

Tradução, leitura e a pátina do tempo.

Proust e uma visão de Ruskin.

de

LUCIANA PERSICE NOGUEIRA

Pos-doutoranda pela
Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010/2011)

Texto de pesquisa apresentado ao
Setor de Letras Francesas do Programa de
Pós-Graduação em Letras

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas

Área de concentração: Literaturas Estrangeiras Modernas
Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa

Supervisor: Professor Doutor Edson Rosa da Silva

Rio de Janeiro, julho de 2011

SUMÁRIO

1	Introdução	p.03
2	Proust e sua visão de Ruskin	p.18
2.1	Ruskin e uma certa visão do tempo: a lâmpada da memória	p.20
2.2	A pausa ruskiniana: a lâmpada do corpo e o olho do furacão	p.23
2.3	A tradução de Ruskin e a Inglaterra interior	p.34
2.4	A leitura de Ruskin e a tradução de si mesmo	p.57
2.5	A tradução e a traição a Ruskin, e a passagem entre “ <i>les deux côtés</i> ”	p.67
3	Conclusão, incitação e perspectivas	p.77
4	Bibliografia utilizada	p.81

1 Introdução

Em uma crônica escrita em 1831, Balzac comenta o elo comum a quatro livros recentes e afirma que eles pertencem

à *l'Ecole du désenchantement*... Ce sont de ces tableaux que tout le monde accuse de fausseté par pudeur, par intérêt peut-être. Il y a dans ces quatre conceptions littéraires le génie de l'époque, la senteur cadavéreuse d'une société qui s'éteint (...) ce sont les traductions de la pensée intime d'un vieux peuple qui attend une jeune organisation... un jeune homme viendra peut-être, qui, dans un seul ouvrage, résumera ces quatre idées et alors le XIX^e siècle aura quelque terrible Rabelais.¹

Balzac, além de inspirar – como tantos outros – a “comédia humana” que constitui *A la Recherche du Temps Perdu*, talvez tenha profetizado o advento de sua escritura. Nesse caso, Marcel Proust (1871-1922) pode ser considerado como o “terrível Rabelais” anunciado na confluência de tendências que permeiam o século XIX, e que vai realizar a passagem para o século seguinte, prenunciando algumas de suas principais correntes. Voz crítica e polifônica no (des)concerto da *Belle Epoque*, firma-se progressivamente como expoente a partir da publicação de trechos de *Du Côté de chez Swann* no jornal *Le Figaro* (1912; o livro será editado em 1913), e adquire estatura à parte, excepcional, monumental (entre críticas e louvores, sempre polêmico; mas já na edição do segundo volume da *Recherche: A l'ombre des jeunes filles en fleurs* ganha o Prêmio Goncourt de 1919). Desmesurado e surpreendente, como o gigante rabelaisiano, Proust caminha entre dois mundos, transita entre o antigo e o novo, e, clássico, abre perspectivas literárias que se reconhecerão na escritura contemporânea.

Estavam no “gênio da época”, nas mentes, no ar: “odor cadavérico” e sensação de deperdição, de fim de época; numa “sociedade que se apagava” e cujos “pensamentos íntimos” são, com efeito, “traduzidos” por esse jovem que, “numa só obra” (uma sucessão de “quadros”), “resume” e abarca toda uma tradição, um elenco de precursores, ao mesmo tempo em que absorve e destila o moderno, e aponta para caminhos inéditos e inauditos.

O sentimento de desencanto que persiste ao longo do século XIX se infiltra em filigrana nos descompassos da modernidade industrial, se entranha no verniz e na estética da *Belle Epoque*, e, para além do decadentismo de fim-de-século, se incrusta no bojo das questões tratadas por Proust em sua obra. Mas eis que nesse quadro melancólico, no desalento de um tempo e de um mundo que se arruinam e se perdem,

¹ As quatro obras são: *La Confession*, de Jules Janin; *Histoire du roi de Bohème*, de Charles Nodier; *Physionomie du mariage*, do próprio Balzac, e *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal. Honoré de Balzac. *Oeuvres Diverses*. Paris: Gallimard, 1996, p.937-938.

no último tomo da *Recherche*, desponta a convicção proustiana do poder regenerador da beleza, da ressurreição pela memória, e da transubstanciação da perda pela arte; esse é o sentido da assunção da vocação artística e a “tarefa” (palavra cara a Proust) do escritor. Tarefa, em si, colossal, aparentada ao gigantismo tanto de Rabelais quanto de seu personagem, e que se materializa e desvenda no *excipit* do *Temps Retrouvé*:

[II] avait vacillé sur des jambes flageolantes comme celles de ces vieux archevêques... sur le sommet peu praticable de quatre-vingt-trois années, comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient... Je m'effrayais que les miennes fussent déjà si hautes sous mes pas, il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, 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'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes, - entre lesquelles tant de jours sont venus se placer - dans le Temps. (*Le Temps Retrouvé*: 352-353)

O gigantismo não está somente na imensidão da obra proustiana, quer pela multiplicidade de mundos, homens, textos e intertextos que abarca, quer pela pletórica sucessão de volumes. Está também na estrutura espiralar de uma estória que termina remetendo ao seu reinício, virtualmente interminável. Está, igualmente, na própria imagem final da obra (na citação acima), e na ideia de “descrever os homens” sob a ótica do “tempo”, sob o risco de transformá-los, sob a perspectiva do “espaço”, em “monstros”, “gigantes” de excênticos prolongamentos (o conhecimento e a vivência de épocas distintas). Essa “descrição” dos homens retrata-os como titãs caídos, trágicos, e ocorre de maneira apoteótica na cena conhecida como *bal de têtes*, entre as últimas páginas da *Recherche*. Descrição em cujo retrato perfila-se a concepção proustiana do tempo, que o autor, ao encerrar sua obra desmesurada, ciclópica, grafa com maiúscula e, talvez, com invisíveis iluminuras – pois o “Tempo” de Proust é uma dimensão, um espaço, onde germinam e proliferam desdobramentos, ramificações, expansões e projeções de lembranças e imagens pelos labirintos e gavetas da memória.

O caminho que leva Proust à estatura de gigante da literatura mundial é sinuoso e tem um traçado, visto em retrospectiva, surpreendente, pois seus primeiros escritos não foram sequer bem recebidos pela crítica. Entre estes e a *Recherche*, Proust adquire uma visão singular e original da obra de arte, e, assim, Marcel se torna narrador, o leitor e tradutor dileitante se torna um grande escritor, e uma obra formidável nos é legada.

Essa é uma síntese de um longo processo de assimilação por parte da crítica e do público de uma obra que, hoje, se louva e decanta. Entretanto, a recepção contemporânea aos escritos de Proust, inclusive da *Recherche*, é reveladora da estranheza causada por seu gigantismo. Seguem abaixo alguns comentários (sobretudo de leitores de primeira mão, mas não somente) que agora soam insólitos, nem sempre explicitamente depreciativos, alguns feitos por grandes nomes da literatura francesa. Os comentários constituem um conjunto incompleto, que possui apenas valor de amostragem, e estão arrolados por ordem alfabética de sobrenome do autor.²

Georges Bernanos: “*La terrible introspection de Proust ne va nulle part.*”

Léon Blum (sobre *Les Plaisirs et les Jours*): “*Nouvelles mondaines, histoires tendres, vers mélodiques, fragments où la précision du trait s’atténue dans la grâce molle de la phrase, M. Proust a réuni tous les genres et tous les charmes. Aussi les belles dames et les jeunes gens liront avec un plaisir ému un si beau livre.*”

Paul Claudel: “*Lu Le Temps Retrouvé de Proust. Effroyablement ennuyeux, à peine soutenable.*”

Louis-Ferdinand Céline: “*ces phrases qui se mordent la queue après d’infinis tortillages. Cela pue l’impuissance.*”

Anatole France: “*La vie est trop courte, et Proust est trop long*”; “*Je ne comprends rien à son œuvre (...) J’ai fait des efforts pour le comprendre, et je n’y suis pas parvenu. Mais ce n’est pas de sa faute, c’est de la mienne. On ne comprend que ses contemporains, ceux de sa génération, peut-être encore ceux de la génération qui nous suit immédiatement. Après, c’est fini*”; “[ses] phrases interminables à vous rendre pulmonique” (ainda assim, France escreveu o prefácio de *Les Plaisirs et les Jours*).

André Gide: “*Quels curieux livres! On y pénètre comme dans une forêt enchantée; dès les premières pages, on s’y perd, et l’on est heureux de s’y perdre; on ne sait bientôt plus par où l’on est entré ni à quelle distance on se trouve de la lisière; par instants, il semble que l’on marche sans avancer, et par instants que l’on avance sans marcher; on regarde tout en passant; on ne sait plus où l’on est, où l’on va.*”

Jean Lorrain: *MM. José-Maria de Heredia et Anatole France sont vraiment bien coupables. Avec leur condescendance de gualanthuomo [sic], en écrivant des préfaces complaisantes à de jolis petits jeunes gens du monde en mal de littérature et de succès de salons... Mais voilà, les Hortensias bleus de Montesquiou, les Plaisirs et les Joies [sic] de M. Marcel Proust, estampillés de la signature de l’Académie*; “*...soyez sûrs que, pour son prochain volume, M. Marcel Proust obtiendra sa préface... de l’intransigeant M. Alphonse Daudet, lui-même, qui ne pourra la refuser... à son fils Lucien.*”³

Charles Maurras: “*Il n’est pas simple de louer M. Marcel Proust : son premier livre, ce Traité des Plaisirs et des Jours [sic], qu’il vient de publier, marque une si*

² Esses comentários podem ser encontrados em *Ceci n’est pas de la littérature: les forcenés de la critique passent à l’acte*. Paris: Éd. du Rocher, 2008, de Sylvie Yvert; e na revista eletrônica *Rivage de Bohème* (rivagedeboheme.e-monsite.com/rubrique,proust-juge-par-ses-pairs,1580940.html).

³ O primeiro comentário foi publicado em 01/07/1896 e o segundo, em 03/02/1897 – o qual levou Proust a duelar com o crítico (devido às alusões ao relacionamento íntimo com Lucien Daudet).

extrême diversité de talents que l'on peut être embarrassé d'avoir à les noter tous à la fois chez un aussi jeune écrivain. Il le faut cependant. Il faut même avouer que ces dons si variés ne se contrarient point, mais, au contraire, forment un assemblage heureux, brillant et facile.”

Jean-Paul Sartre: “*Nous ne croyons plus à la psychologie intellectualiste de Proust, et nous la tenons pour néfaste.”*

Paul Souday: “*M. Marcel Proust embrasse-t-il dans son grand ouvrage l'histoire de l'humanité ou du moins celle d'un siècle? Non point. Il nous conte ses souvenirs d'enfance. Son enfance a donc été remplie par une foule d'événements extraordinaires? En aucune façon: il ne lui est rien arrivé de particulier.... D'autre part, ce volume si long ne se lit point aisément. Il est non seulement compacte, mais souvent obscur. Cette obscurité, à vrai dire, tient moins à la profondeur de la pensée qu'à l'embarras de l'élocution (...) les incorrections pullulent (...) Visiblement, les jeunes ne savent plus du tout le français. La langue se décompose, se mue en un patois informe et glisse à la barbarie... Cependant M. Marcel Proust a, sans aucun doute, beaucoup de talent...Il y a, dans ses copieuses narrations, du Ruskin et du Dickens.... Il nous semble que le gros volume de M. Marcel Proust n'est pas composé, et qu'il est aussi démesuré que chaotique, mais qu'il renferme des éléments précieux dont l'auteur aurait pu former un petit livre exquis”.*⁴

O caminho sinuoso da obra vai de par com o caminho tortuoso da crítica. Trata-se de uma progressiva metempsicose, em que o pequeno diletante de *Les Plaisirs et les Jours* (1896) se transforma em um dos grandes autores clássicos da literatura – depois da publicação de *A la Recherche du Temps Perdu* (1913-1927). Essa transformação se faz, entre outros, pelo intermédio da leitura e da tradução de outro gigante da literatura mundial: John Ruskin.

Os críticos literários que se consagram a Proust são pródigos em estudos intertextuais, e, evidentemente, há, entre eles, quem examine a relação entre os seus escritos e os do esteta, moralista, teórico, sociólogo, reformador socialista, crítico de arte, desenhista, colecionador de arte e mecenas inglês John Ruskin (1819-1900). Mas nem sempre há acordo quanto à importância de Ruskin na formação ou informação dos conceitos de estética, e até no estilo, de Proust. Os críticos franceses que o mencionam tendem a diminuir, ou mesmo ignorar, qualquer ascendência sua sobre Proust.⁵ Os críticos anglófonos, por suposto, tendem a aumentá-la.

⁴ Paul Souday é um dos mais famosos críticos de Proust, mas não um inimigo, como às vezes é dito – o que pode ser constatado pela troca epistolar entre eles. Seu livro *Marcel Proust* é um dos primeiros importantes comentários da obra proustiana (ele dirá, por exemplo: “*On a rarement traduit avec plus de force et d'amertume le sens du changement et de l'incessante mobilité qui fait de la vie une suite ininterrompue de morts fragmentaires. Et c'est ici un livre douloureux comme la plupart des grands livres très humains*”). Não é, como costuma ser considerado, uma biografia; trata-se de uma sucessão de resenhas publicadas após os lançamentos dos volumes da *Recherche*. A última resenha é sobre *Albertine Disparue*, e é seguida de outros ensaios (o livro é de 1927, assim como o não comentado *Temps Retrouvé*; Souday falece em 1929). Pode ser lido na internet (Cf. bibliografia).

⁵ Embora a crítica francesa costume desconhecer ou desconsiderar o valor e a importância da obra de Ruskin no cenário mundial, é mandatório destacar que foi depois da leitura de *Unto this Last*, livro de Ruskin sobre política e economia, que Gandhi idealizou sua política de resistência pacífica (contra,

Citando apenas alguns exemplos mais significativos, pode-se destacar, inicialmente, a opinião de Bernard de Fallois, um dos organizadores da edição da obra proustiana pela Gallimard, e que, portanto, expressa uma avaliação ou “versão oficial” da editora. Em seu prefácio a *Contre Sainte-Beuve*, ele afirma que “Ruskin marcava... uma regressão [“*un repli*”], um trabalho de erudição que o desviava de sua atividade profunda” (in PROUST 1994: 16).

Outra voz que exprime a perspectiva partilhada pela Gallimard e a maioria dos críticos franceses é a de Jean-Yves Tadié, que, na sua introdução à edição Pléiade de *La Recherche du Temps Perdu*, afirma que Proust fez “tábua rasa do passado e de Ruskin, a quem disse adeus” ao começar a redação da *Recherche* (TADIÉ 1987: xxiv).

Luc Fraisse, um dos maiores especialistas em Proust da atualidade, considera que a chamada “fase ruskiniana” de Proust “não faz mais que prolongar e nutrir um interesse que lhe é preexistente” (FRAISSE 1990: 15) pelo medievalismo. Além disso, e mais recentemente, escreveu um evocador artigo intitulado “Emile Mâle ou le secret perdu de la *Recherche*” (*Marcel Proust aujourd’hui*, nº1, 2003, p.9-33) – numa evidente defesa da supremacia de Mâle sobre Ruskin enquanto mestre de medievalismo.

Outro grande especialista, o norte-americano Philip Kolb, organizador dos 21 volumes da correspondência pessoal de Proust, publicou um artigo, “Proust et Ruskin: nouvelles perspectives”, em que faz uma ressalva quanto à influência de Ruskin (relativizando-a, portanto) à luz dessa correspondência, e em que diz: “sempre houve entre Proust e a obra de Ruskin uma espécie de barreira linguística” (KOLB 1960: 262) imposta pelos parcos conhecimentos de Proust do idioma inglês e pela intermediação dos diversos amigos convocados a realizarem contribuições e revisões às suas traduções de dois títulos de Ruskin. Kolb sintetiza sua opinião sobre a influência do esteta:

quanto às ideias de Ruskin que se refletem na obra de Proust, não é seguro que este tenha tomado de empréstimo ao mestre inglês o conceito de arte como visão poética do universo, a ideia de que um artista deve encontrar em si mesmo a matéria de sua obra, e outras que se atribuem a Ruskin. Tais ideias eram, sem dúvida, moeda corrente à época (*ibidem*: 266).

Em parte, essa tendência a menosprezar a influência de Ruskin sobre Proust deve-se a um impactante ensaio do crítico belga Jean Autret, *L’influence de Ruskin sur la vie, les idées et l’oeuvre de Marcel Proust* (Genebra: Droz, 1955), que reforça, e

justamente, o imperialismo inglês). Em sua autobiografia, ele dirá, a propósito de seu primeiro contato com o trabalho do autor: “Não consegui dormir aquela noite. Resolvi mudar minha vida segundo os ideais do livro” (<http://www.wattpad.com/93728-sarvodaya-written-by-mohandas-k-gandhi>). Essa obra e seu conceito de “força da alma” como substituta da força física levaram-no, também, a se tornar, como Proust, tradutor de Ruskin (para o gujarati). Todas as traduções para o português nesse ensaio são minhas.

talvez exagere, a ideia da ascendência do pensador inglês sobre Proust. Ele fará afirmações categóricas como: “foi Ruskin quem lhe ensinou [a Proust] a verdade da arte” e “sobre as relações entre o artista e o público, entre a obra de arte e o público, as ideias de Proust são as de Ruskin” (*apud* BRIX 2005: 82). Kolb, em seu artigo, menciona e contesta o ensaio de Autret.

Entre os defensores de Autret, está boa parte dos críticos literários ingleses e norte-americanos, que enxergam com mais facilidade, e prodigalidade, os laços que unem os dois autores. Apenas para efeito de exemplo, Cynthia Gamble (grande estudiosa de Ruskin e de Proust, e da influência daquele sobre este) escreveu o artigo de título sugestivo “Zipporah: a Ruskinian enigma appropriated by Marcel Proust” (*Word & Image*, Londres, vol.15, nº4, 1999, p. 381-394), em que explica como a obsessão de Ruskin pela imagem da Zéfira de Botticelli foi integrada e transfigurada por Proust em sua obra. Robert Frye, em “The role of medieval art and allegory in the genesis of Proust’s *A la Recherche du Temps Perdu*” (*Symposium*, Syracuse, vol.39, 1985, p.250-267) afirma que Proust só veio a conhecer Giotto através de Ruskin.⁶

Seria difícil estabelecer fronteiras entre o que é pessoal e original, e o que “é moeda corrente” (segundo Kolb), ou que “está no gênio da época” (como disse Balzac). Difícil e inútil. O próprio caráter enciclopédico da obra de Proust, que ostenta e assume os seus inúmeros antecessores e influências, citando-os ora explicitamente, ora por alusão, nos mais diversos registros e das mais variadas maneiras – da literal à deturpada ou irônica, ou ainda às avessas –, rejeita esse esforço de vã mensuração: rastrear e pesar o aporte de John Ruskin à obra de Marcel Proust, como vem ocorrendo até os dias de hoje entre os críticos dos dois lados da Mancha, não deixa de ser a reedição fabulária de uma velha rivalidade entre dois reis (em citação e encenação involutárias do *incipit* de “Combray”).

