 230; trad., 136). Mais à frente, numa rápida alusão, o protagonista diz que devido ao *affaire* duelou inúmeras vezes “sem nenhum temor” (SG I, p. 71; trad., p. 18).

Amigos desde a escola, o protagonista e Bloch, personagem de origem judia, possuem semelhantes ambições e gostos artísticos, compartilhando durante certo tempo as paixões e as descobertas na vida literária e social, ainda que, conforme ressalta o narrador, Bloch dê sempre provas de falta de tato em suas relações. Assim, o protagonista reconhece Bloch em Balbec proferindo palavras contra judeus e tentando seduzir a todo custo Saint-Loup, com o intuito de se introduzir no salão dos Guermantes. Presente mais tarde no salão da marquesa de Villeparisis, a personagem é tomada como um agente dreyfusista e será praticamente expulsa da casa. Seu interesse pelo caso Dreyfus aparece como uma espécie de falta de tato: eufórico e indiscreto, Bloch não consegue compreender o discurso de Norpois e acredita que o diplomata seria um defensor de Dreyfus (CG I, p. 331; trad., p. 216). No momento mais radical do caso, Bloch recolhe assinaturas para uma lista e chateia-se com a recusa de Swann, de sorte que, confusão das confusões, Swann é considerado um radical pelos aristocratas, mas um conservador pelos radicais (SG I, p. 187; trad., p. 115). Mas, quando o esquecimento alcança ambos os lados da disputa, reencontramos Bloch como um escritor da moda, um freqüentador assíduo dos salões mais elegantes, que, rechaçando qualquer conotação judia de sua personalidade, adota o nome agora de Jacques Rosier (TR, p. 355; trad., p. 197-8).

De origem judia assim como Bloch, a personagem de Charles Swann, que ao longo da *Recherche*, tal como vimos no terceiro capítulo deste trabalho, sempre dá provas de tato e que, graças a isso, torna-se freqüentador dos salões nobres mais elegantes e membro dos círculos mais fechados como a sociedade do Jockey Club, tem seu sucesso social diminuído não só pelo seu casamento com uma cocote, mas também por sua opinião com relação ao caso. No fim de sua vida, Swann, defendendo a causa de Dreyfus, retorna à mesma

ingenuidade de que deu provas em sua relação com Odete: a personagem acredita, assim, que as pessoas são inteligentes se concordam com seu ponto de vista político e que os Guermantes seriam naturalmente contra Dreyfus, porque o anti-semitismo seria uma herança atávica desta família. No auge do caso, esse homem dos dos mais polidos que o protagonista jamais conheceu pode comportar-se de maneira grosseira com os elegantes contrários à causa revisionista, não hesitando gritar em meio a jantares no *faubourg* Saint-Germain se via sua mulher sendo apresentada a alguma senhora conservadora: “Mais voyons, Odette, vous êtes folle. Je vous prie de rester tranquille. Ce serait une platitude de votre part de vous faire présenter à des antisémites. Je vous le défends” (SG I, p. 225-6).¹⁴⁶

Sua esposa, por sua vez, disposta a arregimentar membros para seu salão, ignora as opiniões do marido e dá provas de um ardente nacionalismo, o que lhe garante o reconhecimento da gente mundana, mas não dos Guermantes, como a duquesa ou o marquês de Saint-Loup: “Je ne veux pas que ma mère me présente à Mme Swann, me dit Saint-Loup. C’est une ancienne grue. Son mari est juif et elle nous le fait au nationalisme” (CG I, p. 357).¹⁴⁷ A senhora Verdurin, embora tivesse deixado aflorar um anti-semitismo burguês e latente (CG I, p. 344; trad., 227), toma uma posição contrária à senhora Swann e tenta formar um salão não de gente conservadora, mas de radicais; o primeiro salão a reunir republicanos, radicais e figuras importantes de origem judia, o que não promoveu seu sucesso social, mas pelo contrário impediu sua ascensão durante algum tempo, visto que um salão dreyfusista configurava neste momento algo tão impossível quanto “um salão de partidários da comuna” (SG I, p. 222; trad., p. 143).

7 Esquecimento

¹⁴⁶ “Que é isso, Odette, está louca? Peço-lhe que fique quieta. Seria uma baixeza de sua parte fazer-se apresentar a anti-semitas, eu o proíbo.” (trad., p. 146)

¹⁴⁷ “Não quero que minha mãe me apresente à senhora Swann. É uma antiga prostituta. Seu marido é judeu e ela nos impinge nacionalismo.” (trad., p. 237)

O papel mais difícil desempenhado pelo caso Dreyfus na *Recherche* não se relaciona, contudo, com o desmascaramento psicológico nem com a evocação de uma época em que partidários e opositores de Dreyfus dividiam a sociedade em lados opostos, senão com a passagem do tempo ou, mais precisamente, com o esquecimento de que o caso será vítima quinze anos depois de sua explosão. Com sua vitória política e com a passagem dos anos, o dreyfusismo e os *dreyfusards* não serão mais associados à anarquia, ao antipatriotismo e à irreligião, mas vão revelar-se “integrados a uma série de coisas respeitáveis e habituais” (TR, p. 93; trad., p. 37). O caso, outrora um objeto de interesse e de paixões ardorosas, encontra-se finalmente do lado da ignorância e dos erros próprios das coisas do passado: o senhor Bontemps terá sido *dreyfusard*? Quem terá sido partidário de Dreyfus? Quem não o foi, visto que após a sua vitória política todos hoje o são? Assim é que a sociedade dos Guermantes, aparentemente em plena decomposição no fim do romance, pode adquirir traços de um “aparelho de cooptação” (CARASSUS, 1971, p. 858). Este aparelho gosta de julgar severamente as novidades, de rejeitá-las e desdenhá-las porque ferem seu rígido e imutável padrão de gosto; mas, tendo-as assimiladas e neutralizadas pela instauração de um novo hábito mundano, o grupo pode absorvê-las sem nenhuma dificuldade. Isso é o que ocorre com o dreyfusismo, com o casamento entre Saint-Loup e Gilberte, mas também com Bloch ou com o protagonista, outrora burgueses estranhos aos Guermantes, mas por fim membros íntimos de seus salões. De início a sociedade pode se assombrar com um casamento entre um marquês de Guermantes e a filha de um judeu e de uma cocote, mas “maintenant qu’on voyait chez les Saint-Loup tous les gens ‘qu’on connaissait’, Gilberte aurait pu avoir les mœurs d’Odette elle-même que, malgré cela, on y serait ‘allé’ et qu’on eût approuvé Gilberte de