Medir tal aporte seria infrutífero, mas é forçoso constata-lo. Entre influências particularizadas e afinidades contemporâneas, maiores ou menores, o fato é que a “fase ruskiniana” de Proust compreende os anos iniciais de leitura esporádica de trechos da obra de Ruskin (de 1893 a 1899), durante os quais Proust esboça o seu inacabado *Jean*

⁶ Estes dois artigos relativamente recentes desenvolvem teses defendidas há tempos, respectivamente, por Autret, e pelo crítico inglês George Painter em sua biografia de Proust (cf. bibliografia), sobretudo no capítulo nada evasivo “Le salut par Ruskin”, em que o aspecto autobiográfico da *Recherche* é explicado (entre outros procedimentos beuvianos) à luz da autobiografia de Ruskin, *Praeterita* (“coisas passadas”). Uma boa tese de doutorado que trata da influência de Ruskin sobre Proust pode ser encontrada na internet: *Proust and Ruskin: a Study in Influence*, de John Coyle (cf. bibliografia). Coyle aprofunda a comparação entre *Praeterita* e a *Recherche*, e fornece uma importante lista bibliográfica para o estudo comparativo dos dois autores.

Santeuil (1895-1899), e, mais consistentemente, os subsequentes anos de intensos esforços de tradução que empreenderá de *La Bible d'Amiens* (1899-1904) e de *Sésame et les lys* (1904-1906). Trata-se, portanto, de um período de doze anos, que não podem ser assimilados a um mero exercício de erudição, inclusive por constituírem, *grosso modo*, o intervalo entre as publicações de *Les Plaisirs et les Jours* (e do artigo “Contre l’obscurité”, ambos em 1896) e o início da escritura do ensaio romanceado *Contre Sainte-Beuve* (1907), o qual é abandonado em proveito do princípio da redação da *Recherche* (1909).

Proust afirma, em várias ocasiões, que o início e o fim da *Recherche* foram escritos de uma só vez. Eles foram, portanto, escritos em sequência imediata aos fragmentos esparsos reunidos em *Contre Sainte-Beuve*: “Combray” (e outros trechos que serão integrados a *Un Amour de Swann*) e páginas “clássicas” do ensaio sobre estética e literatura enxertado em *Le Temps Retrouvé* (“Adoration Perpétuelle”, “bal de têtes”, entre outras) – numa continuidade de uma escritura marcadamente fragmentária. A passagem de *Contre Sainte-Beuve* ao início da *Recherche* representa, portanto, e sobretudo, um afinamento da concepção artística e estética de Proust, e uma reorientação de seu projeto literário; significa, essencialmente, a configuração da ideia mestra que vai dar forma e sentido à escritura da *Recherche*; indica a descoberta do(s) caminho(s) à realização de sua grande obra, que agrupa e dá organicidade aos fragmentos anteriores (pois vai acolher trechos e elementos de *Jean Santeuil* e de *Contre Sainte-Beuve*, assimilando-os e dissimulando-os em sua trama).

Assim, esse intervalo que constitui a fase ruskiniana é um “entre-dois Prousts”, o de *Les Plaisirs et les Jours* e o da *Recherche*, o pequeno diletante e o grande escritor e teórico da literatura; é o “canteiro de obras” onde Proust apura e redimensiona a concepção e arquiteta a estrutura da *Recherche*. Ruskin se encontra, inevitavelmente, no cerne dessa reorientação e desse encaminhamento rumo à “obra catedral”, que incorpora fragmentos (até então incoesos) e transforma-os em flamboiante mosaico.

Antes de suas traduções, portanto, Proust começara, mas abandonara, a redação de um livro que só será editado postumamente: *Jean Santeuil*. Logo depois das traduções, inicia, mas interrompe, a escritura de *Contre Sainte-Beuve* – que também será uma obra póstuma (livros publicados respectivamente em 1952 e 1954). Ambos contêm referências a Ruskin (sobretudo o segundo). Muitos artigos de Proust publicados na imprensa no período entre as duas redações têm incontáveis referências a Ruskin (basta ver o índice da edição de *Contre Sainte-Beuve* organizada por Pierre

Clarac e Yves Sandre, sempre pela Gallimard, sob o tópicó “Vie Mondaine. L’influence de Ruskin” – onde há inúmeros artigos que tratam direta ou indiretamente do esteta inglês; além da série de artigos sobre as catedrais e o trabalho de Ruskin originalmente publicados em *Patiches et mélanges*, 1919); o mesmo ocorre em sua correspondência pessoal (onde Proust menciona abundantemente suas leituras e traduções de Ruskin, além de fazer citações frequentes a seus escritos, nem sempre entre aspas).

Alguns críticos atentam para a posição estratégica da fase ruskiniana na trajetória do amadurecimento artístico de Proust. São particularmente interessantes, e elucidativos já a partir dos títulos, os seguintes artigos: “De *Jean Santeuil* à *Recherche du Temps Perdu*: la médiation ruskinienne”, de Henri Lemaître (*Bulletin Marcel Proust*, Paris, nº3, 1953, p.58-71); “Proust et Ruskin: de la *Bible d’Amiens* à la *Recherche du Temps Perdu*”, de Michel Brix (que começa seu artigo definindo-se contra a “tese tradicional” de Autret, e outros, da ascendência de Ruskin sobre Proust; 2005); e “Traduire pour créer”, de Marie-France Borot (que acredita que as traduções foram uma etapa indispensável ao processo criativo de Proust; 1995).

Há outros, claro, mas, nenhum parece ter focado atenção sobre o que acredito ser o pivô da importância da obra de Ruskin sobre a de Proust: mais que uma assimilação ou um aprendizado de estilo, temas ou conceitos, vejo a incorporação de uma certa visão do tempo e da ação do tempo sobre as coisas e os homens como sendo o real elo entre as obras dos dois autores, e o que explica o poder de imantação dos escritos do inglês sobre este seu leitor francês. Essa visão vai permitir, entre outros, a reorientação das elucubrações poéticas do decadentismo de *Les Plasirs et les Jours* no sentido das questões referentes à lembrança e à memória, já presentes em *Jean Santeuil* (ainda que de forma incipiente), mas que se intensificarão nos títulos seguintes.

Essa visão do tempo e da ação de sua passagem sobre as coisas e os homens está presente no primeiro texto, de que se tem conhecimento preciso, a exercer forte impacto sobre Proust: “La Lampe de la Mémoire” (traduzido inicialmente para o francês em 1895, e lido pelo escritor em 1899; trata-se de parte de um capítulo de *The Seven Lamps of Architecture* – 1849). Nesse artigo, Ruskin faz os elogios do “ruinismo” e da “pátina do tempo”, que servem de decalque à visão proustiana do tempo e de sua passagem (o desenvolvimento da questão do tempo/Tempo ao longo da obra de Proust não será analisado nesse ensaio, inclusive porque já foi estudado por alguns grandes especialistas e críticos); Proust os “traduzirá” nas últimas páginas da *Recherche*, na cena do *bal de têtes*, como que se verá adiante.

A primeira premissa desse ensaio consiste no entendimento de que a visão e a imagem ruskinianas da pátina do tempo, dentro da perspectiva do ruïnismo, servem de decalque à visão de Proust, e lhe permitirão amadurecer e reorientar seu trabalho de escritor. O ruïnismo e a pátina do tempo não são meros suportes a temas do decadentismo em voga; são pressupostos estético-filosóficos apropriados e desenvolvidos – e transubstanciados – por Proust.

E esse ensaio não é resultado de um interesse recente. Encerrei minha dissertação de mestrado, sobre a intertextualidade entre *Un amour de soi*, de Serge Doubrovsky, e o romance proustiano, mencionando o *bal de têtes*, momento apoteótico de *Le Temps Retrouvé*, em que destaco, na imensidão das questões abordadas na obra (e em parte condensadas nas páginas finais do último tomo, sobretudo no trecho denominado *la matinée chez la princesse de Guermantes*), a visão proustiana do que denominei “lapso” e “colapso”:

No último volume da *Recherche*, Marcel retorna ao primeiro, num quase tombo à entrada da mansão dos Guermantes, ao irromperem, das frestas do piso mal esquadrihado, o pavimento, a assimetria, o azul, o frescor, a luz, o desejo e a felicidade de Veneza, e, da felicidade de Veneza, em *abyrne*, a de Combray, e o sabor de infância da *madeleine*. Numa quase dança ritual, Marcel oscila de um pé a outro, no exercício interior de captura da própria irrupção da felicidade. Diverte quem o vê assim, indo e vindo, trôpego, "retropeçando" insistentemente, enquanto, despercebido de todos, persegue, redescobre e aguça o poder e a potência da memória. É a partir da cadência claudicante, da irregularidade das calçadas em *abyrne*, que se desvendam ao narrador a diferença entre momentos passados e a promessa do preenchimento de seu entre-dois pela arte. E a certeza da vocação artística vem sanar a dor do esquecimento, da perda e da morte. Combray, Veneza e Paris, palimpsestos geográficos pelos quais Marcel se desloca entre lembrança e olvido. Entrando na mansão, no salão, diante dos outros convidados, enxerga novos palimpsestos: à procura dos jovens, conhecidos de outros tempos, por detrás das linhas e rugas dos rostos dos velhos que encara, e evita, o herói encontra o lapso - do tempo -, o colapso - dos homens -, e a necessidade de registrá-los no papel (NOGUEIRA 1997: 94 e 1998: 81-82).

Esses lapso do tempo e colapso dos homens estão no cerne da noção de ruïnismo e da imagem da pátina do tempo, que serão abordadas ao longo desse ensaio. O enfoque sobre o *bal de têtes* permite identificar essa questão de maneira concentrada e pontual.

A segunda premissa desse ensaio é a importância da visão dos dois caminhos, como entendidos por Ruskin. Na apresentação de uma série de palestras reunidas sob o título *Unto this last*, Ruskin adverte seu leitor:

Espero que ao longo [desse] livro o aluno possa vir a perceber a insistência sobre uma verdade maior... [e a] responsabilidade por uma escolha, decisiva e inclusiva, entre dois modos de estudo, que envolvem, em última instância, o desenvolvimento, ou estancamento, de todo poder que ele possua... Ele poderá encontrar muitos

guias... mas eles serão todos vãos, a não ser que ele reconheça, antes, a hora e o ponto na vida em que *o caminho se divide, um caminho* levando ao Monte das Oliveiras, *outro*, ao vale do Mar de Sal [(Mar Morto)]. *Há poucas estradas comunicantes, que eu saiba, de um a outro*. Que ele faça uma pausa no ponto em que se apartam *OS DOIS CAMINHOS*. (grifos meus)⁷

Proust lê *Unto This Last* e usa-o em seus comentários às suas traduções. Esse livro é traduzido para o francês por um abade, em 1902, e versa sobre política e economia sob uma perspectiva evangélica. Não teve, portanto, repercussão na França laica, e isso talvez explique o fato de que não haja menção por parte da crítica, “que eu saiba”, a esse trecho como sendo originário da ideia, ou ilusão, da incomunicabilidade dos dois caminhos que dividem e caracterizam a geografia de Combray.

É claro que a imagem bíblica dos dois caminhos é um lugar-comum, e se encontra no Evangelho de São Mateus. Em Mateus 6, em “A lâmpada do corpo”, se lê: “a lâmpada do corpo é o olho. Se pois o teu olho está são, o teu corpo inteiro estará na luz. Mas se o teu olho está doente, teu corpo inteiro estará nas trevas. Se pois a luz que há em ti é trevas, que trevas!”. A questão moral da visão, portanto, está profundamente arraigada no entendimento da leitura e da opção leitora, segundo Ruskin.

Em Mateus 7, em “Os dois caminhos”, há um alerta: “Entrai pela porta estreita. Larga é a porta e espaçoso o caminho que leva à perdição, e muitos os que entram por ela; quão estreita é a porta e apertado o caminho que leva à vida, e poucos são os que o encontram”. A oposição entre as opções certa e errada faz parte da dicotomia moralizante de que se serve Ruskin em suas preleções.

Proust, que é tantas coisas, expressa tantas visões ao longo de sua obra, faz interagirem tantas ideias contrastantes e personagens multifacetados em seus livros, marca sua distinção básica com relação a Ruskin por não ser moralista, e apontar para a infinitude dos caminhos e das visões. Proust lê e altera a visão moralista de Ruskin, aponta para seu caráter ilusório e idealista, e supera o lugar-comum da dicotomia entre os caminhos, assim como o da leitura dogmática.

A pausa ruskiniana – a “pausa no ponto em que se apartam *OS DOIS CAMINHOS*” – serve de molde à do narrador da *Recherche* – que, no *Temps Retrouvé*,

⁷“I hope throughout [this] volume the student will perceive an insistence upon one main truth... [and a] responsibility for choice, decisive and inclusive, between two modes of study, which involve ultimately the development, or deadening, of every power he possesses... Guides he may find many... but all these will be in vain unless he has first recognized the hour and the point of life when the way divides itself, one way leading to the Olive mountains – one to the vale of the Salt Sea. There are few cross roads, that I know of, from one to the other. Let him pause at the parting of THE TWO PATHS” (John Ruskin. *Unto this last*. Londres: Collins, s/d [1ªed. 1859], p.7-8). Tanto “Unto this Last” quanto “The Two Paths”, “os dois caminhos”, títulos de duas conferências, são citações do Evangelho de São Mateus, ao qual Ruskin faz alusões constantes, e que Proust explicita, ao longo dos textos que traduz.

se ausenta por longo tempo dos círculos mundanos em uma clínica de saúde. Só que o procedimento será inverso: ao invés de perceber a bifurcação entre os dois caminhos opostos e “de poucas estradas comunicantes”, Marcel discerne, finalmente, não somente a comunicabilidade entre os caminhos, como a sua superposição, pois diante de seus olhos, na recepção na mansão dos Guermantes, fundem-se os habitantes dos mundos até então vistos como estanques – imagem da geografia idealizada da infância e que se desfaz com a velhice.

A bifurcação ruskiniana se realizara em “Combray”, numa compreensão retrospectiva da obra. E a cisão ilusória (“que eu saiba”) dos dois caminhos de Combray – e tantas dicotomias que lhe serão decorrentes, e, por vezes, desfeitas – pode encontrar sua matriz no intróito de Ruskin, e que Proust potencializa: o tão relativo “que eu saiba” de Ruskin é resultado da visão sempre parcial das coisas. A sobreposição progressiva de visões realizada por Proust vai permitir a Marcel, assim como ao leitor da *Recherche*, perceber, ver, vislumbrar e saber, a cada tomo, sempre mais, alterando o conhecimento dos fatos e sobre as pessoas diante de si.

Assim as “poucas estradas comunicantes” da topografia bíblica de Ruskin criam a impressão da existência estanque dos mundos e perspectivas que os caminhos proustianos simbolizam inicialmente. Mas, no final apoteótico, no *bal de têtes*, eles se reúnem e superpõem mediante o espetáculo da mescla entre os burgueses do *côté de chez Swann* e os aristocratas do *côté de Guermantes* – os caminhos que se bifurcavam na infância. E no encontro inusitado dos caminhos, em sua fusão, ou confusão, leitor e narrador retornam ao princípio da obra, numa volta espiralada a Combray, ao sonho com o livro, e às preciosas leituras no jardim.

As etapas da elaboração desse trajetória são:

2 Proust e sua visão de Ruskin: a inserção das preocupações de Proust no contexto da oposição entre as velha e nova escolas literárias, e a importância conferida à questão da visão.

2.1 Ruskin e uma certa visão do tempo: a lâmpada da memória: a leitura do artigo “La Lampe de la Mémoire”, a revelação do conceito de “pátina do tempo” ruskiniano, assim como da valoração do “ruinismo”.

2.2 A pausa ruskiniana: a lâmpada do corpo e o olho do furacão: a importância da visão em Ruskin; a visão proustiana de Ruskin; a visão proustiana da oportunidade editorial representada pela tradução de Ruskin; as polêmicas da época e a projeção do ensaísta Proust.

2.3 A tradução de Ruskin e a Inglaterra interior: a tradução de *La Bible d'Amiens*: a “memória improvisada”, as lembranças assimétricas, o *zoom* nos detalhes; a rivalidade com o outro tradutor; a crítica à idolatria; a lembrança da peregrinação por Veneza; a admiração recalcitrante de Proust por Ruskin – “intermitências do coração”?; a recepção da crítica a esta tradução, Bergson e A. Sorel; a Inglaterra interior e a polifonia intelectual; o hibridismo do texto.

2.4 A leitura de Ruskin e a tradução de si mesmo: as dificuldades editoriais das traduções; *Sésame et les lys*, um “Contre Ruskin”?; a pátina do tempo e o valor do texto clássico, a crítica às coletâneas (“restaurações”); os *excipits* de “Sur la lecture” e *Le Temps Retrouvé*; a descoberta da lógica da compreensão retrospectiva dos textos de Ruskin; a recepção da crítica a esta tradução.

2.5 A tradução e a traição a Ruskin, e a passagem entre “les deux côtés”: o fim da “era das traduções” e sua tradução em temas e aspectos da obra ficcional: leitura, tradução, aparente falta de unidade, retrospectão, detalhe; a dicotomia desfeita: “Ruskin contra Whistler” ou “Ruskin e Whistler”?

3 Conclusão, incitação e perspectivas.

Pequena cronologia comentada:

1887-1888 – a partir dos dezesseis anos de idade, Proust participa, como colaborador ou cofundador, de revistas literárias. No Liceu Condorcet, participou das efêmeras revistas *Le Lundi*, *La Revue Seconde*, *La Revue Verte* (que só teve um número) e *La Revue Lilas* (todas de tendência claramente simbolista ou decadentista).

1890 – na faculdade de direito, Proust começa a escrever e editar o jornal *Le Mensuel*, sobre assuntos de interesse político e social, além de uma coluna de moda. Proust tem aulas com Bergson na Sorbonne.

1892 – com antigos colegas do Concorcet, Proust publica a revista *Le Banquet*, voltada para a literatura e a filosofia.

1893 – os colaboradores de *Le Banquet* encerram a revista, e se integram à *Revue Blanche* – de tendência simbolista, focada sobre questões literárias, filosóficas, artísticas e políticas, e que já tinha prestígio nos meios letrados (era a grande rival da *Mercure de France*, de capa malva – de onde a cor “branca”, em contraponto; teve grande importância por ocasião do Caso Dreyfus, quando Proust se posicionou como dreyfusard).

1895-1899 – Proust trabalha na redação de textos esparsos e fragmentários, que só serão publicados após sua morte, por obra de Bernard de Fallois, sob o título de *Jean Santeuil* (Gallimard, 1952).

1896 – Proust tem 25 anos e custeia a publicação, pela editora Calmann-Lévy, de *Les Plaisirs et les jours*, que reúne seus escritos da juventude (essencialmente poemas em prosa de estilos decadentista e simbolista), sobretudo os que foram editados na revista *Le Banquet* e na *Revue Blanche*. Ainda contribuindo para esta última, Proust publica “Contre l’obscurité”, ensaio em que critica o movimento simbolista (e como que renega as influências sobre seu primeiro título publicado – o qual não vai querer reeditar durante a escritura da *Recherche*).