blâmer comme une douairière des nouveautés morales non assimilées” (TR, p. 94).¹⁴⁸ Podemos concluir que, à semelhança de um organismo digestivo batalhando incansavelmente por sua sobrevivência (lembramos os apelos finais desesperados da princesa de Guermantes, outrora madame Verdurin, o símbolo por excelência desse corpo: “Oui, c’est cela, nous ferons clan! nous ferons clan! J’aime cette jeunesse si intelligente, si participante, ah!” [TR, p. 391])¹⁴⁹ — a sociedade pode aparecer como uma instituição de aliciamento e seus membros como esnobes lutando as ásperas batalhas da integração social.

8 *Esnobismo*

A gente aristocrata não tiraria sua distinção de nítidos padrões de gosto que a tornariam tão distinta das demais. O comportamento dos nobres seria, na verdade, caracterizado pela conveniência, pelo respeito incondicionado às convenções da sociedade, capaz de levá-los a tremendos atos de esquecimento e frieza. Para que não sejam privados de uma recepção social, o duque de Guermantes se vê obrigado a dissimular a morte de seu primo (CG II, p. 355-6; trad. p. 526), e a duquesa a desprezar o anúncio da doença de Swann (CG II, p. 362; trad., p. 532); da mesma maneira, o falecimento da princesa Sherbatoff, uma amiga íntima da senhora Verdurin, deve ser ignorado por ela e por seus próximos para que o clima de uma de suas reuniões não seja perturbado (LP, p. 340-1; trad., p. 221). Esse desprezo pela memória de seus próximos trai para o narrador-protagonista as crueldades de que a gente mundana é capaz, as próprias regras do comportamento do esnobe.¹⁵⁰ Assim, o

¹⁴⁸ “(...) agora que se encontrava em casa dos Saint-Loup toda gente ‘conhecida’, ainda que Gilberte mantivesse os mesmos antigos hábitos de sua mãe, apesar disso, todos a freqüentariam e lhe aprovariam as censuras de guarda de alfândega às novidades morais ainda não assimiladas” (trad., p. 38, modificada)

¹⁴⁹ “Sim, é isso, nós faremos clã! Nós faremos clã! Eu adoro esta juventude tão inteligente, tão participante, ah!” (trad., p. 239, modificada)

¹⁵⁰ Quando comenta o esnobismo de classe descrito pelo romance de Proust, Adorno não deixa de reconhecer nas atitudes do esnobe — no desprezo para com os de baixo, no apego excessivo pelo que está na moda, na afetação exagerada de gostos, estilos e maneiras próprios de uma superior posição social, no ar de superioridade a sugerir que suas ações se orientam por princípios sublimes — uma paixão cega e desvairada pela hierarquia

narrador, mesmo tão familiarizado com a vida dos de cima, em meio às vicissitudes de seus pensamentos, pode se indagar vez ou outra, jamais perdendo o ponto de vista dos de baixo, e não se incluindo no próprio festim desses animais maravilhosos que são os esnobes em uma reunião convocada pela senhora Verdurin, mais tarde princesa de Guermantes:

une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protègera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger (JF II, p. 51)¹⁵¹

Acelerando ou retardando a ascensão dos alpinistas sociais, o caso faz girar essa sociedade de esnobes como um “caleidoscópio social”. E o romance adverte que outro evento social, a exemplo de “uma guerra com a Alemanha” (JF I, p. 185; trad., p. 84), poderia produzir efeito idêntico. Com a imagem do caleidoscópio, girando ora num sentido, ora noutro, o narrador sugere que, embora seja perturbada por grandes movimentos em seu interior, essa sociedade jamais sofre uma radical mudança em sua base. Assim é que o narrador-escritor, ao fim do romance, pode assustar-se com o reencontro das falas de fundo conservador que escutava nos salões de outrora, porque elas eram pronunciadas agora pelos que foram radicais no passado (TR, p. 97; trad., p. 42). Essas conversas de salão vão compor como que um registro das modas de uma sociedade fechada:

Dans une certaine mesure, les manifestations mondaines – fort inférieures aux mouvements artistiques, aux crises politiques, à l'évolution qui porte le goût public vers le théâtre d'idées, puis vers la peinture impressionniste, puis

social: “o esnobe sexualiza a sociedade”; ele “apaixona-se pela própria ordem hierárquica da sociedade” e, assim, “transfigura a própria ordem social, à maneira da amada aos olhos do amador, numa imagem de contos de fadas” (1984, p. 148). Somente por meio de um amor irrestrito à sociedade e de uma entrega sem limites a ela, os esnobes podem se imaginar livres de entraves sociais e pretender que seu comportamento não se guie pela prática generalizada do interesse. Neste sentido, o esnobismo exibido pelo protagonista da *Recherche* torna-se um instrumento de compreensão do fenômeno em nossa sociedade. Por meio do comportamento do herói, o pecado do esnobismo aparece como um resto de utopia: se o protagonista idolatra de maneira cega a alta linhagem do clã dos Guermantes e seu caráter ancestral é porque reconhece neste grupo o sonho de uma vida livre dos constrangimentos econômicos. Mas, se o protagonista pode se entregar aos pecados do esnobismo, o narrador não pode deixar de mostrar os aspectos farsescos deste comportamento.