1899 – ao abandonar definitivamente o que será editado posteriormente como *Jean Santeuil*, Proust começa a traduzir *La Bible d’Amiens*, de Ruskin (e a ter aulas particulares de inglês).

1900 – morte de Ruskin. Proust viaja para Veneza duas vezes, em maio e em outubro (da segunda viagem, não se tem qualquer referência ou detalhe).

1903 – morte do pai de Proust.

1904 – publicação da tradução de *La Bible d'Amiens* pela Mercure de France. Início da tradução de *Sésame et les Lys*, também de Ruskin. Publicação do artigo “La mort des cathédrales” no *Figaro*.

1905 – publicação do prefácio de *Sésame et les Lys*, “Sur la lecture” – um dos mais importantes ensaios de Proust. Morte da mãe (que, juntamente com Marie Nordlinger, entre outros amigos, ajudara Proust nas traduções de Ruskin).

1906 – publicação de *Sésame et les Lys* pela Mercure de France.

1907 – Proust publica dois artigos importantes: “Sentiments filiaux d’un parricide” e “Impressions de route en automobile”. Início do esboço de um texto que mistura ficção e ensaio: *Contre Sainte-Beuve* – que ficará inacabado e inédito e, também como *Jean Santeuil*, será editado por Bernard de Fallois (Gallimard, 1954). Proust passa a viver recluso em seu quarto forrado de cortiça, trocando o dia pela noite.

1908 – Proust dá início a uma série de pastiches importantes (não são os seus primeiros), que serão editados no *Figaro*.

1909 – o esboço de *Contre Sainte-Beuve* dá forma à primeira versão de “Combray” e trechos de *Du Côté de chez Swann*, e do *Temps Perdu*.

1910-1911 – *Du Côté de chez Swann* fica quase pronto e *Le Temps Perdu* é revisto. O projeto de edição prevê dois volumes: *Le Temps Perdu* e *Le Temps Retrouvé*.

1912 – trechos de *Du Côté de chez Swann* são publicados no *Figaro*. Agora, o projeto de edição prevê três volumes; o título inicialmente cogitado para o segundo é *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, mas Proust opta por *Le Côté de Guermantes*. Cinco editoras recusam o projeto.

1913 – a obra concebida sob o título geral de *A la Recherche du temps perdu* tem o seu primeiro título publicado pela editora Grasset: *Du Côté de chez Swann*. A edição é custeada pelo próprio Proust (como ocorrera com o seu primeiro livro).

1914 – André Gide propõe à Nouvelle Revue Française (uma das editoras que recusaram o projeto inicialmente) que publique o restante dos volumes. Início da Grande Guerra e fechamento de muitas editoras – inclusive a NRF, temporariamente.

1917 – Proust termina de escrever *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*.

1918 – o projeto da obra prevê, agora, cinco volumes.

1919 – a NRF publica *A l’ombre des jeunes filles en fleurs* e *Pastiches et Mélanges* (que inclui essencialmente pastiches literários e artigos publicados no *Figaro* até então); re-edita *Du Côté de chez Swann*. *A l’ombre des jeunes filles en fleurs* recebe o Prêmio Goncourt.

1920-1921 – publicação de *Le Côté de Guermantes I e II*.

1921 – publicação de *Sodomme et Gomorrhe I*.

1922 – publicação de *Sodomme et Gomorrhe II*. Proust “encerra” a escritura dos romances até meados do ano. O autor falece em novembro, só tendo tido tempo para rever o início de *La Prisonnière*.

1923 – publicação de *La Prisonnière* (NRF)

1924 – re-edição, pela NRF, de *Les Plaisirs et les Jours*.

1925 – publicação de *Albertine Disparue (La Fugitive)*, NRF).

1927 – publicação de *Le Temps Retrouvé* (NRF) e de *Chroniques* (NRF) – nova seleção de artigos e ensaios. Os volumes póstumos são organizados pelo irmão do autor, Robert Proust, e por Jacques Rivière, diretor da editora.

Apenas para esclarecer a organização final da obra, por ordem cronológica de edição, podem-se listar:

Les Plaisirs et les Jours, Calmann-Lévy, 1896; e NRF, 1924

La Bible d’Amiens, Mercure de France, 1904 (tradução e comentários)

Sésame et les Lys, Mercure de France, 1906 (tradução e comentários)

Du Côté de chez Swann, Grasset, 1913; e NRF, 1919

I – Combray; II – Un Amour de Swann; III – Noms de pays: le nom

A l’ombre des jeunes filles en fleurs, NRF, 1919, Prêmio Goncourt

I – Autour de Mme Swann; II – Noms de pays: le pays

Pastiches et mélanges, NRF, 1919

Le Côté de Guermantes I, NRF, 1921

Le Côté de Guermantes II, NRF, 1922

Sodomme et Gomorrhe I, NRF, 1922

Sodomme et Gomorrhe II, NRF, 1923

La Prisonnière, NRF, 1923

Albertine disparue (La Fugitive), NRF, 1925

Le Temps retrouvé, NRF, 1927

Chroniques, NRF, 1927

Jean Santeuil, Gallimard, 1952

Contre Sainte-Beuve, Gallimard, 1954

2 Proust e sua visão de Ruskin

*...toute autre chose que je ferai, autre que les lettres ou la philosophie, est pour moi du temps perdu.*⁸

Desde os dezesseis anos de idade, ainda estudando no Liceu Condorcet, Proust participa como colaborador ou cofundador de revistas literárias. Parte dos artigos publicados nesses anos de juventude será reunida sob o título *Les Plaisirs et les Jours* (1896), constituindo essencialmente uma coletânea de poemas em prosa e novelas de cunho decadentista e simbolista (e que Proust vai se recusar a reeditar durante a escritura da *Recherche* – 1909-1922). A recepção à obra não é das melhores (cf. Introdução), e valerá a Proust a imagem de escritor *dandy*, ligado à elite dos círculos mundanos e ao diletantismo – imagem que só será desfeita a partir da edição dos primeiros trechos de “Combray” e de *Un Amour de Swann* no *Figaro*.⁹

Anatole France, no seu prefácio a *Les Plaisirs et les Jours*, dissera, a propósito do livro: “*Sans doute il est jeune. Il est jeune de la jeunesse de l'auteur. Mais il est vieux de la vieillesse du monde.*” O conflito entre juventude e velhice, entre nova e velha escola, desponta claramente já nas primeiras linhas e entrelinhas do texto proustiano.

Esse mesmo sentimento contraditório estará presente no primeiro artigo de maior destaque publicado depois de *Les Plaisirs et les Jours*: “Contre l’obscurité” (em julho de 1896, na *Revue Blanche*, que, ironicamente, é de orientação simbolista). Nele, de maneira evidente, o autor rompe publicamente com o simbolismo e o decadentismo, e inaugura o texto com a pergunta: “*Etes-vous de la jeune école?*” (PROUST [1927]: 137). Estabelecendo uma dicotomia entre jovens e velhos (colocando-se ao lado destes), encadeia temas que serão uma preocupação predominante ao longo de suas anotações e

⁸ Carta de Proust ao pai, de [28/02/1893], *Corr. I*: 238. Toda referência à edição da correspondência de Proust será indicada por *Corr.* seguida dos números de tomo e de página (cf. bibliografia).

⁹ É Proust quem financia a edição de seu primeiro livro junto à Calmann-Lévy. O segundo também é custeado por ele, depois de bater à porta de cinco editoras: Figaro, Mercure de France, Fasquelle, NRF e Ollendorff. Finalmente, Grasset aceita a empreitada. Na busca do editor para *Un Amour de Swann*, alguns dos pareceres contrários à publicação se tornaram célebres: na Fasquelle, declaram: “Ao final de 712 páginas de manuscrito... depois de infinitas desolações, de se afogar em insondáveis digressões e de crispantes impaciências por não se conseguir jamais retornar à superfície, não se tem nenhuma, absolutamente nenhuma noção do que está acontecendo. Por que tudo isso? O que significa tudo isso? Aonde quer chegar tudo isso? Impossível saber. Impossível conseguir dizer o que quer que seja!”; na Ollendorff: “Talvez eu seja completamente tapado, mas não consigo entender que um homem possa levar trinta páginas descrevendo como ele vira de um lado para outro na cama antes de conseguir dormir”; e André Gide, na NRF: “Está cheio de duquesas, não é para nós”; outra versão conta que Gide sequer abriu o pacote contendo o manuscrito – justamente por causa da reputação de diletante do autor. Gide o lamentará rapidamente e, devido às dificuldades editoriais criadas pela Guerra, vai conseguir obter para a NRF o direito de edição dos volumes seguintes.

comentários dos títulos de Ruskin – por serem temas ruskinianos – que, a essa altura, já vem lendo de maneira esparsa): o talento, a originalidade, a “tradução de imagens” (e de “advérbios intraduzíveis”), “desejos medíocres” e “leitores de segunda ordem”...¹⁰

Há quem perceba uma diferença entre os estilos de *Les Plaisirs et les Jours* e de *A la Recherche du Temps Perdu*. A frase é sempre longa, mas, no primeiro, o texto flui direto e cristalino; no segundo, é serpenteante, floreado e denso (repleto de correspondências e remissões interiores). Entre os dois títulos, entre os dois séculos, Proust escreveu dois esboços que permaneceram inacabados, fragmentários e incoesos, e que só foram editados postumamente – *Jean Santeuil* e *Contre Sainte-Beuve*. Em ambos, já se percebe uma mudança no estilo de Proust e os críticos se dividem quanto à sua explicação. Mas todos têm que admitir que no entre-dois das obras editadas em vida ocorre o que o próprio Proust denominou sua fase ruskiniana: o estudo da obra de John Ruskin – escritor cujo texto é pleno de circunvoluções e digressões –, que tiveram início em 1893 por meio de artigos publicados no *Bulletin de l'Union pour l'Action morale* (fundado por um de seus professores, o jornalista Paul Desjardins, e cuja assinatura Proust vai manter entre 1893 e 1903¹¹), mas que se intensificaram a partir de 1899, quando da leitura de “La Lampe de la Mémoire” (cf. Introdução); e o esforço laborioso de tradução e comentário de *La Bible d'Amiens* e *Sésame et les Lys*.

Como já foi mencionado, os críticos se dividem quanto à importância da influência dos escritos de Ruskin sobre os de Proust. Todavia, reconhecem que essa é uma questão de monta, pois, segundo Proust, “*le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision*” (*Le Temps Retrouvé*: 202), e, assim sendo, o estilo de um autor, incorporado pelo outro, significa, até certo ponto, uma transmigração de visões de um a outro – noção que, aliás, Proust defende em diversos momentos de sua obra, sem parecer expressar qualquer “angústia”

¹⁰ além da crítica à obscuridade da língua e do estilo, e do elogio à obscuridade da “potência instintiva” de um texto: “*Le romancier bourrant de philosophie un roman qui sera sans prix aux yeux du philosophe aussi bien que du littéraire ne commet pas une erreur plus dangereuse que celle que je viens de prêter aux jeunes poètes et qu'ils non seulement mise en pratique, mais érigée en théorie (...)* Ce n'est pas par une méthode philosophique, c'est par une sorte de puissance instinctive que Macbeth est, à sa manière, une philosophie. Le fond d'une telle oeuvre, comme le fond même de la vie, dont elle est l'image, même pour l'esprit qui l'éclaircit de plus en plus, reste sans doute obscur.” (*ibidem*: 140). Proust dirá algo semelhante, de forma mais sucinta, em *Le Temps Retrouvé*: “*Une oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix*” (*Le Temps Retrouvé*: 189).

¹¹ O BUAM (1892-1905) é um dos grandes formadores de opinião da época, de linha spinozista e kantiana; promovia um reformismo social calcado no “espiritualismo republicano” e num “cristianismo laico”, ético; defendia o solidarismo e foi uma das primeiras vozes a se definirem como *dreyfusarde*. A Union pour l'Action Morale tornou-se Union pour la Vérité (1905-1940) e não deve ser confundida com a Action Française (movimento de extrema direita, monarquista, ao qual pertencia Charles Maurras).

quanto às “influências” recebidas ou exercidas (pois, para ele, como se verá adiante, a leitura ideal é sempre um gesto original e independente).

2.1 Ruskin e uma certa visão do tempo: a lâmpada da memória

a leitura do artigo “La Lampe de la Mémoire”, a revelação do conceito de “pátina do tempo” ruskiniano, assim como da valoração do “ruinismo”

A primeira das visões a serem transmigradas encontra-se no mencionado capítulo intitulado “La Lampe de la Mémoire”. Em uma carta, Proust comenta: “*j’ai enfin trouvé, lu et aimé Les Sept Lampes de l’Architecture, de Ruskin, dans la Revue générale*”,¹² na Biblioteca Nacional de Paris (Proust erra, e troca os nomes do livro e do capítulo – incompleto – transformado em artigo). Portanto, ele o estivera buscando (o artigo foi publicado três anos antes). Essa revista é belga (o tradutor, Olivier Georges Destrée, é um escritor também belga), e devia ter pequena circulação na França.

Nele, Ruskin fala (entre outros temas correlatos ou não, como era de seu feitio) do valor da “pátina do tempo” e da ação do tempo sobre as construções arquitetônicas: as manchas e a corrosão, decorrência e registro da passagem do tempo, são consideradas como elementos que conferem beleza e poesia à pedra. Esse capítulo condensa o que será defendido ao longo de todo o livro (e não somente deste): o ruinismo, ou o elogio da ruína, que se traduz pela aceitação do fim previsível de todas as coisas. Para ele, é preciso evitar ao máximo que os edifícios e construções se degradem, mas, como essa degradação é, ao fim e ao cabo, inevitável, ela deve ser aceita.

As construções e sua arquitetura são os maiores garantidores da memória dos homens e da história, de sua arte transitória e de seus conhecimentos num determinado tempo e espaço:

Podemos viver sem [a arquitetura], louvar a Deus sem ela, mas não podemos lembrar sem ela... A ambição dos antigos construtores de Babel era, sim, dirigida a este mundo: há tão somente dois grandes vitoriosos sobre o esquecimento dos homens: a Poesia e a Arquitetura; e esta, em certa medida, inclui aquela, e é mais poderosa em sua realidade.¹³

O que insere poesia na arquitetura é a própria cristalização do tempo na pedra, a qual lhe confere seu real valor. Essa cristalização ou condensação do tempo na matéria

¹² Carta ao amigo e pintor Pierre de Chevilly, [13/10/1899], *Corr.II*: 367.

¹³ “We can live without her, and worship without her, but we cannot remember without her... The ambition of the old Babel builders was well directed for this world: there are but two strong conquerors of the forgetfulness of men, Poetry and Architecture; and the latter in some sort includes the former, and is mightier in its reality” (RUSKIN 1940: 181-182).

palpável é a “pátina do tempo”, o registro, por sucessivas camadas, da passagem das eras e dos homens, cuja história se reflete na pedra e cuja imagem é devolvida aos homens sob a forma de elo (simpatia, dirá Ruskin) com outros homens e outros tempos.

“Vejam! nossos pais fizeram isso para nós”. Pois, de fato, a maior glória de um edifício não está em suas pedras, nem em seu ouro. Sua glória está em sua Idade, e no profundo senso de *arcaica ressonância*, de firme observação, de misteriosa simpatia, ou até de aprovação ou condenação, que sentimos nas paredes que vêm sendo, há muito, lavadas pelas sucessivas ondas de humanidade. É em seu testemunho duradouro, em seu contraste silente com o caráter transitório de todas as coisas, na força que, através do lapso das estações e dos tempos, e no declínio e no nascimento de dinastias, e nas transformações sobre a face da Terra, e nos limites do mar, mantém sua forma esculpida, insuperável mas efêmera, conecta eras esquecidas e subsequentes umas às outras, e constitui em parte a identidade, assim como concentra a simpatia, entre as nações: é nessa *pátina dourada do tempo* que procuramos pela verdadeira luz, e cor, e preciosidade da arquitetura; e somente depois que um edifício tiver assumido esse caráter, até que tenha sido outorgado com fama, e consagrado pelas ações dos homens, e que suas paredes tiverem testemunhado sofrimento, e seus pilares se erguido por sobre as sombras da morte, somente então sua existência... poderá possuir... linguagem e vida.^{14 15}

A pátina¹⁶ (“manchas do tempo”, em inglês) é, assim, uma linguagem que exprime os “efeitos do tempo” (RUSKIN 1940: 191); é um registro do “sentimento de idade/velhice” e pode ser estendida à “beleza das marcas da idade/velhice” (*ibidem*: 192). A velhice é, portanto, entendida como uma expressão de beleza. Esse é um conceito-chave do esteticismo de Ruskin, e explica como a associação entre beleza e ruína ultrapassa os limites do decadentismo em voga: fundamenta a proposta ruskiniana

¹⁴ “See! this our fathers did for us’. For, indeed, the greatest glory of a building is not in its stones, or in its gold. Its glory is in its Age, and in that deep sense of *voicefulness*, of stern watching, of mysterious sympathy, nay, even of approval or condemnation, which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity. It is in their lasting witness against men, in their quiet contrast with the transitional character of all things, in the strength which, through the lapse of seasons and times, and the decline and birth of dynasties, and the changing of the face of the earth, and of the limits of the sea, maintains its sculptured shapeliness for a time insuperable, connects forgotten and following ages with each other, and half constitutes the identity, as it concentrates the sympathy, of nations: it is in that *golden stain of time*, that we are to look for the real light, and colour, and preciousness of architecture; and it is not until a building has assumed this character, till it has been entrusted with the fame, and hallowed by the deeds of men, till its walls have been witnesses of suffering, and its pillars rise out of the shadows of death, that its existence... can be gifted... of language and of life” (*ibidem*: 190/191). O lindo neologismo de Ruskin, *voicefulness*, traduzido aqui por “arcaica ressonância” (o grifo no texto é meu) pode ser entendido como uma qualidade a um só tempo de sonoridade vocal, de testemunho oral e de presença de uma voz passada que ainda se faz ouvir. Não é de admirar que Proust tenha penado tanto, como tudo indica, para traduzir os dois títulos a que se propôs.

¹⁵ Destrée traduz “deep sense of voicefulness” por “*cette profonde impression de chose pleine de voix*” e “golden stain of time” por “*trace dorée du temps*” (RUSKIN 1895: 494 e 495, respectivamente). O uso do termo “pátina”, portanto, é feito por Proust, como se verá.

¹⁶ No dicionário “Aurélio”, a pátina é assim definida: “1. Nas pinturas, oxidação das tintas ou do verniz pela ação do tempo e sua gradual transformação pela ação da luz”, “*a pátina doutrada de um quadro*”, “2. Camada de cor esverdeada que se forma no cobre ou no bronze depois de longa exposição à umidade atmosférica”, “3. Depósito que se forma na superfície de objetos ou edifícios antigos, dando-lhes uma coloração especial”... “5. Fig. Envelhecimento, *a pátina dos anos*”. RJ: Nova Fronteira, 1999.

de não-restauro, à base da escola inglesa de preservação do patrimônio (rival da linha francesa de Viollet-le-Duc), e advoga que a corrosão das construções deve ser respeitada como sinal de cumprimento de um ciclo de vida.

A beleza não é consistente com a preservação do caráter original, e o pitoresco [ou fortuito] é, portanto, buscado na ruína, e deve consistir em decadência. E, quando assim buscado, consiste no mero sublime das fendas, ou rachaduras, ou manchas, ou vegetação, que assimilam a arquitetura ao trabalho da Natureza.¹⁷

Os sinais de declínio têm de ser vislumbrados como uma etapa na evolução da construção, cuja beleza não está no simulacro de original (clássico) a ser resgatado por intervenções extemporâneas, mas no caráter pitoresco dinâmico e cambiante, que perdura no espriar das fissuras, estragos, e vida parasitária que venham a se acumular e agregar com o passar do tempo. O valor da idade ou da antiguidade se expressa numa espécie de constante assimetria entre o que se esvai e o que perdura (Ruskin também fará o elogio da assimetria). Além disso, a pátina garante o entendimento do edifício como sendo genuíno, original, mesmo que seu estado esteja deteriorado. Qualquer restauro destruiria essa originalidade, por tentar fingi-la. De onde a sua sentença: “Não falemos, então, em restauração. Trata-se de uma Mentira, do início ao fim.”¹⁸

Proust se impregnou desse entendimento e registrou, ao longo da *Recherche*, esse sentimento de deperdição, de assimetria, que ora parece condenar, mas que, finalmente, revela ser matéria-prima de sua obra, uma das “verdades” (palavra usada pelo próprio Proust) que demonstra no final do romance-ensaio. É o que se verá no *bal de têtes* e em sua arquitetura: essa cristalização do tempo, não na pedra, mas no texto e nos rostos dos conhecidos d’antanho; a recepção dos Guermantes será uma grande “obra em pátina”, onde se registram, coabitam, se entranham e se estranham sucessivas camadas, da passagem das eras e dos homens. E assim, tudo se conecta, entre simpatias ruskinianas, correspondências baudelairianas, e velhos sublimes. Pois a velhice, essa inelutável mas formosa condensação de memória, é uma expressão poética e multifacetada da beleza – para Ruskin como para Proust.

¹⁷ “beauty is most commonly inconsistent with the preservation of original character, and the picturesque is therefore sought in ruin, and supposed to consist in decay. Whereas, even when so sought, it consists in the mere sublimity of the rents, or fractures, or stains, or vegetation, which assimilate the architecture with the work of Nature” (*idem* 197).

¹⁸ “Do not let us talk then of restoration. The thing is a Lie from beginning to end” (*idem* 200).

2.2 A pausa ruskiniana: a lâmpada do corpo e o olho do furacão

a importância da visão em Ruskin; a visão proustiana de Ruskin; a visão proustiana da oportunidade editorial representada pela tradução de Ruskin; as polêmicas da época e a projeção do ensaísta Proust

Proust inicia a escritura do romance *Jean Santeuil* em 1895. Três anos depois, e pouco antes de abandonar definitivamente seu projeto, ele admite: “*Je travaille depuis très longtemps à un ouvrage de très longue haleine, mais sans rien achever. Il y a des moments où je me demande si je ne ressemble pas au mari de Dorothée Brook dans Middlemarch et si je n’amasse pas des ruines*”.¹⁹ A menção a “ruínas” já indica o novo interesse de Proust, ou seja, os textos de Ruskin.

As concepções artísticas de Ruskin, seus conceitos estéticos, sua preocupação com a memória, a velhice/idade/antiguidade (das construções), seu fascínio pelas catedrais góticas francesas, e seu encantamento e predileção por Veneza marcam de maneira nítida e notória muitos dos temas e interesses expressos por Proust tanto na sua correspondência pessoal quanto na escritura de sua obra literária e ensaios. Assim, a fase ruskiniana se delinea como uma “pausa ruskiniana” (cf. Introdução), ou seja, um momento em que o escritor “faz uma pausa no ponto em que se apartam *OS DOIS CAMINHOS*” (citação do intróito de *Unto this Last*): o caminho da continuação de *Jean Santeuil*, que lhe parecia uma coleção de fragmentos disparatados; ou o caminho do estudo sério e aprofundado da obra gigantesca do pensador e esteta inglês.²⁰

Essencialmente idealista, Ruskin pode ser considerado como romântico e místico, faz a apologia do medievalismo, e ataca o classicismo e o academicismo. Admirador fervoroso de Turner, promove os pré-rafaelitas e inspira a criação do movimento *Arts and Crafts*.²¹ Ele aprende a desenhar copiando (recurso que não deixa de lembrar o processo do pastiche proustiano). Faz uma bela cópia da Zéfora do afresco de Botticelli, “As provações de Moisés”, na Capela Sistina. Viaja pela França nos

¹⁹ Alusão ao personagem de George Eliot que pretendia fazer uma obra literária totalizante, enciclopédica, mas que não conseguia escreve-la; esse romance é um dos inúmeros intertextos da *Recherche*. Carta a Marie Nordlinger, [5/12/1899], *Corr. II*: 376.

²⁰ Na resenha que escreve sobre *John Ruskin, sa vie et son oeuvre*, de Marie de Bunsen, 1903, Proust critica a autora por ter lido apenas 27 dos “mais de oitenta livros” do autor (cálculo um tanto impreciso, mas coerente com a multiplicidade de edições reduzidas e de *coffrets*). (PROUST 1971a: 456).

²¹ Os pintores pré-rafaelitas aspiram à arte anterior às técnicas e inovações pictóricas do Renascimento, e pretendem retornar ao gótico (não usam, por exemplo, o claro-escuro); recorrem comumente a temas inspirados na *Divina Comédia*, na obra de Shakespeare e no ciclo ciclo arturiano; dão ênfase à minúcia e ao detalhe. O *Arts and Crafts* é um movimento estético surgido na Inglaterra em meados do século XIX, que defende o artesanato criativo e valoriza o artesão enquanto artista; opõe-se à mecanização e à produção industrial, em massa, e ao individualismo. Influenciou diretamente a arte decorativa da *Belle Epoque* e o *Art Nouveau* francês.

passos de Turner, pela Normandia e Picardia. Por sua vez, Proust também se fixará no rosto da Zéfira de Botticelli (decalque do rosto de Odette em *Un Amour de Swann*), e também caminhará sobre os passos do artista que admirava (Ruskin), na sua própria, embora restrita, peregrinação pessoal (a Amiens e Veneza).

Proust parece usar o texto de Ruskin como prisma, óculo ou “lâmpada do corpo” – o olho, segundo o Evangelho de São Mateus (metáfora constante nos sucessivos capítulos de *The Seven Lamps of Architecture*). O uso da imagem ocular e a importância da visão estão fortemente presentes em toda a obra de Ruskin, e podem ter imprimido sua marca no olhar do leitor Proust (embora a questão da visão impregne também, por exemplo, a filosofia de Schopenhauer, a quem Proust cita nos comentários às suas traduções de Ruskin. A questão da visão, e do ponto de vista, se infiltra em filigrana nos debates de ordem filosófica, estética e artística que empolgam os intelectuais da época).

Especificamente com relação ao estilo da escritura de Ruskin, pode-se imaginar que ele tenha influenciado Proust na densificação e complexificação das frases (já longas em *Les Plaisirs et les Jours*). O exame de pormenores, os grandes adendos e as múltiplas digressões serão características de ambos os autores. O esteta escreve de maneira não apenas circunvolutória, mas, à primeira vista, de forma desordenada, aleatória. Seu texto não parece fluir, mas inchar, por acréscimos, extensões e prolongamentos, muitas vezes inesperados, que retornam ao eixo principal depois de inúmeros desdobramentos. A escritura fermenta, fervilha e se abisma no exame de detalhes que são vistos como que num *zoom* “*avant la lettre*”.

Talvez a melhor maneira de abordar o estilo de Ruskin seja pelo intermédio de sua captação pelo próprio Proust, feita em um pastiche inacabado, “*La Bénédiction du sanglier*” (que Philip Kolb data de 1909, e que permaneceu inédito, só sendo publicado pela *Nouvelle Revue Française* em 1953): “*La traduction que nous suivons ici est celle de l’Edition des Voyageurs, due à M. Marcel Proust*” (PROUST 1971a: 201): nas linhas iniciais do texto, Proust lembra que muitas das edições dos livros de Ruskin têm uma versão reduzida, que visa o uso do viajante inglês, o que revela o caráter eminentemente didático e até certo ponto diletante dos textos em questão.

Já o seguinte parágrafo constitui uma única frase e emblematiza a complexidade estilística do autor:

Au temps qui ne sera plus jamais revu où l’Anglais curieux de connaître le monde et ignorant encore des sleeping-cars, éditions de sept heures du soir et autres interventions de notre époque votive, émotive et locomotive, ne voyait qu’en aéroplane et ne connaissait d’autre Ouest, encore irracheté par M. Martou et

Beelzébuth, que celui dont vous parle un vieux livre beaucoup moins lu aujourd'hui que l'Alamanach Hachette ou le dernier roman de Maurice Duplay, mais dont pourtant vous auriez tort de sourire: "Tu suivras le chemin du vautour et le sentier de la brise embaumée de l'Ouest", en ces temps lointains, dis-je, mais dont le souvenir ineffaçablement gravé aux murs dédaliens de Knossos reste pour beaucoup comme une bénédiction, le touriste, quand il arrivait au dessus de Paris dans les flammes du soleil couchant qu'il traversait sur l'oiseau de Willbur, sans en être plus incommodé que si ç'avait été l'incombustible et chaste Phénix, pouvait pendant quelques instants contempler un spectacle dont l'actuelle possibilité d'un souper froid au Terminus ne compense peut-être qu'à demi la disparition. (*ibidem*: 202)

O diálogo repetido com o leitor também tem seu destaque: "*Peut-être demanderez-vous: 'Mais quelle idée Giotto a-t-il eu de représenter l'Affaire Lemoine? Ce n'est pas ce sujet, il me semble, que j'aurais choisi.'* Le sujet que vous auriez choisi, ami lecteur, croyez-moi, importe peu" (*ibidem*: 203). Aqui, a imensa autoridade do autor se sobrepõe à do leitor, e coloca Ruskin num patamar professoral, característico de seu discurso. Outro momento da autoridade irrestrita a que Ruskin se permitia em seus ensaios e preleções é vislumbrado em: "*s'il n'a pas peint le diamant, c'est qu'il n'a pas voulu le peindre*" – as inferências subjetivas e por vezes arbitrárias, discutíveis e polêmicas que abundam no texto de Ruskin aqui se exprimem na suposição de que Giotto não "quis" pintar (o que seria difícil afirmar, por ser um dado desconhecido e escapar ao âmbito da técnica pictural).

Muitas vezes criticado por sua incoerência, o texto de Ruskin avança e recua, e chega a se contradizer. Essa deve ser uma das explicações para a dificuldade de sua tradução. O pastiche em questão ficou inacabado e talvez fosse mesmo, virtualmente, interminável.²²

Motivado por um fascínio genuíno pelos escritos de Ruskin, ou pela perspectiva de se projetar no mercado editorial (o interesse existente na França pela obra do autor ganha impulso quando de sua morte, em 1900), o fato é que, entre 1899 e 1906, Proust se dedicou à tradução de *La Bible d'Amiens* (1904) e de *Sésame et les Lys* (1906), ambos editados pela Mercure de France (não sem dificuldades editoriais²³).

²² La Sizeranne expressa a dificuldade do texto ruskiniano da seguinte maneira: "Quant on lit une phrase du Maître, on croit saisir sa pensée; quand on en lit dix, on hésite; quand on en lit vingt, on renonce." In http://fr.wikisource.org/wiki/Ruskin_et_la_religion_de_la_beaut%C3%A9.

²³ Cartas a Alfred Vallette, fundador da Mercure de France, revelam que Proust só pôde realizar a tradução de *La Bible d'Amiens* depois de ceder ao pedido do editor de organizar uma edição de *Pages Choisies* de Ruskin. "*Donc vous ne voulez pas de ma pauvre Bible d'Amiens et je vous avoue que je ne puis comprendre pourquoi. Si même, publiée seule, elle était comme vous dites, sans signification, cette publication, sans danger matériel pour le Mercure, puisque j'en ferais les frais... Et ce devoir qui m'incombe est si pressant que je ne puis jusqu'à ce que ce soit chose faite vous répondre au sujet des Pages choisies de Ruskin... Quel livre fait pour émousser l'impression que peut donner son génie! Au lieu d'une cathédrale vivante, quel froid musée de morceaux disparates*" (27/11/1902, *Corr. III*: 178-179). Na

A razão de tamanha dedicação talvez se deva a um dos aspectos do fascínio de Proust por Ruskin: o interesse gerado pelo seu impressionante caráter polêmico, seu infinito talento para manter-se numa espécie de eterno olho de furacão (o amor à polêmica em Proust já se estampa de forma clara quando de sua tomada de posição imediata no Caso Dreyfus; Proust se gabava de ter sido um dos primeiros *dreyfusards*).

Pode-se considerar, inicialmente, que Ruskin cria polêmica e aufere destaque ao se opor ao arquiteto e teórico Viollet-le-Duc (1814-1879) e à política de preservação do patrimônio que prevalecera na tradição arquitetônica francesa ao longo do século XIX. Contrariamente aos postulados do ruïnismo ruskiniano, a escola francesa atua e interfere nos monumentos antigos, restaurando-os segundo a interpretação contemporânea.²⁴

Um dos substratos dessa polêmica remete aos questionamentos acerca da preservação da cultura tradicional e dos efeitos – nocivos – da sociedade moderna e do advento do maquinismo industrial (que destrói a arte e o artesanato); remete igualmente à defesa da produção manufatureira, enquanto expressão de arte, diante dos novos meios de produção (questão retomada ulteriormente por Walter Benjamin).

Por ser, entre outras coisas, reformador socialista e moralista, os escritos de Ruskin sofrem resistência na França. Um artigo de Charles Maurras sobre a ulterior tradução de *Sésame et les Lys* expressa essa resistência:

Puisque John Ruskin est à la mode, M. Marcel Proust a bien raison de traduire Ruskin. Après la *Bible d'Amiens*... [il] vient de mettre en français *Sésame et les Lys*. Avec des symboles et des figures, à la manière préraphaélite, ce n'est pourtant pas un livre fade. Il semble bien que le vrai caractère de Ruskin ait été altéré en France par l'excès de délicatesse et d'élégance avec lequel il nous a été présenté... M. de la Sizeranne, M. Jacques Bardoux, M. Marcel Proust sont des gens aimables et doux. Ils ont fait Ruskin à leur image... [mais Ruskin a été] *un des plus âpres censeurs de son temps*.²⁵

Aqui, Proust não é visto como diletante, mas como alguém “dócil” que “altera” ou deforma o “ácido censor” moralista que é Ruskin, segundo Maurras, para torna-lo palatável ao leitor francês, segundo o seu gosto “delicado e elegante”. Não são apenas os três tradutores e ensaístas (La Sizeranne, Bardoux e Proust) que estão sendo

carta subsequente, Proust aceita fazer as *Pages Choisies* e anuncia que, portanto, vai se dedicar à tradução da *Bible d'Amiens* ([06/12/1902], *Corr. III*: 187-188).

²⁴ Em *Sodome et Gomorrhe*, Albertine abraça a opinião de Elstir (personagem inspirado, entre outros, em Ruskin), que condena as restaurações e elogia “*la précieuse, l'inimitable beauté des vieilles pierres*. Albertine savait tout de suite reconnaître une restauration” (*Sodome et Gomorrhe*: 402). De acordo com Emily Eells, o *Cahier 54*, rascunho que inclui esse episódio, cita nominalmente Monet e Emile Mâle como defensores dessa mesma posição (EELLS: 62).

²⁵ O grifo é meu. Esse trecho foi transcrito por Kolb em nota a carta de Proust a Souday, [03/07/1906], sobre a resenha “*très peu aimable*” de Maurras, que saiu na *Gazette de France. Corr. VI*: 141-142.

criticados nesse artigo, é toda uma política editorial que vinha incentivando a difusão da obra de Ruskin na França.

De um ponto de vista mais abrangente, tanto a política editorial quanto o interesse específico por Ruskin (o fato dele “estar na moda”) inserem-se no quadro do combate travado no seio da intelectualidade francesa. Esse combate traduz a busca da identidade artística e literária nacional, deflagrada a partir da Revolução Francesa e que se estende por todo o século XIX: de um lado, os defensores do classicismo, e de sua decantada “clareza” de estilo; de outro, os românticos e seus derivados, advogados da elaboração de novas formas de expressão, e que as buscam, inclusive, nos grandes nomes das culturas germânica e anglo-saxã. O interesse por escritores estrangeiros e por sua tradução ganha prestígio, e a obra de Ruskin passa a ter um significado estratégico nesse contexto.

Em “Contre l’obscurité”, Proust se definira, claro, “contra a obscuridade” do simbolismo e do decadentismo, mantendo, porém, que a “potência instintiva” de uma obra permanecia obscura, latente e interior:

ce que chaque mot garde, dans sa figure ou son harmonie, du charme de son origine ou de la grandeur de son passé, a sur notre imagination et sur notre sensibilité une puissance d’évocation au moins aussi grande que sa puissance de stricte évocation. Ce sont ces affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui, au lieu d’un langage conventionnel comme sont les langues étrangères, en font une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous... Il rajeunit un mot en le prenant dans une vieille acception, il oscille entre deux images disjointes des harmonies oubliées... [avec] le parfum de la terre natale (PROUST [1927]: 141; lembrando que “Contre l’obscurité” é de 1896)

Nesse momento, Proust defende o uso clássico da língua (contra o simbolismo, que ousa, inova e torna as palavras herméticas), e na sua renovação pelo uso de velhas acepções, de arcaísmos, assim como defende o som e a ressonância da língua materna contra a “linguagem convencional” das línguas estrangeiras. A juventude e a velhice estão presentes aqui sob a perspectiva da rememoração das “harmonias esquecidas” que só podem ressurgir das sonoridades da “terra natal”.

No entanto, uma década depois, em seu artigo sobre Nerval (1907/1908, em *Contre Sainte-Beuve*), Proust já terá presenciado a ascensão do movimento chamado Renascença Latina, que vai tentar depurar a literatura tanto dos artifícios decadentistas quanto da influência das literaturas estrangeiras, e admite:

Aujourd’hui toute une école, qui à vrai dire a été utile, en réaction de la logomachie abstraite régnante a imposé à l’art un nouveau jeu qu’elle croit renouvelé de l’ancien, et où comme on commence par convenir que pour ne pas alourdir la phrase on ne lui fera rien exprimer du tout, que pour rendre le contour plus net on

en bannira l'expression de toute impression difficile à rendre, toute pensée, etc, pour conserver à la langue son caractère traditionnel on se contentera constamment de phrases qui existent, toutes faites, sans même prendre la peine de les repenser (PROUST 1971a: 237)²⁶

Ao longo desses dez anos, Proust vai sofrer novas influências, notadamente a de Ruskin, mas não somente, e vai se rebelar contra os limites impostos pelas “frases feitas”, não “repensadas”, tornadas, sob sua nova ótica, convencionais e limitadas – e limitadoras da expressão poética.