¹⁵¹ “(...) uma grande questão social, saber se a parede de vidro protegerá para sempre o festim dos animais maravilhosos e se a gente obscura que olha avidamente de dentro da noite não virá colhê-los em seu aquário e devorá-los”. (trad., p. 229)

vers la musique allemande et complexe, puis vers la musique russe et simple, ou vers les idées sociales, les idées de justice, la réaction religieuse, le sursaut patriotique – en sont cependant le reflet lointain, brisé, incertain, trouble, changeant. De sorte que même les salons ne peuvent être dépeints dans une immobilité statique qui a pu convenir jusqu’ici à l’étude des caractères, lesquels devront, eux aussi, être comme entraînés dans un mouvement quasi historique. (SG I, p. 220)¹⁵²

Assim, nem os salões nem as pessoas devem ser descritos como se tivessem um caráter perene: eles devem ser compreendidos no interior de um movimento quase histórico, e se o narrador não nos explica muito sobre esse movimento quase histórico, podemos pensar certamente que faz referência a uma estrutura social, um elemento situado na própria base de nossa sociedade.¹⁵³ Enfim, e seja qual for a interpretação que dermos para as personagens e as ações representadas pela *Recherche*, não podemos deixar de reconhecer que, na visão do narrador proustiano, mesmo as tiradas mais espirituosas da duquesa de Guermantes surgem como um reflexo de tendências sociais mais profundas, forças de que Oriane, no seu desejo de brilhar no salão, só poderia ignorar a existência.

¹⁵² “Em certa medida, as transformações nos salões — muito inferiores aos movimentos artísticos, às crises políticas, à evolução que leva o gosto público para o teatro de idéias, depois para a pintura impressionista, depois para a música alemã e complexa, depois para a música russa e simples, ou para as idéias sociais, as idéias de justiça, a reação religiosa, a exaltação patriótica — são no entanto seu reflexo longínquo, quebrado, indeciso, turvo, mutável. De sorte que nem mesmo os salões podem ser pintados numa imobilidade estática que até agora pode convir ao estudo dos caracteres, os quais deverão, eles também, ser como que arrastados num movimento quase histórico.” (trad. p. 141)

¹⁵³ Pode-se indagar: o romance de Proust, por uma dessas intuições tão caras à expressão artística, prefigura uma sociedade em ritmo avançado de desagregação, na qual o arrivismo, transformado numa ânsia desesperada pela inclusão, torna-se uma regra geral de convivência? É o que afirma o filósofo Paulo Arantes quando supõe que o esnobismo das classes ociosas representadas por Proust parece se encontrar redivivo no mundo contemporâneo (1999, p. 99); as pretensões de esnobes como a senhora Verdurin de se verem livres de qualquer suspeita de interesse econômico em seu comportamento, essas pretensões teriam sido renovadas pelas promessas, pelas ilusões e pelo estilo de vida — ou, como o autor chama, pela “sofística da assimilação” — que a indústria cultural hoje propaga, por meio de jornais, revistas e televisões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*car les vrais paradis sont les
paradis qu'on a perdus*

As conclusões que proponho retirar no final deste percurso de investigação não pretendem enfeixar as conclusões parciais de cada um dos capítulos deste trabalho. Gostaria de insistir antes nas dificuldades que a *Recherche* coloca para aqueles interessados em investigar os andaimes sobre os quais esse vasto edifício romanesco se constrói. Não vamos encontrar aqui, portanto, uma síntese final na qual vão se reencontrar e justificar todos os traços característicos da narrativa proustiana que foram analisados ao longo deste trabalho. Estas considerações não pretendem arrolar os princípios que unificariam o romance proustiano numa unidade fechada esteticamente nem buscam determinar, a qualquer preço, uma virtual lógica que amarraria todas as páginas do romance. Espero que os capítulos desta tese tenham conseguido demonstrar que o projeto de Proust é extremamente complexo, o que reserva para a *Recherche* uma unidade crítica e polêmica.

Se não podemos negar que o autor demonstra uma vontade imensa de coerência em seu projeto — o edifício romanesco, tal como vimos no primeiro capítulo desta tese, não dispensa um tremendo esforço de construção — não podemos negar tampouco o grande papel que ocupado aí pelas digressões, pela livre associação, por todo um material estranho ao perfeito acabamento da representação artística. A idéia de que a *Recherche* se constrói

mediante o recurso da memória involuntária, por meio de uma associação livre e espontânea entre uma sensação do passado e outra do presente, associação capaz de reviver o passado e o presente numa imagem intemporal, à imagem de uma experiência mística, uma epifania — essa idéia não quer dizer que a composição da *Recherche* respeita somente uma lógica arbitrária do inconsciente nem que ela se submete a uma teoria dogmática e sistemática; essa idéia vem sugerir antes que toda a trabalhada composição do romance *imita* de maneira deliberada e ficcional (à semelhança de um homem que, querendo fingir determinado comportamento, se vê obrigado a reproduzi-lo) uma associação livre e espontânea produzida pelo inconsciente ou, mais precisamente, pela memória involuntária. A introdução de uma poética no universo ficcional de Proust, tal como vimos no segundo capítulo, não resolve o problema da interpretação dessa obra — de que maneira lermos uma criação artística cuja unidade e coerência dependem de associações produzidas pela memória involuntária? — mas torna ainda mais complexo esse problema. Esse discurso narrativo, construído à imagem de associações livres, projetaria um todo vasto e complicado, uma subjetividade ampliada pela concepção de arte imaginada por Proust e que se mostra capaz de compreender em si uma infinidade de experiências: no limite, pode-se dizer que o horizonte íntimo do narrador-protagonista, suas lembranças, seus vários *eus*, suas impressões originais das coisas, restituem à vida a sociedade vivenciada por Marcel Proust e abalada violentamente pela Primeira Guerra Mundial.¹⁵⁴

Temos de reconhecer, por outro lado, que a construção do romance se revelaria somente para aqueles leitores dispostos a ler de maneira cuidadosa todas as suas páginas, a fim de reunir todos os fios que as amarram: tal como vimos pelas várias identidades de

¹⁵⁴ Interessante é ver, nesse sentido, que um estudioso do Oitocentos pode se servir de cenas da *Recherche* à maneira de um documento histórico capaz de demonstrar aspectos importantes da sociedade francesa, como a sobrevivência de traços do Antigo Regime até a Terceira República: “Como Marcel Proust relata em *Le Côté de Guermantes*, a aristocracia controlava os famosos clubes e salões de recepção que forjavam os grandes negócios, profissões liberais, artes e serviço público no interior de uma classe dirigente cuja têmpera era mais tradicional do que moderna” (MAYER, 1987, p. 113).