Em uma carta, em pleno início da redação da *Recherche*, Proust vai comentar a importância da literatura estrangeira e, particularmente, a inglesa e a norte-americana, como sendo constituintes do seu “panteão” de obras preferidas:

Je viens de lire une très belle chose qui ressemble malheureusement un tout petit peu (en mille fois mieux) à ce que je fais: *La Bien-Aimée* de Thomas Hardy. Il n'y manque même pas la légère part de grotesque qui s'attache aux grandes oeuvres (...) C'est mieux que dans tous les genres les plus différents, de George Elliott [sic] à Hardy, de Stevenson à Emerson, il n'y a pas de littérature qui attire sur moi un pouvoir comparable à la littérature anglaise et américaine. L'Allemagne, l'Italie et bien souvent la France me laissent indifférent. Mais deux pages du *Moulin sur la Floss* me font pleurer. Je sais que Ruskin exécrait ce roman-là, mais je réconcilie tous ces dieux ennemis dans le Panthéon de mon admiration. (Carta ao amigo e diplomata Robert de Billy, [março] 1910, *Corr. X*: 54-55)

Os dois primeiros autores citados são, eles próprios, tradutores. E na França, por exemplo, Baudelaire traduz poemas e contos de Edgar Allan Poe, e Mallarmé traduz Poe, Tennyson e ensaios sobre arte e crítica de arte do pintor norte-americano James Whistler – grande rival de Ruskin... Esse “poder” das literaturas inglesa e norte-americana exercido sobre Proust passa necessariamente pelo vies da tradução, pois ele não sabe inglês. E a tradução é, forçosamente, um exercício de interpretação e de visão, um “olho” a mais na mediação entre o texto e o leitor, um prisma suplementar a ser levado em conta na compreensão de uma obra.

Em seu ensaio *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, o crítico suíço Edward Bizub, que estuda o trabalho de tradução de Proust, insere o interesse por Ruskin no contexto da querela entre os nacionalistas e os que preconizam a leitura e a influência das literaturas estrangeiras, e cita a interessante advertência de um importante nacionalista à época: “corram e aproveitem, vocês que gostam dos escritores

²⁶ Segundo os editores da edição Pléiade de *Contre Sainte-Beuve*, o artigo sobre Gérard de Nerval (pg.233-242) é uma resposta à reação de dois partidários da Renaissance Latine (Melchior de Vogüé, que critica um discurso de Maurice Barrès na Academia, e Jules Lemaître, que escreve um livro sobre Racine); haverá uma revista chamada *Renaissance Latine* (1902-1905) e, seu último volume publica “Sur la lecture” de Proust (o famoso prefácio de *Sésame et les lys*) e um artigo sobre James Whistler, célebre inimigo de Ruskin – o que não deixa de ser uma coincidência interessante, como se verá.

das neves e das brumas, pois pode ser que uma reação do gênio latino esteja próxima” (Jules Lemaître, “De l’influence récente des Littératures du Nord”, *La Revue des Deux Mondes*, 15/12/1894, p.872, *apud* BIZUB: 44).

A querela travada no meio literário opõe, muito categoricamente, a (suposta) clareza francesa e as (projetadas) “brumas” nórdicas (ou mais especificamente inglesas). Bizub, que considera essa querela como uma “crise de visão” (*ibidem*) ressalta que durante a última década do século XIX, os primeiros temiam uma “invasão” das literaturas estrangeiras (BIZUB: 43); já os segundos buscam afinidades com elas. O *Bulletin de l’Union pour l’Action Morale* de dezembro de 1895 apresenta assim três dos grandes escritores anglo-saxões que serão muito admirados por Proust:

Ralph Emerson, Thomas Carlyle, John Ruskin: guardem estes três nomes. Eles têm uma sonoridade estrangeira; mas são nomes amigos. O enérgico espírito anglo-saxão não pertence exclusivamente aos habitantes da grande ilha e do novo continente; no fundo de todos nós, franceses, italianos, alemães, há afinidades com eles; todos carregamos um pouco da Inglaterra dentro de nós (*apud* BIZUB: 46)²⁷

Essa noção de uma “Inglaterra interior” vai marcar a estética de Proust, como se verá mais adiante. Importa agora ressaltar que a dita “crise de visão”, além de acirrar os ânimos da querela, desencadeia a busca de uma expressão em sintonia com as necessidades da criação poética do fim do século, e que não deixa de remeter a uma das grandes questões dessa crise: o fato de a Inglaterra ser o primeiro país industrial, e na vanguarda tanto dos problemas quanto da busca de soluções ao novo *statu quo*. Essa crise é uma das facetas da questão da modernidade – que tão fortemente impressiona os escritos de Proust.

Mas a “Inglaterra interior” já pode ser identificada de maneira geral tanto no texto de Proust quanto na maneira como ele será lido pela crítica contemporânea: a escritura de Proust receberá severas críticas (cf. Introdução), sobretudo por seu caráter impreciso (ou “confuso”), extenso (para não dizer “cansativo”), sinuoso (ou decididamente “labiríntico”), e nitidamente antagônico à concisão clássica preconizada.

²⁷ Bizub analisa com detalhe a influência dos autores ingleses citados como intertextos da obra proustiana. Uma tradução sua de um trecho de *The Mill on the Floss*, de Eliot, permite – embora ele não o tenha feito – redimensionar a citação já comentada de “Contre l’obscurité”, em que Proust defende o uso da língua materna: “...Il rajeunit un mot en le prenant dans une vieille acception, il oscille entre deux images disjointes des harmonies oubliées... [avec] le parfum de la terre natale”. Eliot dirá: “... de telles choses sont la langue maternelle de notre imagination, langage chargé de toutes les subtiles associations inextricables que les heures fugitives de notre enfance laissèrent derrière elles” – o que leva a supor que Proust, em suas leituras de George Eliot, já esteja se impregnando da visão da autora inglesa, e que, ao fazer o elogio da “língua materna”, faça, de maneira enviesada, o elogio da língua estrangeira, traduzida (*Le Moulin sur la Floss* foi traduzido por F. D’Albert-Durade em 1887, e reeditado em 1892, 1894, 1897, 1900, 1904, 1906, 1908, 1912 e 1922, além de uma segunda tradução de autoria não mencionada em 1893 – o que evidencia o interesse na França pela obra).

Dentre os autores “nórdicos”, portanto, Ruskin tinha posição de destaque pela sua estatura na própria Inglaterra, pela monumentalidade de sua obra em vias de tradução para diversos idiomas e, a partir de 1900, quando de sua morte, por ter sido lançado no cerne de uma corrida editorial (em vida, Ruskin proibira a tradução de seus livros para o francês; com sua morte, cai o interdito). Na “moda”, segundo Maurras, Ruskin era objeto de ensaios na França desde 1864.²⁸

O artigo publicado na Bélgica, “La Lampe de la Mémoire”, não foi o primeiro traduzido para o francês. O contato mais sistemático de Proust com Ruskin ocorreu com a leitura de traduções esparsas de trechos de seus escritos editados no *Bulletin de l'Union pour l'Action morale*. Trata-se, entre outros, de trechos de *Unto this Last*²⁹ e, sobretudo, de *Sésame et les Lys* (obra que será, portanto, novamente, mas integralmente, traduzida por Proust entre 1904 e 1906). Particularmente impactante à época é o ensaio *Ruskin et la religion de la beauté* (1897), de Robert de La Sizeranne, considerado como o maior especialista francês em Ruskin até então,³⁰ e mencionado por Maurras em seu artigo. É dele o epíteto com o qual Ruskin passou a ser conhecido na França: “*le Maître de Beauté*”. O terceiro nome citado por Maurras é o de Jacques Bardoux, que escreveu outro importante ensaio (de 1900) que, juntamente com o de La Sizeranne, servirá a Proust em seus comentários às traduções de Ruskin.³¹

²⁸ Ruskin ficou conhecido do público francófono com o ensaio de Joseph Milsand, *L'Esthétique anglaise. Etude sur M. John Ruskin* (1864, e que Proust pode ter lido nas aulas de seu professor de filosofia do Liceu Condorcet, Alphonse Darlu). Mas o ensaio já não tinha mais projeção no final do século.

²⁹ Proust faz menção em breve nota a páginas de *Les Deux Sentiers* traduzidas pelo boletim “há anos” em *Contre Sainte-Beuve* (PROUST 1971a: 733). Segundo François Chaubet, essa revista ajudou a divulgar a obra de Ruskin e alguns de seus temas: “a capacidade da grande arte em exprimir a verdadeira forma do homem vivo (*Les Deux Sentiers* e *La Nature du Gothique*), a denúncia da injustiça social (*La couronne de l'olivier sauvage*), a exaltação do papel pacificador da mulher (*Le Jardin des reines*)” (CHAUBET: 87). Os números da revista podem ser lidos pela internet (programa Gallica, da BNF); entre menções e citações, o nome de Ruskin aparece em 22 volumes diferentes, entre 1893 e 1899.

³⁰ O escritor já escrevera *La peinture anglaise contemporaine* (1895), onde Ruskin tem destaque. O segundo título foi publicado depois de uma série de quatro artigos homônimos, na *Revue des Deux Mondes*, entre 1895 e 1897.

³¹ Outros títulos de Ruskin já publicados em francês até a edição das traduções de Proust são: *Le Roi de la rivière d'or* (tradução de Richard Doyle, em 1855), *Les Sept Lampes de l'Architecture* (traduzido por George Elwall, 1900), *La Couronne d'olivier sauvage* (tradutor: George Elwall, 1900; há edições que reúnem estes dois últimos títulos); e *Unto This Last. Quatre essais sur les premiers principes d'économie politique* (tradução do abade E. Peltier, em 1902; introdução de Henriette Brunhes).

Depois de 1906, quando Proust dá sua tarefa de tradutor por encerrada, e até sua morte, serão traduzidos para o francês: *Les Pierres de Venise* (por Mathilde Crémieux, 1906; prefácio de Sizeranne), *La Nature du Gothique* (capítulo do título anterior, mesma tradutora, 1907), *Le Repos de Saint-Marc, histoire de Venise pour les rares voyageurs qui se soucient encore de ses monuments* (por K. Johnston, 1908), *Conférences sur l'architecture et la peinture* (por Émile Cammaerts, 1910), *Praeterita, souvenirs de jeunesse* (por Robert de Cerisy, 1911), *Les Matins à Florence, simples études d'art chrétien* (por Eugénie Nypels, 1908), *Le Val d'Arno* (por Émile Cammaerts, 1911) e *Les Peintres modernes, le paysage* (tradução e notas de Émile Cammaerts, 1914).

Proust passou doze anos dedicando esforços de leitura e tradução aos textos de Ruskin. Por quê? Claro que ele não seguiu um mero fenômeno de moda. Uma das respostas possíveis permite retornar à questão da polêmica. Primeiramente, até 1896, Proust vinha sendo visto como um diletante. Tornar-se uma “autoridade” em Ruskin lhe permitiria aprofundar sua erudição e conhecimento, e conferir-lhe uma reputação intelectual mais conveniente. Proust vai, então, penetrar no domínio já consolidado de La Sizeranne, e lançar-se como um “rival”.

A correspondência trocada entre os dois tradutores é elucidativa quanto a isso:

J'ai reçu une lettre d'un Monsieur anglais à qui vous aviez envoyé mes articles sur Ruskin [“Ruskin à Notre-Dame d'Amiens” et “John Ruskin”]... Votre ami me signale un contresens dans la traduction d'un passage de la *Bible d'Amiens*.... Vous m'aviez dit qu'il existait à votre connaissance diverses traductions inédites de Ruskin. Savez-vous si parmi elles se trouve la traduction des *Pierres de Venise*? J'ai l'intention d'aller à Venise et... ce serait un grand repos pour moi que de lire sur place les *Pierres de Venise* en français. Naturellement si j'avais à traduire les *Pierres de Venise* je ne pourrais pas en lire une traduction qui ne ferait que me gêner. Mais les *Pierres de Venise* ne rentrant pas dans les ouvrages que je dois traduire, je n'aurais aucun scrupule à les lire. (Carta a La Sizeranne, [abril/1900], *Corr. XX*: 587)

Aqui, Proust está tendo que lidar com as críticas às suas traduções – como se verá com mais detalhe adiante. E o interesse pelo título *Les Pierres de Venise* é, na verdade, uma prospecção, pois Proust cogitou realizar outras traduções de Ruskin, mas não levou o projeto adiante, e passou a tentar se desvencilhar do compromisso com os editores. Sobretudo, ele não queria preparar uma coleção de páginas escolhidas, o que ele explica a La Sizeranne: “*le Mercure ne paraît aucunement vouloir me délier de mes engagements relativement à des Pages Choisies. Je suis, moi, bien décidé à m'en délier cependant*” (Carta a La Sizeranne, [05/06/1906]. *Corr. XX*: 608-609. Kolb comenta em nota que o editor da *Mercure* queria fazer tal livro, soube que La Sizeranne estava preparando sua própria versão do título, e pediu a Proust que se informasse a respeito).

Vous ne doutez pas n'est-ce pas que si je m'efface immédiatement devant vous ce n'est pas du tout parce que je commence seulement mon travail et que le vôtre est déjà avancé... Comme [le *Mercure*] n'avait aucune envie de publier la *Bible d'Amiens* et *Sésame*, et [avait] un grand besoin de *Pages Choisies* ils m'ont fait engager à leur livrer, en échange de la publication de la *Bible* et de *Sésame*, des

Em 1900, Jacques Bardoux lança *John Ruskin. Le mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIXe. siècle* (Paris: Calmann-Lévy). Proust não o cita por ocasião da publicação de suas traduções (mas inclui uma referência em *Pastiches e mélanges*, 1919). Proust cita, porém, de H. Brunhes, *Ruskin et la Bible. Pour servir à l'histoire d'une pensée* (1901; cita apenas a autora, não o título), e comenta o famoso ensaio de La Sizeranne.

Haverá também os ensaios: *Ruskin et la Femme* (de G-F Hue, prefácio de La Sizeranne, 1901), *Canon de Turner* (sobre as teses picturais de Ruskin, de Christian Cherfils, 1906); *La Pensée de Ruskin* (de André Chevrillon, 1908); e *John Ruskin* (de Frédéric Harrison, traduzido por Louis Baraduc, 1909).

Pages Choiesies. Mais je ne doute pas qu'ils vont me délier devant la lettre que je leur écris... Je doute que ce qui leur plairait infiniment, ce serait que vous leur donniez vos *Pages Choiesies* (Carta a La Sizeranne, [05/06/1906]. *Corr.* XX: 609-610).

As *Pages Choiesies* organizadas por La Sizeranne serão finalmente editadas pela Hachette, em 1908. Muito mais tarde (em 1917), em carta ao diretor de teatro Jacques Hébertot, Proust decifra a tensão que jazia por detrás das decisões editoriais quanto a esse livro:

J'avais fait un recueil de ces pages [*Pages Choiesies*], mais je l'ai détruit à la prière, ou plutôt sur l'injonction – car c'est plutôt sa manière – de M. de La Sizeranne qui avait fait lui-même un recueil de ce genre non encore publié alors et *ne voulait pas se laisser "damer le pion"*. Je me suis fait un cas de conscience, ruskinien si vous voulez, obéir à quelqu'un que je ne tiens nullement pour un maître, mais qui, en ce qui concerne Ruskin tout au moins, *était pour moi un ancien avec qui je tenais à garder mes distances, les distances qui sans aucune fausse humilité de ma part, sont très grandes* ([31/01/1917]. *Corr.* XVI: 37-38. O grifo é meu.)

A rivalidade ou polêmica quanto a quem seria a maior autoridade sobre Ruskin à época parece ter ocupado o interesse de Proust durante algum tempo, inclusive para tentar mudar a visão de seus pares sobre seu trabalho. A oposição a La Sizeranne vai ser concentrada no entendimento da importância da beleza na estética de Ruskin – polêmica que será desenvolvida em notas à tradução de *La Bible d'Amiens*.

Outra polêmica que envolve Proust e sua visão de Ruskin deve-se ao famoso “Processo de Whistler contra Ruskin”. Talvez a primeira menção nominal a Ruskin na obra ficcional de Proust seja a curta referência a esse processo em *Jean Santeuil*: “[Jean] va finir par raconter le procès de Ruskin et de Whistler qui m'intéresse beaucoup” (no fragmento “La Première de Frédégonde”, PROUST 1971b: 678). Ruskin dissera que o quadro de Whistler “Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket” (1874) era um embuste. Quatro anos depois, Whistler processa, e vence, Ruskin por difamação. Depois do processo, Whistler escreve, a seu respeito, o livro *The Gentle Art of making enemies* (que Proust ganha de presente do amigo Robert de Montesquiou, um dos modelos do personagem Charlus, em 1896; *apud* PAINTER: 323. Por coincidência, Whistler pintará um retrato de Montesquiou – a quem Proust chama de “*professeur de beauté*” em um artigo em *Contre Sainte-Beuve*, o que lembra a apelação de “*Maître de Beauté*”, conferida por La Sizeranne a Ruskin). O processo é descrito por La Sizeranne no ensaio *La Peinture anglaise* (1895), e o caso anima debates à época.

Haverá várias menções a Whistler e seus quadros, inclusive seus desenhos de Veneza, ao longo da *Recherche*, e em sua correspondência pessoal. Em uma carta à

amiga Marie Nordlinger (que o ajudará em suas traduções dos títulos de Ruskin), diz que conheceu Whistler pessoalmente, e que este lhe dissera que Ruskin não entendia nada de pintura ([fev/1904], *Corr. IV*: 53-55). Em outra, para a mesma destinatária, Proust agradece o envio do “delicioso livro” sobre Whistler, *Ten o'clock. A lecture* (traduzido para o francês por Mallarmé), e comenta que seu amigo Lucien Daudet estudara pintura com o pintor norte-americano ([09/02/1905], *Corr. V*: 41-43). Em bilhete à mãe, Proust não somente lhe recomenda a exposição de quadros e desenhos de Whistler, como faz um desenho das salas de exposição do museu e indica todas as obras que ela deve ver com atenção ([15/06/1905], *Corr. V*: 219-221). Muito mais tarde, à amiga Mme Madrazo, Proust evoca “certains petits *Venise* de Whistler” ([09/03/1916], *Corr. XV*: 62) – em alusão aos quadros que tanto admira do pintor.³²

A primeira menção a Whistler nos ensaios de Proust talvez seja por ocasião do artigo sobre a morte de Ruskin, em que Proust menciona o fato de que “*il est inutile de rappeler ce procès de Ruskin avec Whistler, dont le souvenir est présent dans tous les esprits*” (PROUST 1971a: 440) – o que reforça a existência em binômio, na visão de Proust, dos dois antagonistas.

Whistler será um dos pintores que comporão o personagem de Elstir (do qual é um anagrama falho), e o gosto de Proust pelo pintor exprime, de antemão, independência com relação às opiniões de Ruskin (assim como seu gosto por *Le Moulin sur la Floss*, como já foi dito; essa independência será colocada em dúvida por seus críticos posteriormente). Em outra carta à amiga Marie Nordlinger, Proust comenta:

Vous savez qu'il y a en ce moment dans l'élite artistique en France un terrible recul d'opinion pour Wisthler [sic]. On le considère comme un homme d'un goût exquis qui a pu laisser croire par là qu'il était un grand peintre bien qu'il n'en soit rien. Jacques Blanche dans la *Renaissance Latine...* a au fond exprimé avec plus de justice et même de ferveur la même opinion. Ce n'est pas du tout la mienne. ([24/06/1905], *Corr. V*: 259-262)

O artigo de Blanche sobre Whistler e o ensaio de Proust “Sur la lecture” (que constituirá o prefácio à sua segunda tradução de Ruskin, *Sésame et les lys*) serão publicados no último número da revista *Renaissance Latine* – que reúne, ironicamente, os dois antagonistas, numa revista editada sob o signo da polêmica entre os defensores do classicismo e seus contestatários (há uma outra reunião nessa edição: Blanche é o autor do célebre retrato de Proust – pintado entre 1891 e 1892 –, que se encontra hoje no Museu do Quai D’Orsay). Whistler et Ruskin estão em pleno olho do furacão das

³² Esta senhora é tia de Fortuny (de quem Proust vai falar na sua descrição de Albertine em Veneza) e irmã de Reinaldo Hahn, amigo íntimo de Proust; Marie Nordlinger é prima de Madrazo e de Hahn.

inúmeras querelas que animam os círculos intelectuais da época, e Proust consegue se inserir nesse núcleo de interesse, começa a reverter a opinião sobre seu trabalho, e a preparar a visão de seus pares sobre a obra por vir.

2.3 A tradução de Ruskin e a Inglaterra interior

a tradução de La Bible d'Amiens: a "memória improvisada", as lembranças assimétricas, o zoom nos detalhes; a rivalidade com o outro tradutor; a crítica à idolatria; a lembrança da peregrinação por Veneza; a admiração recalcitrante de Proust por Ruskin – "intermitências do coração"?; a recepção da crítica a esta tradução, Bergson e A. Sorel; a Inglaterra interior e a polifonia intelectual; o hibridismo do texto

É sabido que Proust não traduziu sozinho *La Bible d'Amiens* e *Sésame et les Lys*. Seus poucos conhecimentos da língua inglesa levaram-no a depender, primeiramente, do auxílio da mãe, que fazia uma versão inicial literal dos textos. A amiga Marie Nordlinger também traduziu longos trechos, mas parece não ter querido qualquer menção à sua colaboração no momento das publicações. Proust agradece, em seu prefácio a *La Bible d'Amiens*, o auxílio "pontual" do amigo Robert d'Humières (tradutor de Kipling), e o de Nordlinger, no prefácio a *Sésame et les Lys*. Quanto ao desconhecimento da língua inglesa, haverá, já a partir da edição da *Bible d'Amiens*, críticas ferrenhas.³³

Depois de encerrada o que Proust chama de sua "era das traduções", ele poderá ironizar as críticas recebidas nesse período no já mencionado pastiche de Ruskin, "La Bénédiction du Sanglier", cujo parágrafo inaugural inclui o seguinte trecho:

Nous suivons ici la traduction que M. Marcel Proust a donné de *l'Édition des Voyageurs*, traduction où des adroits contresens ne font qu'ajouter un charme d'obscurité à la pénombre et au mystère du texte. M. Proust toutefois ne paraît pas avoir eu conscience de ces contresens, car à plusieurs reprises, dans des notes

³³ Um exemplo, dentre muitos, é o de Alfonse J. Roche, que, no seu artigo "Proust as a translator of Ruskin", reclama que "Proust, de forma alguma, era bom tradutor. Cometeria frequentemente erros crassos. Assim, "how much do... we spend altogether on our libraries" (parág.32) torna-se, em francês 'nous tous réunis', ao invés de 'ao todo'...". A lista de incorreções detectadas é longa. In *Modern Language Association*, vol.45, n°4, s/l, p.1214-1217, 1930, p.1214. Emile Audra aponta vários contra-sensos em "Ruskin et la France", *Revue des cours et conférences*, n.27 (janeiro de 1926), p.281-288. E em carta já mencionada de Proust a La Sizeranne ([abril/1900], *Corr.* XX: 587), o amigo inglês deste lhe teria assinalado contra-sensos já nos artigos (em que há apenas traduções de trechos escolhidos). As próprias citações feitas nesse ensaio em que a ortografia de Whistler (o que ocorre sistematicamente ao longo de sua correspondência pessoal) aparece errada demonstram a falta de aptidão e atenção de Proust quanto ao idioma inglês (na escola, estudou alemão). A crítica ao inglês de Proust acrescenta-se a crítica ao seu francês, inclusive por ocasião do prêmio Goncourt: o escritor René de Boylesve escreve em carta a Proust: "J'ai lu cent pages hier soir [de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*] sans pouvoir m'arrêter. Voilà un phénomène qui ne se produit pas souvent chez moi! [Mais...] que ne dites vous à notre sacré éditeur de faire un peu soigner ses imparfaits du subjonctif! C'est très gênant à la lecture... et je voudrais des accents circonflexes sur les û de eût et fût" (30/10/1919, *Corr.* XVII: 444-445).

extrêmement fréquentes, il remercie avec effusion un directeur de théâtre, une demoiselle du téléphone et deux membres du comité de la Société des Steeple-chase, d'avoir bien voulu lui éclaircir les passages qu'il n'avait pas compris. (PROUST 1971a: 202).

Mas o caminho trilhado por Proust até chegar ao exorcismo irônico da crítica começou em 1899. A primeira menção de Proust à sua leitura sistemática de textos de Ruskin é feita na carta a Marie Nordlinger em que o escritor faz menção às “ruínas” de *Middlemarch*:

Depuis une quinzaine de jours je m'occupe à un petit travail absolument différent de ce que je fais généralement, à propos de Ruskin et de certaines cathédrales. Si je parviens à le faire publier par une Revue, comme j'espère y réussir, je vous l'enverrai aussitôt qu'il sera paru. Si j'avais publié autre chose je vous l'aurais envoyé, mais je n'ai encombré jusqu'ici que mes tiroirs. ([05/12/1899], *Corr. II*: 376-377)

Esse “pequeno trabalho totalmente diferente” é o primeiro dos dois artigos de Proust sobre *La Bible d'Amiens*: “Ruskin à Notre-Dame d'Amiens” e “John Ruskin” (publicados respectivamente na *Mercure de France* e na *Gazette des Beaux-Arts*, ambos em 1900).

La Bible d'Amiens é editada em 1904 com um longo prefácio, composto de um intróito, os dois artigos mencionados acima, e um pos escrito. Além de traduzir o texto, Proust vai proceder ao seu comentário, por meio de inúmeras notas – e o conjunto das referências, remissões e citações de Proust é tão longo quanto o próprio texto traduzido.

A extensa e complexa rede de anotações de Proust se entrelaça à complicada trama textual de Ruskin, e acaba por constituir uma sobreposição de mosaicos complementares. Serão ressaltadas (sem menção às páginas, pois foram consultadas as edições digitais de *La Bible d'Amiens* e de *Sésame et les Lys*) algumas das principais ideias desenvolvidas por Proust em sua tradução – inclusive para dar uma compreensão melhor do que seja, para ele, o trabalho da tradução

No intróito (“*avant-propos*”), podem-se destacar três ideias principais, que serão norteadoras de sua obra ficcional posterior (*Contre Sainte-Beuve* e *A la Recherche du Temps Perdu*). Primeiramente, Proust realiza o que considera ser a “tarefa de todo crítico”: permitir que o leitor seja “impressionado” pelos traços singulares da obra de um escritor. Essa impressão só ocorre pelo destaque do que há de repetitivo e recorrente ao longo da obra do autor estudado. Assim, Proust justifica suas inúmeras notas, remissões e citações a outros títulos de Ruskin, pois pretende proporcionar ao leitor uma “memória improvisada” da obra como um todo, suscitando “ecos fraternais” – numa hermenêutica que busca, no interior do conjunto da obra ruskiniana, o sentido do texto

(método contrário ao de Sainte-Beuve, que o busca na biografia do autor). Seu objetivo, ao estabelecer as analogias entre as diferentes obras e criar uma “memória improvisada” é “colocar diante dos olhos do leitor” os “traços essenciais do gênio do escritor” – na medida em que são recorrentes e, portanto, fixos. Através das analogias e repetições, Proust quer que o leitor chegue às suas próprias conclusões (é o que fará ao longo da *Recherche*, por exemplo, quando dará várias versões de um mesmo fato, ou de um mesmo personagem, levando o leitor, ao final da obra, a chegar à sua própria conclusão sobre os elementos da estória contada).

A segunda noção a ser destacada refere-se ao teor da memória (tema que será primordial na *Recherche*): os “ecos” da “memória improvisada” para a compreensão do texto acabam sendo falhos, pois a memória é feita de “horizontes desigualmente longínquos, habitualmente ocultos ao nosso olhar” e percebidos de forma assimétrica ao longo da vida. Essa irregularidade constitui uma espécie de espessura a ser atravessada, sendo que “*la résistante douceur de cette atmosphère interposée qui a l’étendue même de notre vie... est toute la poésie de la mémoire*”. O teor, ou “poesia”, da memória se compõe, assim, de visões irregulares ou escamoteadas, percebidas de forma díspar através do tempo (ideia essencial no entendimento da revelação final da *Recherche*, que reverbera o elogio à assimetria de Ruskin em “La Lampe de la Mémoire”).

A terceira noção de maior relevância no intróito da *Bible d’Amiens* diz respeito ao estilo do autor, já mencionado anteriormente, que se caracteriza, também, por dar destaque ao que parece ser, à primeira vista, irrisório, e realizar um *zoom avant la lettre* sobre detalhes, em última análise, sem importância. Proust faz o seguinte resumo desse procedimento ruskiniano:

dans une étude sur l’église Saint-Marc, ne décrire aucune des parties importantes de Saint-Marc et consacrer de nombreuses pages à la description d’un bas-relief qu’on ne remarque jamais, qu’on distingue difficilement, et qui est d’ailleurs sans intérêt; mais ce sont là des défauts de l’esprit de Ruskin que ses admirateurs reconnaissent au passage avec plaisir parce qu’ils savent qu’ils font, fût-ce à titre de tics, partie intégrante de la physionomie particulière du grand écrivain.

Esse estilo ou “fisionomia particular” do escritor, menos um defeito que uma marca singular é, até certo ponto, incorporado por Proust em sua ficção (aliás, nem sempre apreciado por seus contemporâneos) e constitui, em parte, sua originalidade – qualidade fundamental, segundo Proust, dos grandes artistas.

No artigo “Notre Dame d’Amiens”, Proust fala do significado da catedral gótica, materializado, num primeiro momento, em sua fachada: a Bíblia escrita em pedra:

En voyant monter vers le ciel ce fourmillement monumental et dentelé de personnages de grandeur humaine dans leur stature de pierre tenant à la main leur croix; leur phylactère ou leur sceptre, ce monde de saints, ces générations de prophètes, cette suite d'apôtres, ce peuple de rois, ce défilé de pécheurs, cette assemblée de juges, cette envolée d'anges, les uns à côté des autres, les uns au-dessus des autres, debout près de la porte, regardant la ville du haut des niches ou au bord des galeries, plus haut encore, ne recevant plus que vagues et éblouis les regards des hommes au pied des tours et dans l'effluve des cloches, sans doute à la chaleur de votre émotion vous sentez que c'est une grande chose que cette ascension géante, immobile et passionnée. *Mais une cathédrale n'est pas seulement une beauté à sentir. Si même ce n'est plus pour vous un enseignement à suivre, c'est du moins encore un livre à comprendre.* Le portail d'une cathédrale gothique, et plus particulièrement d'Amiens, la cathédrale gothique par excellence, c'est la Bible. (o destaque é meu)

A descrição em forma de lista, típica de Proust e de Ruskin, termina sobre a ideia de beleza, subordinando-a à importância do livro (de pedra) a ser entendido pelo fiel. Essa é uma compreensão de Proust, mas também de Ruskin, e Proust prepara o leitor para a polêmica que vai travar com La Sizeranne acerca da importância da beleza na obra de Ruskin. Por enquanto, Proust vai dizer, sobre seu interesse pelo livro de Ruskin: “*Comprenant mal jusque-là la portée de l'art religieux au moyen âge, je m'étais dit, dans ma ferveur pour Ruskin: Il m'apprendra... Il fera entrer mon esprit là où il n'avait pas accès, car il est la porte*”. Ruskin é a “porta”, a via para a compreensão da arte e da arquitetura medievais. Até aqui, a admiração de Proust pelo “mestre” parece irrestrita e incondicional.

No mesmo sentido, em sua peregrinação a Amiens, Proust descreve sua observação do pórtico da catedral, e revela que

c'est l'âme de Ruskin que j'y allais chercher et qu'il a imprimée aussi profondément aux pierres d'Amiens qu'y avaient imprimé la leur ceux qui les sculptèrent, car les paroles du génie peuvent aussi bien que le ciseau donner aux choses une forme immortelle. La littérature aussi est une “lampe du sacrifice” qui se consume pour éclairer les descendants.

Ao citar *The Seven Lamps of Architecture* e seu capítulo “La Lampe du Sacrifice”, começa a tecer as interrelações entre as diferentes obras, estabelece um paralelo entre a arquitetura e a literatura (que será fundamental na escritura ulterior da *Recherche*) e ressalta que o “gênio” do mestre “ilumina os descendentes”. Essa é uma das questões-chaves que serão tratadas ao longo da obra de Proust: importância do gênio criador, do grande artista e da assunção de sua influência pelas gerações seguintes. Proust apregoa a “não-angústia da influência” – o que antecipa a futura discussão sobre a leitura (tema visto tangencialmente na *Bible d'Amiens*, mas prioritariamente em *Sésame et les lys*).

No artigo “John Ruskin”, Proust vai, sobretudo, combater a visão de que Ruskin era um diletante, que se deve em grande parte, na França, ao ensaio de La Sizeranne, *Ruskin ou la religion de la beauté*. O texto revela ser um verdadeiro “Contre La Sizeranne”.

Primeiramente, Proust dedica duas notas inteiramente a um ataque direto ao ensaio de La Sizeranne. Na nota 30, lê-se a denúncia ao que considera o “domínio” (como que territorial) ou feudo estabelecido pelo ensaísta:

Le Ruskin de M. de la Sizeranne. Ruskin a été considéré jusqu'à ce jour, et à juste titre, comme le domaine propre de M. de la Sizeranne et, si j'essaye parfois de m'aventurer sur ses terres, ce ne sera certes pas pour méconnaître ou pour usurper son droit qui n'est pas que celui du premier occupant. Au moment d'entrer dans ce sujet que le monument magnifique qu'il a élevé à Ruskin domine de toute part je lui devais ainsi rendre hommage et payer tribut.

Na nota 31, a crítica é ainda mais clara, em meio a comentário a outros ensaios já editados sobre Ruskin:

Le bel effort de M. Bardoux ne m'empêche pas de penser que le livre de M. de la Sizeranne était trop parfait dans les limites que l'auteur s'était à lui-même tracées pour avoir rien à perdre de cette concurrence et de cette émulation qui semble se produire sur le terrain de Ruskin... MM. Bardoux et Brunhes ont déplacé le point de vue et par là renouvelé l'horizon. C'est, toutes proportions gardées, ce que j'avais, un peu avant, essayé de faire ici même.

O livro de La Sizeranne é qualificado como “perfeito demais” e limitado, a um só tempo, o que é, evidentemente, algo da ordem da ironia.³⁴ O essencial da disputa então travada contra a maior autoridade sobre Ruskin da época concentra-se na questão da beleza como sendo o eixo da “religião de Ruskin”. Proust diz que não quer contradizer o “sistema de M. de la Sizeranne”, mas que ele poderia ser “*rabaissé dans l'esprit des lecteurs par une interprétation fausse*”. Para corrigir qualquer erro de interpretação por parte do leitor, sentencia: “*la principale religion de Ruskin fut la religion tout court*”: o sentimento religioso de Ruskin é o “centro de gravidade da estética ruskiniana”, e determina o seu sentimento estético, que é “profundo” e “original”, e o impede, “*au contraire de ce qu'on a souvent pensé, de mêler jamais à ses*

³⁴ Proust também será irônico com La Sizeranne em uma carta em que lhe agradece o envio de um livro seu: “*Je vous remercie de m'avoir envoyé ce livre.. et j'ai lu la merveilleuse tapisserie à l'endroit et à l'envers... j'ai admiré aussi que l'aristocratique écrivain que vous êtes se soit fait ouvrier de cathédrales, d'une Bible si parlante à tous.*” ([meados de 1902], *Corr. XXII*: 588) – anunciando, nas entrelinhas, sem próprio trabalho em vias de conclusão. Na resenha que escreve sobre *John Ruskin, sa vie et son oeuvre*, de Marie de Bunsen, 1903, Proust será irônico com a autora e, aproveitando o ensejo, com La Sizeranne: “*Et si un jour, quelque jeune Français présomptueux et bien loin d'avoir l'admirable talent de l'auteur de La Religion de beauté s'aventurait à traduire en français un oeuvre de Ruskin, Mlle de Bunsen aurait beau jeu à lui retourner une aussi vaine et dérisoire critique.*” (PROUST 1971a: 456)

impressions devant les œuvres d'art aucun artifice de raisonnement qui leur fût étranger. De sorte que ceux qui voient en lui un moraliste et un apôtre aimant dans l'art ce qui n'est pas l'art, se trompent".

Parece claro que “*ce qu'on a souvent pensé*” refere-se à interpretação dada por La Sizeranne, e Proust vai reverter o raciocínio de seu rival e dizer, justamente, que Ruskin

est très loin d'avoir été un dilettante ou un esthète, [il] fut précisément le contraire, un de ces hommes à la Carlyle, averti par leur génie de la vanité de tout plaisir et, en même temps, de la présence auprès d'eux d'une réalité éternelle, intuitivement perçue par l'inspiration... De tels hommes, attentifs et anxieux devant l'univers à déchiffrer, sont avertis des parties de la réalité sur lesquelles leurs dons spéciaux leur départissent une lumière particulière, par une sorte de démon qui les guide, de voix qu'ils entendent, l'éternelle inspiration des êtres géniaux. Le don spécial, pour Ruskin, c'était le sentiment de la beauté, dans la nature comme dans l'art.

Dentro da concepção religiosa de Ruskin, o artista “decifra o universo”, fica atento aos sinais, seguindo-os por “inspiração”, dentro do “sentimento da beleza”, não fazendo dela o seu objetivo, mas um vínculo com a Natureza. Por isso, Proust afirma:

le poète étant pour Ruskin, comme pour Carlyle, une sorte de scribe écrivant sous la dictée de la nature une partie plus ou moins importante de son secret, le premier devoir de l'artiste est de ne rien ajouter *de son propre crû* à ce message divin. De cette hauteur vous verrez s'évanouir... les reproches de réalisme aussi bien que d'intellectualisme adressés à Ruskin... M. de La Sizeranne a admirablement traduit une page où Ruskin montre que les lignes maîtresses d'un arbre nous font voir quels arbres néfastes l'ont jeté de côté, quels vents l'ont tourmenté, etc. [:] “*La configuration d'une chose n'est pas seulement l'image de sa nature, c'est le mot de sa destinée et le tracé de son histoire*” (grifo meu).