Charles Swann no terceiro capítulo, bem como pelo polivalente significado do caso Dreyfus no excuro, nada neste universo é fixo, instável ou transparente. Para Proust, uma obra de arte não é um objeto um objeto fechado ou pronto, que podemos consumir de maneira indiferente: toda criação artística depende de um leitor para a completar e realizar. Assim é que a *Recherche* envolve numa difícil busca de uma verdade do tempo: seu narrador, seu protagonista, seu autor e, por extensão, todos os seus leitores. Nesta busca, o narrador-protagonista e suas personagens, notadamente os diletantes Charles Swann e o senhor de Charlus, confundem-se invariavelmente com o autor Marcel Proust e com os leitores do romance, que em sua experiência de leitura devem reviver a busca. Parece claro no fim que o ato de criação artístico constitui a única resposta adequada para essa busca; ele aparece como a única chance de reconciliação daqueles que sofrem de um estranhamento em relação à sociedade em que vivem, um mundo absurdo, degradado pela passagem do tempo, onde muitos se sentem divididos, insatisfeitos, demonstrando inclinação para as ilhas e abstrações do universo artístico, tornando-se rebeldes em face do que se toma *habitualmente* por realidade.

A busca pelo tempo perdido é uma proposta de desmascaramento da realidade que vivenciamos. Para o narrador-protagonista da *Recherche*, tal como vimos no quarto capítulo desta tese, a verdadeira vida não é a que vivemos com seus hábitos regulares, comportamentos estereotipados e idéias feitas, mas a que vivenciamos mediante a composição literária e artística. Esta é compreendida como um lugar de revelação da verdadeira vida, daquela que podemos chegar a não conhecer em nossa vida cotidiana. A representação artística de Proust nutre assim uma pretensão realista: ela quer mostrar a verdadeira realidade, aquela que não vemos porque, absorvidos pelo horizonte de nossa rotina, ficamos incapacitados de olhar para além de nossos interesses mais estreitos. Assim é que Adorno pode dizer a respeito da *Recherche*:

A anedota do velho monge que, na noite seguinte à de sua morte, aparece em sonho a um de seus amigos religiosos para lhe murmurar à orelha: “Totalmente diferente”, poderia servir como máxima à *Recherche* de Proust, na medida em que ela é um *corpus* de pesquisas sobre o que de fato aconteceu, bem contrário ao que todo mundo está de acordo: todo o romance não é nada mais que um processo de revisão da vida contra a vida. (1984, p. 143)

Este “processo de revisão da vida contra a vida”, esta desmistificação da realidade que vivemos, acaba por transformar a construção do ciclo romanesco numa estranha indagação metafísica; ela transforma a busca do tempo perdido numa busca do ser, numa ânsia do real absoluto que só consegue encontrar sua perfeita satisfação no ato criador. Com efeito, essa busca de um traço essencial caracteriza o saber obscuro que vemos encontrar nas obras artísticas representadas na *Recherche*, bem como em suas personagens-artistas ávidas por abraçarem uma verdadeira imagem da realidade; e podemos lembrar, tal como vimos no quarto capítulo desta tese, o famoso septeto do compositor Vinteuil que aparece ao protagonista como “une transposition, dans l’ordre sonore, de la profondeur” [uma transposição, na ordem sonora, da profundidade] (LP, p. 361; trad., p. 238), um apelo a uma “joie supraterrestre” [alegria celestial] (LP, p. 363; trad., p. 241) que ele jamais poderia esquecer, por contrastar com todo o resto de sua vida cotidiana; mas podemos lembrar também o derradeiro esforço de pensamento feito por um velho e adoentado escritor Bergotte e a sua conseqüente morte, por um ataque de apoplexia, diante de um panozinho amarelo de muro, entrevisto com dificuldade na tela *Vista de Delft*, de Vermeer: “‘C’est ainsi que j’aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune’” (LP, p. 285; trad., p. 173).¹⁵⁵ Depois disso, o arrependido escritor morria, despertando no narrador a interrogação: “Mort à jamais? Qui peut le dire?” [Morto para

¹⁵⁵ “É assim que eu deveria ter escrito, dizia ele. Meus últimos livros são muito secos, seria preciso passar várias camadas de tinta, tornar minha frase preciosa em si mesma, como este panozinho de muro amarelo.” (trad., p. 173, modificada)

sempre? Quem pode isso afirmar?] (LP, p. 286; trad., p. 174, modificada). Embora os exemplos pudessem ser outros, todos eles parecem dizer que a *Recherche* lembra no fundo uma tentativa não religiosa, mas artística, de relacionar o homem mundano a ambições que foram perdidas com a rotina, com os hábitos de uma vida que torna caducos os valores mais importantes. A obra de arte, segundo o narrador-protagonista, é o único instrumento de realizar isso, sendo “le seul moyen de retrouver le Temps perdu” [é o único meio de reencontrar o Tempo perdido] (TR, p. 290; trad., p. 175).

Tudo somado, o projeto artístico proustiano pode aparecer como um imenso convite à liberdade da criação. Isso só é possível porque Proust concebe o ofício artístico, não como uma atividade participante da divisão do conhecimento e do trabalho, mas como uma atividade capaz de romper as barreiras que encontramos em nossa sociedade. À maneira de um diletante, um apaixonado pelas artes, ele concebe o universo artístico como um lugar sem constrangimentos, onde uma liberdade sem limites reina. As criações artísticas constituem nesse sentido uma projeção de uma subjetividade independente, um reflexo espiritual de um indivíduo livre que as produz, lê e frui. Se perfazem um apelo divino, fazem-no porque se vinculam às experiências e às aspirações do leitor. Proust acredita que a natureza das obras de arte, seu próprio caráter artístico, revela-se somente por meio das intuições que as obras de arte despertam em seus leitores. O autor da *Recherche* manifesta-se assim a favor do vivo contra o morto: por meio da cultura, mas contra ela, quer tomar o partido não da obra de arte, mas da criação, “da negatividade, da crítica, do ato espontâneo que não se contenta com o existente” (ADORNO, 1998, p. 183). Sob esta perspectiva radical, até mesmo a leitura de um livro sobre o passado deve remeter ao presente do leitor, e podemos lembrar os trechos iniciais do romance em que o narrador-protagonista tenta dormir com um livro de História nas mãos: “il me semblait que j’étais moi-même ce dont parlait l’ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François Ier. et de Charles Quint” [parecia-me que eu mesmo era o

assunto de que tratava o livro: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V]. (CS, p. 95, trad., p. 9). A projeção do “eu” no livro de história soa como uma advertência inicial de que, para o narrador-escritor da *Recherche*, o universo aberto pelas criações literárias não encontra barreiras, revelando-se um campo livre para o exercício da imaginação.

O trecho alude à aposta de Proust na independência da atividade espiritual e lança suspeitas sobre a consistência imanente das criações artísticas. Com efeito, tal como vimos no quarto capítulo desta tese, para o narrador da *Recherche* as criações não se reduzem a meros objetos, mas compreendem por meio de sua camada subjetiva e negativa uma utopia, um desejo profundo de liberdade. Esta concepção não esconde para Proust certas aspirações ligadas à infância: à semelhança da criança que vê o mundo exterior como uma projeção de seus sentimentos, o narrador proustiano concebe as obras de arte como o reflexo de um olhar maravilhado. De acordo com esta visão, as descontinuidades de nossa subjetividade ou, para falar como o narrador, “as intermitências de nosso coração”; as impressões produzidas por uma torre de igreja ou por uma vendedora de leite numa estação de trem; as ressurreições da memória suscitadas pelo sabor de um bolinho ou pelo som da batida de uma colher na louça; as mais excêntricas intuições podem ser empregadas na construção de uma verdadeira obra de arte. Afinal, as mais variadas experiências, desde os pensamentos de Pascal até o anúncio de um sabonete, podem servir para que cheguemos a reconhecer as mais variadas personalidades de que somos feitos:

A partir d’un certain âge nos souvenirs sont tellement entrecroisés les uns sur les autres que la chose à laquelle on pense, le livre qu’on lit n’a presque plus d’importante. On a mis de soi-même partout, tout est fécond, tout est dangereux et on peut faire d’aussi précieuses découvertes que dans les *Pensées* de Pascal dans une réclame pour un savon. (AD, p. 204)¹⁵⁶

¹⁵⁶ “A partir de certa idade, nossas recordações estão de tal modo entrecruzadas umas nas outras que a coisa em que pensamos ou o livro que lemos quase não tem importância. Pusemos algo de nós em toda parte, tudo é fecundo, tudo é perigoso, e podemos fazer descobertas igualmente preciosas tanto nos *Pensamentos* de Pascal como em anúncio de sabonete.” (trad., p. 117)

Como se vê, para o narrador-protagonista da *Recherche* as mais díspares coisas podem servir para o indivíduo superar o aniquilamento causado pelo tempo. Essa crença, segundo a qual todas as coisas que nos rodeiam podem constituir partes de nós mesmos, é o que pode tornar o narrador simpático a tendências espirituais místicas, fazendo com que concorde com certas afirmações da metempsicose. Ora, de acordo com essa doutrina primitiva, a alma de nossos antepassados foi espalhada pelo mundo; ela se encontra guardada nos animais e nas coisas, de sorte que a qualquer momento podemos recuperá-la:

Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdus en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous. (CS, p. 141)¹⁵⁷

Para aqueles que acreditam na metempsicose, os seres participam uns dos outros: o indivíduo é ao mesmo tempo ele próprio e os seres que participam dele. Do ponto de vista do entendimento comum, a participação de um ser no outro, as analogias entre a alma e as coisas, a identidade de elementos diferentes, tudo isso só pode ser visto como algo incompreensível. Mesmo não sendo um irracionalista, o narrador proustiano demonstra simpatia pela crença céltica, na medida em que esta propõe uma sistematização afetiva do mundo e busca atribuir, apoiando-se na analogia sentimental, um sentido para a realidade. Por meio da comparação, a metempsicose associa sentimentos a seres e a objetos inanimados, como se os elementos mais díspares, incluindo nossa individualidade e as coisas, pudessem compreender propriedades místicas comuns. A julgar pelo narrador da *Recherche*, do mesmo modo deve proceder o

¹⁵⁷ “Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos se acham cativas em algum ser inferior, em um animal, um vegetal, uma coisa inanimada, efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos nunca chega, em que nos sucede passar por perto da árvore e entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então elas palpitam, nos chamam e, logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. Libertadas por nós, elas venceram a morte e voltam a viver conosco.” (trad., p. 48)

artista; este deve unir objetos e sensações diferentes, por meio da metáfora, entendida como uma forma poética de analogia:

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément (...), rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents” (TR, p. 282).¹⁵⁸

E o narrador pode acrescentar que o escritor somente figura a verdade quando consegue colocar a relação entre dois objetos diferentes no encadeamento necessário de seu estilo; da mesma maneira, o romancista somente representa a vida: “quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore” (TR, p. 282).¹⁵⁹ Pode-se concluir que para o narrador da *Recherche* e para a crença céltica o que interessa não são os caracteres objetivos das coisas, o que elas têm de idêntico ou contraditório, mas o sentimento, a experiência, as intuições que esses elementos possam despertar. Na visão do narrador-escritor, o ato de criação artístico só encontrará sucesso em sua busca se aparecer como uma busca de exploração da sociedade, mas uma busca empreendida por meio de um instrumento capaz de produzir o reencontro de nosso ser mais profundo, que se encontra disperso pela coisas mais díspares; esta ferramenta capaz de reunificar os contrários, sem desnaturá-los, é a analogia poética, a metáfora.