Poeta ou escriba, o artista não cria artifícios, não faz algo “de seu” (de “*son propre crû*”) apenas transcreve a mensagem divina, sendo que a palavra não é meramente descritiva; é o sinal de seu do “destino” e da “história” do que é dito. O que é dito pode passar por “diversos modos de tradução” distintos – a pintura, a literatura etc. E a única crítica expressa de fato contra o “sistema de Ruskin” nesse artigo consiste em especificar que

Ruskin commet [une] erreur quand il dit qu’“une peinture est belle dans la mesure où les idées qu'elle traduit en images sont indépendantes de la langue des images”. Il me semble que, si le système de Ruskin pêche par quelque côté, c'est par celui-là. Car la peinture ne peut atteindre la réalité une des choses, et rivaliser par là avec la littérature, qu'à condition de ne pas être littéraire.

Cada “modo de tradução”, ou forma de arte, existe de maneira independente, e observa seus próprios códigos, segundo Proust.

Talvez, tão interessante para Proust quanto manter-se no centro de um embate intelectual que lhe permitiria adquirir outra estatura junto a seus pares, tenha lhe parecido a oportunidade de, por meio de seus estudos e tradução, manifestar, e chegar a impor, a sua própria visão – que é uma tradução-interpretação – da obra de Ruskin, num duelo de visões (com La Sizeranne) do esteta inglês.

Três anos depois, o “pos escrito” (escrito em junho de 1903 de acordo com Philip Kolb, *in* PROUST *Corr. IV*: 89) vai marcar uma total reviravolta com relação ao que acaba de ser exposto. Nesse artigo, Proust se apresenta como um leitor diferente daquele de 1900, dos primórdios de seu trabalho de tradutor, que visitou Veneza tendo por guia *The Stones of Venice*, fazendo uma “peregrinação ruskiniana” sobre os passos do esteta. Estabelece uma distância crítica com relação à sua antiga admiração confessa e irrestrita, e realiza, essencialmente, uma severa crítica ao que chama de “idolatria” de Ruskin (termo que toma de empréstimo ao próprio Ruskin, em seus momentos de pregação evangélica).

A “idolatria” ruskiniana seria, para Proust, o “pecado intelectual favorito dos artistas”, ao qual poucos deixam de sucumbir. Em resumo, a opção de Ruskin não teria sido pela verdade e pela sinceridade, mas bela beleza, numa atitude diletante, que não se assumia como tal. A doutrina moral de Ruskin teria sido dominada por preferências estéticas inconfessadas, o que faria dela uma atitude “mentirosa”. O orgulho da erudição, do conhecimento da etimologia das palavras (que permite ao erudito uma compreensão segunda e diferenciada de todo texto), corrompe as referências ao texto sagrado (o diletantismo e a importância da etimologia serão igualmente temas da *Recherche* e tratados com ironia). Ainda assim, Proust considera que “*il n'en est pas moins pour moi un des plus grands écrivains de tous les temps et de tous les pays*”.

É possível que a crítica à idolatria e ao diletantismo seja um esforço que visa um duplo objetivo: por um lado, valoriza sua própria singularidade artística e desvincula-se da imperiosa imagem do esteta inglês (pois, nos anos de estudos, em que já fizera as primeiras publicações de artigos sobre Ruskin em jornais, sua admiração e “filiação” – que pode ser vista com maus olhos pelos seus pares e potenciais críticos – é patente); por outro, permite-lhe desvincular-se de sua própria imagem de diletante e esnobe, que tanto o estigmatizou quando da publicação de *Les Plaisirs et les Jours*.³⁵ Por meio dessa crítica, Proust angaria a possibilidade de passar a ser lido sob outro prisma.

³⁵ Esse tema será tratado também em *Jean Santeuil* e revela-se uma espécie de obsessão, já a partir dos títulos “Snobs”, “Contre une snob”, “A une snob”, entre outros.

De certa forma, Proust faz uma autocrítica de sua admiração inicial pelos textos de Ruskin, e dá uma boa dimensão da proporção (ou desproporção) da importância do esteta no seu período inicial de estudos e leituras:

je sentais que si un jour le charme de la pensée de Ruskin se répandait pour moi sur tout ce qu'il avait touché, en un mot si je m'éprenais tout à fait de sa pensée, l'univers s'enrichirait de tout ce que j'ignorais jusque-là [...]; l'univers reprit tout d'un coup à mes yeux un prix infini. Et mon admiration pour Ruskin donnait une telle importance aux choses qu'il m'avait fait aimer qu'elles me semblaient chargées d'une valeur plus grande même que celle de la vie. Ce fut à la lettre et dans une circonstance où je croyais mes jours comptés; je partis pour Venise afin d'avoir pu avant de mourir, approcher, toucher, voir incarnées, en des palais défailants mais encore debout et roses, les idées de Ruskin sur l'architecture domestique au moyen âge. Quelle importance, quelle réalité peut avoir aux yeux de quelqu'un qui bientôt doit quitter la terre, une ville aussi spéciale, *aussi localisée dans le temps, aussi particularisée dans l'espace que Venise* et comment les théories d'architecture domestique que j'y pouvais étudier et vérifier sur des exemples vivants pouvaient-elles être de ces "vérités qui dominent la mort, empêchent de la craindre, et la font presque aimer"? (o grifo é meu)

Essa descrição de Veneza como sendo "*aussi localisée dans le temps, aussi particularisée dans l'espace*" faz pensar no excipit de *Le Temps Retrouvé*:³⁶ "estudar" e "verificar" as teorias de arquitetura doméstica de Ruskin na materialidade de Veneza, no tempo e no espaço, cria "exemplos vivos" que têm o poder sobrenatural (gigantesco) de prevalecer sobre a morte; assim como "descrever" ou escrever sobre os homens na materialidade limitada do espaço e na dimensão ilimitada (gigantesca) do Tempo cria a obra que, enfim, prevalece sobre a morte e o esquecimento.

Proust sugere que o leitor recorra às páginas de *The Stones of Venice*, onde se mesclam sinceridade e beleza no "mosaico do estilo fulgurante", e onde, então, "*le lecteur pourra percevoir comme à travers le verre grossier mais brusquement illuminé d'un aquarium, le rapt rapide mais visible que la phrase fait de la pensée, et la déperdition immédiate que la pensée en subit*" (novamente, um tema importante da escritura da *Recherche* se anuncia: o uso de instrumentos e recursos óticos como meios de leitura, ou metáforas do livro e da própria leitura). O que Proust critica aqui é o que ele identifica como sendo as principais características da qualidade – desnaturada – do pensamento de Ruskin: primeiramente, o enlevamento ruskiniano com a beleza do

³⁶ cujo trecho em questão reproduzo a seguir para fins de facilidade de analogia (para o parágrafo completo, cf. Introdução): "...*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'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes, - entre lesquelles tant de jours sont venus se placer - dans le Temps.*" (*Le Temps Retrouvé*: 353)

próprio discurso, às expensas do objeto observado; e, segundo, o fato de que esse pensamento não é “puro”, “abstrato”, mas “limitado” à sua expressão no espaço:

la pensée de Ruskin n'est pas comme la pensée d'un Emerson par exemple qui est contenue tout entière dans un livre, c'est-à-dire un quelque chose d'abstrait, un pur signe d'elle-même. L'objet auquel s'applique une pensée comme celle de Ruskin et dont elle est inséparable n'est pas immatériel, il est répandu çà et là sur la surface de la terre. Il faut aller le chercher là où il se trouve, à Pise, à Florence, à Venise, à la National Gallery, à Rouen, à Amiens, dans les montagnes de la Suisse. *Une telle pensée qui a un autre objet qu'elle-même, qui s'est réalisée dans l'espace, qui n'est plus la pensée infinie et libre, mais limitée et assujettie, qui s'est incarnée en des corps de marbre sculpté, de montagnes neigeuses, en des visages peints, est peut-être moins divine qu'une pensée pure.*

O pensamento de Ruskin, portanto, é visto aqui por Proust como uma excrescência desmesurada, que pode ser comparado aos “homens monstruosos, gigantes” que “tocam simultaneamente”, não “anos distantes”, como se lê nas últimas linhas da *Recherche*, mas espaços distantes. Pode-se considerar, assim, que Ruskin se apresenta, para Proust, como uma espécie de gigante rabelaisiano.

Retornando seu raciocínio pelos meandros entrelaçados do que acredita ser a idolatria ruskiniana, e da autocrítica de sua admiração inicialmente irrestrita e incomensurável pelo pensador inglês, Proust faz, então, em eco a Ruskin, o elogio da ascensão moral e intelectual do “mestre” sobre seus leitores ou discípulos: “*Les personnes médiocres croient généralement que se laisser guider ainsi par les livres qu'on admire, enlève à notre faculté de juger une partie de son indépendance. 'Que peut vous importer ce que sent Ruskin: Sentez par vous-même'*”. É como se Proust respondesse à crítica de diletante que ainda o estigmatizava (e que continuará a estigmatizar ainda por muito tempo) e a decorrente pecha de “mediocre” ou de desprovido de senso crítico próprio. É a opinião (fundada em um “erro psicológico”) que ele vai rebater: seguir um mestre, refazer sua senda, retilhar seus pensamentos e sentimentos, é a melhor maneira de chegar a si mesmo: “*Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître. Dans cet effort profond c'est notre pensée elle-même que nous mettons, avec la sienne, au jour*”. Esse argumento parece contraditório, mas explica em parte o seu próprio uso do pastiche, como que para “exorcisar” a influência dos precursores, ao dominar seu estilo e sua visão e, somente assim, poder supera-los e “tornar-se ele mesmo”. O que pode ser resumido na seguinte ideia: “*cette servitude volontaire est-elle le commencement de la liberté.*”

Esse raciocínio permite a Proust começar a desenvolver sua teoria literária, que, calcada na importância fulcral da noção de “visão”, será mais particularmente desenvolvida ao longo de *Le Temps Retrouvé*.

C'est à un sophisme tout aussi naïf qu'obéissent sans le savoir les écrivains qui font à tout moment le vide dans leur esprit, croyant le débarrasser de toute influence extérieure, pour être bien sûrs de rester personnels... *Le sujet du romancier, la vision du poète, la vérité du philosophe s'imposent à lui d'une façon presque nécessaire, extérieure pour ainsi dire à sa pensée. Et c'est en soumettant son esprit à rendre cette vision, à approcher de cette vérité que l'artiste devient vraiment lui-même.* (grifo meu)

A ilusão da possibilidade do “vazio” original, da criação de algo “de son propre crû”, como já foi dito, é sanada pela concepção platônica do diálogo de ideias (mais que entre os homens), das associações e correspondências existentes exteriormente ao escritor, e em cuja rede ele insere, para “rendre”, ou transcrever, como um escriba, as visões que se apresentam ao seu “espírito”.

A crítica à idolatria leva Proust, também, a adiantar algumas questões de que tratará em *Sésame et les Lys* (que, no momento da escritura do pos escrito, já começou a traduzir): a importância da leitura do autor encarado como mestre.

Novamente, o pos escrito parece anunciar os trechos finais da *Recherche*, em que memória (aqui, já são duas, a “glacée”, dos fatos, e a “profunda”), lembrança, ressurreição de momentos passados (que se acreditavam perdidos para sempre), paraíso perdido (na *Recherche*, a infância) e os diversos “eus” se mesclam na explicação da trajetória da paixão pelo pensamento de Ruskin – o que reforça a ideia de que ela está à base da transformação do processo criativo de Proust:

Mais en parlant de cette passion, un peu factice au début, si profonde ensuite que j'eus pour la pensée de Ruskin, je parle à l'aide de la mémoire et d'une mémoire glacée qui ne se rappelle que les faits, “mais du passé profond ne peut rien ressaisir”. *C'est seulement quand certaines périodes de notre vie sont closes à jamais, quand, même dans les heures où la puissance et la liberté nous semblent données, il nous est défendu d'en rouvrir furtivement les portes, c'est quand nous sommes incapables de nous remettre même pour un instant dans l'état où nous fûmes pendant si longtemps, c'est alors seulement que nous nous refusons à ce que de telles choses soient entièrement abolies....*A défaut d'une résurrection dont nous n'avons plus le pouvoir, avec la mémoire glacée que nous avons gardée de ces choses, - la mémoire des faits qui nous dit: “tu étais tel” sans nous permettre de le redevenir, *qui nous affirme la réalité d'un paradis perdu au lieu de nous le rendre dans un souvenir,- nous voulons du moins le décrire et en constituer la science. C'est quand Ruskin est bien loin de notre pensée que nous traduisons ses livres* (destaques meus).

Quase se poderia dizer que entre as linhas finais de seu artigo, Proust afirma: “dire que j'ai gâché des années de ma vie... pour un écrivain qui ne me plaisait pas, qui

n'était pas mon genre”... seria, como no caso de Swann, um exagero e uma ironia – e uma contradição fundamental e lapidar que instiga muitos críticos em suas análises da obra proustina.

Terminada a sequência de artigos introdutórios, vêm o texto traduzido de *La Bible d'Amiens* e as notas. Até o final do pos escrito, há 47. Até o final do livro, haverá um conjunto de 321 notas (algumas sendo de Rukin), em meio às quais Proust desenvolve uma espessa e erudita rede de referências bibliográficas e citações, tanto de obras de Ruskin – no seu esforço de criação de uma “memória improvisada” -, quanto de outros autores sobre os mais diversos assuntos complementares aos estudos de Ruskin – Emile Mâle, Viollet-le-Duc, entre muitos outros. Faz também menção a *Sesame and lilies*, o segundo livro de Ruskin que irá traduzir – e onde detecta uma outra forma de idolatria, tema que serve, portanto, de ponte entre as duas obras, tão diversas entre si, mas ligadas pelo nexos estabelecido pela leitura de Proust.

Não cabe fazer um rastreamento dessa rede de notas e citações, mas algumas questões levantadas já surgem como elementos de teses que serão abordadas na futura obra ficcional.

Na nota 246, por exemplo, Proust complementa a noção (platônica) da “rede” de ideias exterior à consciência do escritor, algumas das quais são repetitivas e recorrentes ao longo de uma obra:

Nous aimons une idée pendant un certain temps, nous lui revenons quelquefois, fût-ce pour l'abandonner à tout jamais ensuite... Aussi faut-il faire avec un esprit, si l'on veut revoir une de ses idées, ne fût-elle pour lui qu'une idée passagère et un temps seulement préférée, comme font les pêcheurs: placer un filet attentif, d'un endroit à un autre (d'une époque à une autre) de sa production, fût-elle incessamment renouvelés. Si le filet a des mailles assez serrées et assez fines, il serait bien surprenant que vous n'arrêtiez pas au passage une de ces belles créatures que nous appelons Idées, qui se plaisent dans les eaux d'une pensée, y naissent par une génération qui semble en quelque sorte spontanée et où ceux qui aiment à se promener au bord des esprits sont bien certains de les apercevoir un jour, s'ils ont seulement un peu de patience et un peu d'amour... (Note du Traducteur.)

Na nota 256, Proust lembra sua peregrinação ruskiniana por Veneza, em que tentou “ver pelos velhos olhos” do esteta, não só os monumentos, mas a visão em *abyme* de Turner – de Ruskin sobre Turner e a arte, e de Turner sobre Veneza e a arte:

Mais c'est tout de même pour essayer de voir ce qu'avaient vu ces “vieux yeux” que nous allions tous les jours nous enfermer dans ce baptistère éclatant et obscur. Et nous pouvons dire d'eux comme il disait des yeux de Turner: “C'est par ces yeux, éteints à jamais que des générations qui ne sont pas encore nées verront les couleurs” (Note du Traducteur.)

A importância de Veneza e dos olhares (encaixados uns nos outros) sobre ela serão vistos mais adiante. Trata-se, sobretudo, de uma “Veneza interior” (expressão de Proust retomada por Bizub em sua tese sobre a tradução proustiana), e que não deixa de ser uma expressão da “Inglaterra interior” decantada no mencionado artigo do *Bulletin de l’Union pour l’Action morale*: mais que uma sonoridade ou sensibilidade estrangeira que expressa as novas necessidades poéticas do tempo, essas terras estranhas, outras, representam imagens de beleza e promessas de sua tradução pelo vies da literatura e da arte. Olhar com outros olhos, por velhos olhos, em olhares *en abyme*, é traduzir visões – na busca de uma via original em meio à crise de visão que se vivia à época.

É preciso lembrar, também, que o inglês pífio de Proust permanece como tal: ao longo de sua correspondência, o autor revela, ora com maior, ora com menor fidelidade, suas aptidões para o idioma: em carta ao grande amigo e compositor Reynaldo Hahn, Proust refere-se à tradução de *Sésame* como sendo “*de nouveaux exercices anglomanes qui sont pour [moi] assez périlleux. Et surtout très ennuyeux*” ([27/02/1904], *Corr. IV*: 66-67); em carta ao amigo e escritor Robert de Montesquiou, menos íntimo, e com menos sinceridade, afirma:

Je crains de vous avoir laissé croire hier soir que ma traduction n’était pas de moi seul. C’est moi seul au contraire qui l’ai entièrement faite. J’ai demandé ça et là un conseil à d’Humières, mais le tout est de moi, et refait vingt fois. Si je vous disais que sans Madame H... je ne l’aurais pu c’est qu’elle m’a donné les premiers éléments de l’anglais. ([13/03/1904], *Corr. IV*: 90-91)³⁷

Muito mais tarde, ao amigo e escritor britânico Sydney Schiff, admite: “*je ne sais plus un mot d’anglais. Un de mes amis qui le sait très bien reviendra bien un jour ou l’autre et me lira [ce livre] à haute voix en me traduisant.*” ([01/09/1920], *Corr. XIX*: 435); e, ao amigo e escritor Paul Morand, a respeito de um artigo que saiu no *Times* sobre ele: “*Mais une amnésie de l’anglais ayant suivi mes traductions de Ruskin je n’affirme rien.*” ([03/03/1921], *Corr. XIX*: 115).

Embora as críticas aos contra-sensos tenham levado Proust a algum esmero para evita-los, o que preocupa esse tradutor não é tanto a questão da língua, mas a importância de reproduzir, fielmente, essencialmente, o conteúdo do texto. A forma, até certo ponto, lhe é irrelevante. Por exemplo, em carta ao professor de línguas Emile

³⁷ O que revela ser uma inverdade, como se lê explicitamente em cartas a Marie Nordlinger: “*Notre Sesame paraîtra dans les Arts de la Vie dès qu’il sera prêt, mais quand sera-t-il prêt? Je le refais de fond en comble! Je ne sais pas combien nous serons payés, mais je pense que cela ne sera pas trop mal pour cette revue*” ([27/05/1904], *Corr. IV*: 132-133; destaque meu); e “*Pourquoi ne voulez-vous pas que votre nom soit associé au mien sur la couverture de Sésame?*” (17/09/1904, *Corr. IV*: 271-272) – o que atesta a cotradução de Nordlinger e o caráter pessoal da decisão de omitir o seu nome do trabalho.