É certo que a primazia da experiência pode despertar suspeitas sobre o valor dos juízos estéticos proustianos.¹⁶⁰ Conduzido até seu extremo o subjetivismo do narrador-escritor da *Recherche* pode tomar a obra de arte (e, no limite, toda a realidade) como um teste projetivo,

¹⁵⁸ “O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente (...), relação única que o escritor precisa encontrar a fim de unir para sempre em sua frase os dois termos diferentes.” (trad., p. 167)

¹⁵⁹ “(...) quando, aproximando uma qualidade comum a duas sensações, ele extrair delas sua essência comum, reunindo uma e outra, para as subtrair às contingências do tempo, numa metáfora.” (trad., p. 172, modificada)

¹⁶⁰ Pode-se perguntar: uma experiência de descoberta de si mesmo, uma epifania, pode ser produzida pela visão de um reclame de sabonete? Note-se que esse é o motivo de um dos poemas de Manuel Bandeira, “A balada das três mulheres do sabonete Araxá”, no qual o poeta descreve um dos seus alumbramentos: “Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às quatro horas da tarde!” (1993, p. 150).

em que o leitor vai encontrar refletidos seus próprios sentimentos. A presunção do sujeito pode motivar o esquecimento de aspectos importantes do que ele dispõe; a confiança excessiva na imaginação pode levá-lo a desprezar o fato de que os objetos compreendem uma lógica e uma coerência próprias, aspectos que aparecem ao leitor como algo externo e estranho, como algo outro. Ora, o leitor, que desconsidera esses aspectos materiais, incorre no risco de desprezar a própria experiência de conhecimento envolvida na atividade de leitura e de interpretação. Assim é que o leitor de Proust, tal como adverte Adorno, não pode esquecer que as concepções radicais do autor da *Recherche* retiram seu fundamento de uma condição extraordinária. Elas se desenvolvem, em última análise, sob o horizonte das experiências de um *homme de lettres*, daquele *écrivain* rico e experiente cuja formação literária nem se prende a nenhuma profissão definida nem é atingida pelas divisões do conhecimento em nossa sociedade. Este escritor não escreve obras por profissão e desenvolve longe das especializações, seja artísticas, seja acadêmicas, seu conceito radical de arte. Contando com um lugar privilegiado na sociedade, ele vai de encontro à divisão do conhecimento e ensaia submeter, por meio de sua criação literária ou artística, toda a realidade que vivencia ao crivo de sua fantasia individual. O autor da *Recherche* procura salvar, dessa maneira, algo do passado, “aquilo que, nos dias do individualismo burguês, quando a consciência individual ainda confiava em si mesma e não se intimidava diante da censura rigidamente classificatória [das ciências], era valorizado como os conhecimentos de um homem experiente, conforme o tipo extinto de *homme de lettres*, que Proust invocou novamente como a mais alta forma do diletante” (ADORNO, 2003, p. 23). Neste sentido, pode-se mesmo dizer que a trabalhosa construção da *Recherche* — o uso de um telescópio para apreender as leis gerais da realidade, para falar como o narrador-escritor — visa recuperar as experiências de um diletante, com o intuito de iluminar aspectos desconhecidos pelo progresso das ciências de nosso tempo.

De resto, devemos admitir que não são elementos exclusivos do romance proustiano a busca da verdade e a idéia de tempo como destruição; pelo contrário, pode-se admitir que estes elementos são constitutivos do romance enquanto gênero moderno. Num ensaio publicado em 1920, o crítico Georg Lukács definia o romance como uma busca de valores essenciais, empreendida por um herói problemático, num mundo degradado ou, usando suas palavras, num “mundo abandonado por Deus” (2000, p. 92). Lukács reconhece que, em gêneros como a epopéia, o drama ou a lírica, o tempo não se faz presente de maneira imanente: “somente no romance, cuja matéria constitui a necessidade da busca e a incapacidade de encontrar a essência, o tempo está implicado na forma” (p. 129). O crítico acrescenta: nos romances em que vemos uma relação necessariamente inadequada entre a alma do protagonista e o mundo que ela vivencia, pois “a alma é mais vasta e ampla do que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (p. 117) — nesses romances, o tempo participa como um princípio corruptor e destruidor; aqui “o tempo é o princípio depravador: a poesia, o essencial, tem de perecer, e é o tempo, em última instância, o que causa esse definhamento” (p. 129).

Guardadas as proporções (lembramos que o autor d’*A Teoria do romance* não conhecia então o romance de Proust), a *Recherche* corresponde à forma romanesca que se depreende das definições de Lukács. A obra proustiana apresenta: a relação inadequada entre a alma do protagonista e a realidade; a busca necessária do protagonista por valores essenciais; o tempo como um princípio depravador. Neste sentido a criação de Proust pode confirmar a tese de que o tempo e a busca são elementos estruturadores do romance como forma. Mas devemos acrescentar que o herói proustiano consegue, de fato, encontrar os valores autênticos ao fim de sua busca, no momento em que descobre sua vocação e decide escrever o próprio livro que temos em mãos. A narrativa surge assim como uma narrativa em abismo, um livro dentro de um livro, uma história cujo final se dá no ponto exato em que se

propõe a começar, um projeto dinâmico e jamais acabado, uma obra “em perpétuo devir”, tal como adverte o narrador-escritor (TR, p. 456; trad., p. 287).

Temos de reconhecer portanto que, se o herói encontra os valores autênticos ao final de sua busca, ele realiza isso como um projeto, mas um projeto esboçado e, até certa medida, realizado na própria construção do ciclo romanesco. Afinal, é a construção do romance que torna significativo esse projeto, bem como todos os valores descobertos pelo herói ao término de sua busca. Pode-se mesmo dizer que o caráter verdadeiro dos valores descobertos ao fim vincula-se não a quaisquer traços lógicos ou coerentes da teoria que vamos ler no *Tempo redescoberto*, mas ao fato de que esses valores representam tanto o resultado dos caminhos e enganos percorridos pelo narrador-protagonista, quanto os impulsos que vão levá-lo a construir o romance que temos nas mãos. A narrativa da *Recherche*, ao se centrar sobre si mesma, torna-se uma narrativa em busca de seu próprio fundamento, de sua própria origem, de sua própria essência: o que é uma composição artística verdadeira? O romance proustiano propõe para seus leitores uma busca e um ideal: a busca do perfeito instrumento que nos auxilie a ver, com nossos próprios olhos, o mundo real e verdadeiro, livre de preconceitos e mistificações; mas esse ideal, essa imagem da felicidade, eis o segredo proustiano, um segredo comum a todos nós, remete ao passado e à infância — “car les vrais paradis sont les paradis qu’on a perdus” [pois os verdadeiros paraísos são os que perdemos] [TR, p. 263; trad., p. 152) — e termina por configurar um movimento circular, uma construção dobrada sobre si mesma, organizada para tentar suspender o tempo e a devastadora ação de sua passagem.

BIBLIOGRAFIA

a) De Marcel Proust

PROUST, Marcel. *Correspondance*. Texte établi par Philip Kolb. Paris: Plon, 1990.

PROUST, Marcel. *Écrits sur l'art*. Édition par Jérôme Picon. Paris: Flammarion, 1999.

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Bernard Brun et Anne Herschberg-Pierrot. Paris: Flammarion, 1987.

— . *Albertine disparue*. Édition intégrale établie, présentée et anotée par Jean Milly. Paris: Flammarion, 2003.

— . *À l'ombre de jeunes filles en fleurs I*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Danièle Gasiglia-Laster. Paris: Flammarion, 1987.

— . *À l'ombre de jeunes filles en fleurs II*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Danièle Gasiglia-Laster. Paris: Flammarion, 1987.

— . *La Prisonnière*. Édition du texte par Jean Milly. 3^a ed. revue et mise à jour. Paris: Flammarion, 1984.

— . *Le Côte de Guermantes I*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Elyane Dezon-Jones. Paris: Flammarion, 1987.

— . *Le Côte de Guermantes II*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Elyane Dezon-Jones. Paris: Flammarion, 1987.

— . *Le Temps retrouvé*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Bernard Brun. Paris: Flammarion, 1986.

— . *Sodome et Gomorrhe I*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Emily Eells-Ogée. Paris: Flammarion, 1987.

— . *Sodome et Gomorrhe II*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Emily Eells-Ogée. Paris: Flammarion, 1987.

— . *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié. Paris: Gallimard, 1987-1989. 4v. (Bibliothèque de La Pléiade).

— . *Contre Sainte-Beuve*. Précédé de *Pastiches et Melanges* et suivi de *Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1982.

— . *Contre Sainte-Beuve*. Édition de Bernard Fallois. Paris: Gallimard, 1954.

PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann — Em busca do tempo perdido*. 17^a ed. Tradução de Mário Quintana, revista por Maria Lúcia Machado. São Paulo: Globo, 1995.

— . *À Sombra das raparigas em flor — Em busca do tempo perdido*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

— . *O Caminho de Guermantes — Em busca do tempo perdido*. 9^a ed. Tradução de Mário Quintana, revista por Olgária Matos. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

— . *Sodoma e Gomorra — Em busca do tempo perdido*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1954.

- . *A Prisioneira — Em busca do tempo perdido*. 13^a ed. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, revista por Olgária Matos. São Paulo: Globo, 2002.
- . *A Fugitiva — Em busca do tempo perdido*. 9^a ed. Tradução de Carlos Drummond de Andrade, revista por Olgária Matos. São Paulo: Globo, 1992.
- . *O Tempo Redescoberto — Em busca do tempo perdido*. 14^a ed. Tradução de Lúcia Miguel Pereira, revista por Olgária Matos. São Paulo: Globo, 2001.
- . *Contre Sainte-Beuve, notas sobre crítica e literatura*. Tradução de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- . *Sobre a leitura*. 4^a ed. Tradução de Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 2003.
- . *Marcel Proust, Gaston Gallimard: correspondência*. Tradução de Helena Bonito Couto Pereira. São Paulo: Ars Poetica, Edusp, 1993.

b) Geral¹⁶¹

- ADORNO, Theodor. “Museu Valéry Proust”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos de Almeida. São Paulo: Ática, 1988.
- ADORNO, Theodor. “Petits commentaires de Proust”. In: *Notes sur la littérature*. Tradução de Sibylle Muller. Paris, Flammarion, 1984, p. 141-152.
- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. 2^a ed. . São Paulo, Ática, 1993.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, Theodor. *Notas sobre literatura I*. Tradução de Jorge Mattos de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ANDRADE, Fábio de Sousa. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê, 2001.
- ARANTES, Paulo. “Sofística da assimilação”. *Praga*. São Paulo, no. 8, p. 75-100, 1999.
- ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. 1^a reimpressão. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BANDEIRA, Manuel. “No mundo de Proust”. In: *Seleção de prosa*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro: 1997, p. 130-132..
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

¹⁶¹ A bibliografia referente a Proust é extensa; os livros citados são os que foram abordados, direta ou indiretamente, pela tese; a lista não tenta dar conta dos estudos sobre o autor da *Recherche*. Para um resumo da fortuna crítica francesa, cf. BOUILLAGUET, Annick. *Marcel Proust, Bilan critique*. Paris: Nathan, 1994. Para a crítica brasileira até a década de 70, cf. OLIVEIRA, Maria Marta Laus Pereira. *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. Tese de doutoramento. Porto Alegre: UFRS, 1993. O prefácio de Walnice Nogueira Galvão para o livro *Educação sentimental em Proust*, de Philippe Willemart, constitui uma excelente nota sobre a fortuna crítica da *Recherche* no Brasil. Cf. “Em busca de um Proust perdido” (prefácio). In: WILLEMART, Philippe. *A educação sentimental em Proust*. Cotia: Ateliê, 2002, p. 11-16.

- BARTHES, R. et alli. *Recherche de Proust*. Paris: Seuil, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BONNET, Henri; BRUN, Bernard. *Matinée chez la princesse de Guermantes: introduction à la publication du Cahier 58*. France: Gallimard, 1982.
- BOUILLAGUET, Annick. “Marcel Proust devant l’Affaire Dreyfus”. *Bulletin Marcel Proust*, no. 48, p. 30-41, 1998.
- BOUILLAGUET, Annick. *Marcel Proust — Bilan critique*. Paris: Nathan, 1994.
- BOUILLAGUET, Annick. *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*. Paris: Honoré Champion, 2000.
- CANDIDO, Antonio. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In: *Recortes*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- CARASSUS, Emilien. “L’Affaire Dreyfus et l’espace romanesque”. *Revue d’Histoire Littéraire de la France*. Paris, no. 5-6, p. 842-860, 1971.
- CATTAUI, Georges. *Proust et ses métamorphoses*. Paris: Nizet, 1972.
- CAVALCANTE, Hermenegildo de Sá. *Marcel Proust (roteiro crítico e sentimental)*. Rio de Janeiro: Pallas, 1986.
- COELHO, José Saldanha (org). *Proustiana brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950.
- COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989.
- COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie*. Paris: Seuil, 1998.
- DELEUZE. *Proust e os signos*. Traduzido por Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado (tradução da 4ª ed. atualizada, Paris, PUF, 1976). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- DELEUZE. *Proust et les signes*. 2a. éd. augmentée. France: PUF, 1970.
- DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura*. Tradução de Lenita Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- DREYFUS, Robert. *Souvenirs sur Marcel Proust*. Paris: Bernard Grasset, 1926.
- DUBOIS, Jacques. *Pour Albertine. Proust et le sens du social*. Paris: Seuil, 1997.
- FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Choix de Bernard Masson. Paris: Gallimard, 1999.
- FRAISSE, Luc. *L’esthétique de Marcel Proust*. C.D.U. & SEDES, 1995.
- FRAISSE, Luc. *Proust au miroir de sa correspondance*. SEDES, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Tradução de J. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1993, v. 9.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972

- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu movente: o signo da arte em Proust*. São Paulo: UNESP, 2004.
- GRIMALDI, Nicolas. *La jalousie. Étude sur l'imaginaire proustien*. Arles: Actes Sud, 1993.
- HASSINE, Juliette. "L'Écriture de l'affaire Dreyfus dans l'oeuvre de Proust". In: *Les intellectuels face à l'affaire Dreyfus alors et aujourd'hui*. Actes du colloque de l'Université Bar-Ilan, Israël, 13-15 décembre 1994. Paris, Montréal: l'Harmattan, 1998, p. 243-257.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Tradução de M. Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2000.
- HENRY, Anne. *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*. Paris: Klincksieck, 1981.
- JULLIEN, Dominique. *Proust et ses modèles*. Paris: José Corti, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.
- LAPLANCHE; PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LATTRE, Alain. *Le personnage proustien*. Paris: José Corti, 1984.
- LAVAGETTO, Mario. *Chambre 43: un lapsus de Marcel Proust*. Traduit par Adrien Pasquali. Paris: Belin, 1996.
- LINS, Álvaro. *A técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas cidades / Ed. 34, 2000.
- MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.
- MAZZARI, M. Vinicius. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica*. Cotia: Ateliê, 1999.
- MAYER, Arno. *A Força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e depois*. 3ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MILLY, Jean. *Phrase de Proust*. Paris: Larousse, 1975.
- MILLY, Jean. *Proust et le style*. Paris: Lettres Modernes, 1970.
- MOTTA, Leda Tenório. *Catedral em obras*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- MULLER, Marcel. *Les Voix narratives dans La recherche du temps perdu*. Genève: Droz, 1983.
- OLIVEIRA, Maria Marta Laus Pereira. *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. Tese de doutoramento. Porto Alegre: UFRS, 1993.
- PICON, Gaëtan. *Lecture de Proust*. Paris: Gallimard, 1968.
- POULET, Georges. *L'Espace proustien*. Paris: Gallimard, 1982.

- QUINTALE NETO, Flávio. *Idéias estéticas e filosóficas nos romances O Ateneu, de Raul Pompéia, e Die Verwirrungen des Zöglings Törless, de Robert Musil*. Tese de doutoramento. São Paulo: FFLCH / USP, 2007.
- RACZYMOW, Henri. *Le cygne de Proust*. Paris: Gallimard, 1989.
- ROGER, Alain. *Proust. Les plaisirs et les noms*. Paris: Denöel, 1985.
- SAVIETTO, Maria do Carmo. *Bau de Madeleines: o intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava*. São Paulo: Nankin, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades, 1990.
- SILVA, Franklin Leopoldo. “Bergson, Proust: tensões do tempo”. In: NOVAES, Aduato (org). *Tempo e história*. São Paulo: Cia. das Letras: Secretária Municipal de Cultura, 1992, p. 141-154.
- SILVA, Franklin Leopoldo. “Proust e a compreensão da dor”. *Discurso*. Ano III, no. 3. São Paulo: FFLCH (USP), 1972, p. 199-204.
- SILVA, Guilherme Inácio da. *Marcel Proust escreve Em busca do tempo perdido — ou da arte de erguer catedrais de sorvete*. Tese de doutoramento. São Paulo: FFLCH / USP, 2003.
- SOUZA-AGUIAR, Maria Arminda. *Introdução a Proust*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro / Aliança Francesa, 1984.
- SPITZER, Leo. “Le style de Marcel Proust”. In: *Études de style*. France: Gallimard, 1970, p. 397-473.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 1971.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Marcel Proust: biographie*. Paris: Gallimard, 1996.
- VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. In: *Variedades*. Org. de João Alexandre Barbosa. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 201-218.
- WILLEMART, Philippe. “Como se constitui a escritura literária?”. In: ZALUAR, Roberto (org). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002a, p. 73-93.
- WILLEMART, Philippe. *Educação sentimental em Proust: leitura de O Caminho de Guermantes*. Tradução de Claudia Berliner. Cotia: Ateliê, 2002b.
- WILLEMART, Philippe. *Proust, poeta e psicanalista*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. 2ª ed. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- ZIMA, P.-V. *Le désir du mythe, une lecture sociologique de Marcel Proust*. Paris: Nizet, 1973.