Picot, Proust está preocupado com a etimologia do nome de uma cidade: “*Ruskin parle de la ville d’Eisenach. Et il dit ‘son nom. Iron-ach’... Iron veut dire fer. Mais ach? Peut-être le savez-vous... vous me rendriez grand service en me le disant. Non pas, encore une fois, en me disant l’étymologie vraie qui ici n’a rien à faire, en soi. Mais ce qu’a voulu dire Ruskin, vrai ou faux.*” (18/01/1904, *Corr. IV*: 40-41). Não importa tanto o significado da palavra em si; importa saber o que Ruskin pretendia dizer nas entrelinhas e nas sugestões implícitas. Essa mesma palavra é motivo de um bilhete apressado a Marie Nordlinger, em que Proust, um tanto irritado, menos com Ruskin do que com a dificuldade da tradução, conclui: “*Ruskin dit ‘Eisenach, name of it, iron-arch (j’ai trouvé arch c’est eau cela ne veut rien dire du tout mais tant pis)... (significant veut dire rappelant n’est-ce pas ??)... Ce vieillard commence à m’ennuyer.*” ([24/01/1904], *Corr. IV*: 49). E, ainda para Nordlinger, em verdade, cotradutora dos dois títulos de Ruskin, Proust expressa claramente a preocupação com os contra-sensos, não tanto por erros de tradução, mas por deixar escapar as “intenções fugidias” da língua inglesa (o que talvez signifique, mais simplesmente, que o que lhe escapa é o sentido das palavras da língua inglesa, *tout court*).

J’ai refait le commencement [de *Sesame and lilies*], *changeant chaque mot*, mais j’en ai fait au plus dix pages. Seulement je crois que c’est d’un moins vilain français et laissant échapper dans ses mailles plus fines un moins grand nombre de fuyantes intentions de l’anglais. Mais si j’y mets tant de scrupules il nous faudra dix ans et jamais “vite et bien” ne fut si nécessaire ([30/01/1904]. *Corr. IV*: 50-51).

Mudar “cada palavra” do texto traduzido não parece assusta-lo, e ele reitera esse expediente, que para muitos tradutores representaria um enorme risco:

J’ai travaillé comme un nègre à *Sésame* et refait de nouveau tout le commencement et entièrement le 1^{er} cahier *ne viaetur*. Il n’y a qu’une chose dont je reste mécontent c’est *careless writing*. J’ai remplacé *entretien fortuit* par “dans le négligé de la causerie”, c’est pire mais au moins ce n’est pas prétentieux ce qui serait le pire des contresens. (carta a Marie Nordlinger, [06/02/1904], *Corr. IV*: 57-58)

Mas parece arrepende-se do “excesso de liberdade”, e pergunta à colega: “*J’ai peur que vous soyez fâchée pour Sésame car j’ai tout bouleversé, du reste je pourrai reprendre vos termes si vous le préférez*” ([abril/1904]: *Corr. IV*: 111-112) e, poucos dias depois, pede-lhe que o ajude e que lhe assinale “*tout de suite les contresens qui vous ont frappé[e] pour la troisième édition de mon livre qu’on va réimprimer [La Bible d’Amiens] afin que je fasse au galop parvenir à mon éditeur les corrections nécessaire.*” (*ibidem*: 117). Além de cotradutora, Nordlinger é, portanto, revisora.

A supremacia do conteúdo sobre a forma, para o tradutor Proust, fica evidente na carta que endereça ao diretor da revista *Renaissance Latine* (que acabara de publicar um trecho inédito da *Bible d'Amiens*), o qual debochava de seus conhecimentos da língua inglesa durante uma recepção:

vous venez d'être si gentil pour moi et mes Ruskin, je ne voudrais pas avoir l'air de vous faire des reproches – mais enfin je trouve fantastique, sachant que je travaille depuis 4 ans à une traduction de la *Bible d'Amiens* que cette traduction va paraître incessamment, qu'elle m'a donné beaucoup de peine et que j'y attache beaucoup d'importance ... [que vous disiez:] 'Au fond vous ne savez pas l'anglais, et cela doit être plein de contresens'... *quelqu'un qui me détesterait et voudrait anéantir d'un mot l'effort de mes quatre années de travail* poursuivi même au milieu de la maladie... *que pourrait-il faire de pire?*

... Si vous saviez qu'il n'y a pas une expression ambigüe, pas une phrase obscure... vous ne prononceriez pas le mot de 'contresens'. Et à force d'approfondir le sens de chaque mot, la portée de chaque expression, le lien de toutes les idées, je suis arrivé à une connaissance si précise de ce texte que chaque fois que j'ai consulté un Anglais – ou un Français sachant à fond l'anglais – sur une difficulté quelconque – il était généralement une heure avant de voir surgir la difficulté et me félicitait de savoir l'anglais mieux qu'un Anglais. En quoi il se trompait. Je ne sais pas un mot d'anglais parlé et je ne lis pas bien l'anglais. Mais depuis quatre ans que je travaille sur la *Bible d'Amiens* je la sais entièrement par coeur et elle a pris pour moi ce degré d'assimilation complète, de transparence absolue, où se voient seulement les nébuleuses qui tiennent non à l'insuffisance de notre regard, mais à l'irréductible obscurité de la pensée contemplée. Pour plus de vingt phrases, d'Humières me disait: 'C'est impossible à traduire, cela n'a aucun sens en anglais. Si c'était moi je la sauterais'. A force de patience, même à ces phrases-là, j'ai fini par trouver un sens. Et s'il reste des fautes dans ma traduction ce sera dans les parties claires et faciles, car les obscures ont été méditées, refaites, approfondies, pendant des années... Je ne prétends pas savoir l'anglais. Je prétends savoir Ruskin. ([janeiro de 1903]. *Corr. III*: 219-220; destaques meus)

Proust exagera, e aumenta de três para quatro anos o período da atual tradução (que começou em outubro de 1899, segundo informação de Philip Kolb em nota a essa carta), mas considera que seu conhecimento do texto é total, e que ele não traduz do inglês, ele traduz “*du Ruskin*”, ou seja, traduz um homem, sua mentalidade, seu pensamento – em si, uma linguagem à parte, cifrada, que ele aprendeu a interpretar e decodificar ao longo dos anos.

Proust dirá algumas vezes que conhece a obra de Ruskin por completo, e de cor. Outro exagero, mas que representa bem o grau de apropriação que considera ter realizado das ideias de Ruskin. A “obscuridade” alardeada acerca do texto ruskiniano, para ele, tornou-se “transparência absoluta”, uma “assimilação” total. Proust acredita deter as chaves do pensamento e da obra de Ruskin, e, embora isso seja disputável (e há vários críticos anglófonos que criticam essa apropriação feita por Proust), é coerente

com sua compreensão hermenêutica tanto do texto literário quanto do trabalho da tradução.

Mas o que é “*du Ruskin*” para Proust, ao longo do tempo? Já nos artigos introdutórios à tradução de *La Bible d’Amiens*, o escritor fala da admiração incomensurável dos primeiros tempos, para relativizá-la por fim. Ao longo de sua correspondência, pode-se acompanhar uma série de idas e vindas desnorteantes, entre registros mais ou menos sinceros, em função do destinatário.

Quando estava começando o primeiro esboço de sua tradução, ainda em 1899, Proust pede que a mãe lhe envie “*le livre de la Sizeranne sur Ruskin s’il est dans ma bibliothèque pour voir les montagnes avec les yeux de ce grand homme*” (02/10/1899, *Corr. II*: 357). Dois meses depois, a um amigo, além de pedir ajuda para o inglês, citava Ruskin por meio, sobretudo, de seu conhecimento do livro de La Sizeranne: “*je vous demanderais conseil pour l’anglais... Je ne vais nullepart et mon temps est affranchi de toute obligation mondaine. Il n’est retenu que par la maladie... et par le Désir de la Beauté et la Recherche de la Vérité qui la lui disputent*” (carta a Douglas Ainslie, [dez/1899], *Corr. II*: 378-379).

Sobre a morte de Ruskin, Proust dirá a Marie Nordlinger: “*quand j’ai appris la mort de Ruskin, j’ai voulu exprimer à vous plutôt qu’à tout autre ma tristesse... je sens combien c’est peu que la mort en voyant combien vit avec force ce mort, combien je l’admire, l’écoute, cherche à le comprendre et lui obéir plus qu’à bien d’autres vivants*” [jan/1900] *Corr. II*: 384-385), e parece impressionado com a coincidência de estar escrevendo sobre Ruskin no momento em que recebe de presente, da amiga, um livro de Ruskin, e aproveita para citar uma frase que inclui no artigo “Ruskin à Notre-Dame d’Amiens”: “*O harmonies préétablies!*”.

Passado algum tempo, o tom é outro, mas, mesmo assim, continua considerando-o como um grande artista: em carta de Proust ao escritor Georges de Lauris, comenta: “*Ruskin a dit quelque part une chose sublime (...) Cela n’empêche pas les ouvrages de Ruskin d’être souvent stupides, maniaques, crispants, faux, ridicules, mais c’est toujours estimable et toujours grand*” ([08/11/1908], *Corr. VIII*: 285-286).

Na mesma época, a Montesquiou, não só relativiza sua admiração por Ruskin, como registra uma mudança na atitude de algumas revistas especializadas, que passam a elogiar o trabalho do esteta inglês (quando, à época do lançamento de suas traduções, tinham dele – e delas – uma visão crítica: “*J’ai d’ailleurs aimé Ruskin avec un extrême scepticisme dont j’ai même marqué, toute révérence gardée, l’étendue. Et voici que si*

j'en crois le ton général de certaines petites Revues, ceux qui m'ont le plus reproché ma faiblesse à son égard, en font maintenant un dieu sans défauts, sans mélange du périssable" ([nov/1908], *Corr. VIII*: 273).

Poucos meses de morrer, em carta a Sydney Schiff, Proust parece ter perdido a paciência com as incongruências do texto de Ruskin, ou com a discrepância entre o artista e o homem Ruskin:

Entre ce qu'une personne *dit* et ce qu'elle extrait par la méditation des profondeurs où l'Esprit gît, couvert de voiles, il y a un monde. Il est vrai qu'il y a des gens supérieurs à leurs livres, mais c'est que leurs livres ne sont pas des *Livres*. Il me semble que ce vieil imbécile de Ruskin qui disait de temps en temps des choses sensées a assez bien exprimé une partie au moins de cela. Je ne sais plus où mais je vous le chercherai si vous voulez ([18/07/1922], *Corr. XXII*: 363-364).

Talvez Proust tenha gostado de Ruskin por intermitência... De qualquer forma, ao menos na França, as traduções de Proust serviram a um de seus propósitos confessos: "*Vous savez quelle admiration j'ai pour Ruskin. Et comme je crois que chacun de nous a charge des âmes qu'il aime particulièrement, charge de les faire connaître et aimer, de leur éviter le froissement des malentendus et la nuit, l'obscurité comme on dit, de l'oubli*" (carta ao historiador Georges Goyau, [18/12/1904], *Corr. IV*: 398-399).

Apesar de grandemente esquecido no meio intelectual, ou, ao menos, literário francês, a "lâmpada" de Ruskin foi mantida acesa pelas traduções e comentários de Proust – o que parece ter sido um dos objetivos do escritor que, entre as "intermitências de seu coração" e por ocasião desta carta, já lançara seu segundo título de Ruskin, e dava sua "era das traduções" por encerrada.

Um último elemento quanto à tradução da *Bible d'Amiens* ainda pode ser ressaltado, visando a compreensão da "Inglaterra interior" que se desvendava ou protegia contra a obscuridade: a recepção registrada na correspondência pessoal de Proust, e comentada por Philip Kolb.

Já foi dito que a recepção ao trabalho de Proust sempre se fez sob o signo da polêmica; suas traduções não forneceram exceção à regra. A desaprovação da publicação de textos de Ruskin na França já foi exemplificada pela crítica de Charles Maurras (cf. 2.2). A opinião de outro anti-dreyfusard, Maurice Barrès, também é interessante.

Em carta a Proust, com quem tem relações cordiais, Barrès diz, inicialmente, que já conhecia Ruskin por intermédio do ensaio de Milsand (*L'Esthétique anglaise. Etude sur John Ruskin*, 1864) e que ele "*se méfie du verbiage*" do esteta inglês. Elogia a erudição de Proust, assinala um erro de impressão na nota 2 à página 250, e promete que

lerá o livro na íntegra no interior da catedral, propondo-lhe um passeio de automóvel. Sobretudo, Barrès responde à nota 41 de *La Bible d'Amiens*, em que Proust o critica por não ter incluído Ruskin no seu “senado ideal de Veneza” (em seu livro *La Mort de Venise*, 1903), e termina fazendo um elogio ambíguo ao “amor” e à “saturação” da riqueza do prefácio e das notas de Proust ([13/03/1904], *Corr. IV*: 88-89). Proust responde e continua a questão abordada na dita nota 41, lembrando que essa discussão se assemelha à querela entre os antigos e os modernos (o que, novamente, insere as preocupações de Proust no olho do furacão dos debates que lhe são contemporâneos), que a nota 2 está certa, e termina fazendo um comentário assaz revelador:

Je suis trop idéaliste... pour ne pas concevoir les oeuvres d'art comme dans une certaine mesure hors du temps et indépendantes des admirations qu'elles suscitent et j'aurais scrupule à ne pas leur retirer *la patine* qu'ont déposée sur elle[s] tant d'ardents regards... J'ai encore deux Ruskin à faire [*Sésame et les lys* et *Pages Choisies*] et après j'essaierai de traduire ma pauvre âme à moi, si elle n'est pas morte dans l'intervalle. ([14/03/1904], *Corr. IV*: 92-93 ; grifo meu)

Primeiro, Proust desvincula a obra do autor, e permite-se ver com os próprios olhos, retirando “a *pátina* dos olhares ardentes” já depositada (palavra-chave da leitura feita por Proust, desde seu contato com “La Lampe de la Mémoire”, como já foi dito), singularizando sua visão em meio à superposição das demais visões – que informam e deformam a opinião avalizada da obra em questão. Segundo, anuncia seus projetos de tradução e edição ainda ligados a Ruskin (o último título sendo descartado por ele próprio, em acordo com a editora). E terceiro, fala em “traduzir sua própria alma”, ou seja, escrever sua própria obra, pois já está cansando de ser porta-voz de outrem. Esse cansaço (“*ma pauvre âme à moi*”) ficará claro em sua correspondência acerca do andamento da tradução de *Sésame et les lys*.

Outro crítico que escreve a Proust por ocasião da publicação de *La Bible d'Amiens* é Henri Bergson (que foi professor de Proust na Ecole des Sciences Politiques e que, acessoriamente, é uma espécie de contra-parente). O filósofo acredita que a tradução de Proust

exprime la *quintessence même de l'oeuvre de Ruskin*... *Je crois, comme vous*, que chaque art se propose de rendre certains états d'âme qui seraient inexprimables en tout autre langage: c'est la raison d'être de cet art. Si la peinture était belle “dans la mesure où les idées qu'elle traduit en images sont indépendantes de la langue des images”, la peinture serait inutile (22/03/1904, *Corr. XXI*: 622; grifo meu)

Nessa primeira correspondência, Bergson apóia e se solidariza com a concepção estética de Proust, e, implicitamente, com a crítica feita por Proust ao que, no artigo “John Ruskin”, considera (até então, antes da crítica à idolatria), o único erro de Ruskin:

dizer que “une peinture est belle dans la mesure où les idées qu'elle traduit en images sont indépendantes de la langue des images”.³⁸ E considera que Proust captou a “quintessência” da obra de Ruskin – ideia que vai desenvolver em seguida.

Uma segunda carta de Bergson não é reproduzida na íntegra por Kolb (29/05/1904, *Corr. IV*: 137-138), mas este insere, em nota, o texto do comentário crítico de Bergson, apresentado ao Institut de France, a que ela se refere:

J'ai l'honneur de présenter à l'Académie, au nom de Marcel Proust, la traduction, accompagnée de notes et d'une préface, qu'il vient de faire de *La Bible d'Amiens* de Ruskin. *La préface est une importante contribution à la psychologie de Ruskin. M. Marcel Proust nous rappelle les jugements contradictoires portés sur Ruskin esthéticien.* On a dit que Ruskin était réaliste et qu'il était intellectualiste, qu'il supprimait le rôle de l'imagination dans l'art en y faisant à la science une part trop grande et qu'il ruinait la science en y faisant une place trop grande à l'imagination, que c'était un pur esthéticien puisqu'il n'aimait que la beauté, et que ce n'était pas un artiste puisqu'il mêlait à son appréciation de la beauté des considérations étrangères à l'esthétique. M. Marcel Proust remonte à l'origine de toutes ces divergences. Ruskin fut, avant tout, une âme religieuse. *Son esthétique est celle d'un homme qui croit que le poète et l'artiste se borne à transcrire un message divin. Il est donc un idéaliste au plus haut point,* mais il est réaliste aussi parce que la matière n'est pour lui qu'une expression de l'esprit... *C'est pourquoi il vit dans l'art chrétien par excellence.* C'est pourquoi aussi il aima profondément, comprit et fit comprendre aux autres l'architecture, la sculpture et la peinture du Moyen Age. En ce sens, *le livre que Ruskin a écrit sur la cathédrale d'Amiens est un de ceux qui nous font le mieux pénétrer dans l'intimité de sa pensée. M. Marcel Proust l'a traduit dans une langue si animée et si originale qu'on ne croirait pas, en lisant ce livre, avoir affaire à une traduction.* Il y a joint des notes, où nous trouvons de nombreux rapprochements entre *La Bible d'Amiens* et d'autres ouvrages du même auteur. (*apud Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, Institut de France, vol. CLXII, Paris, 1904, p.491-492; os grifos são meus)

Do ponto de vista de Bergson, Proust revela aspectos psicológicos do esteticismo de Ruskin, que dão conta de parte das contradições que se detectam na obra. Insistindo sobre o aspecto religioso do pensamento de Ruskin (que é o ponto axial da divergência entre Proust e La Sizeranne), ressalta o caráter de escriba (da palavra de Deus) conferido por Ruskin ao artista, esvaziando a relevância das polêmicas quanto à categorização de seu trabalho. Bergson elogia a qualidade linguística da tradução e a escolha da obra como representativa da psicologia ou da “intimidade” do pensamento do esteta. De certa forma, o filósofo reproduz em resumo os prefácios ao texto traduzido, mas como que aprova a edição da obra, pela escolha do texto e pela sua explanação por via de notas numerosas. O fato de Bergson ter dado um parecer positivo

³⁸ como já foi mencionado, mas convém aproximar a crítica de Proust para uma melhor comparação com o comentário de Bergson, que constitui uma paráfrase do que diz o tradutor: “la peinture ne peut atteindre la réalité une des choses, et rivaliser par là avec la littérature, qu'à condition de ne pas être littéraire”.

da tradução do livro na Academia de Ciências Morais e Políticas já gabarita, diante do meio artístico, intelectual, e também acadêmico, o trabalho realizado por Proust.

Uma terceira reação à publicação dessa tradução é a de Albert Sorel (como Bergson, também ex-professor de Proust na Ecole des Sciences Politiques), que escreve uma resenha para o jornal *Le Temps*. Nela, o historiador faz um elogio tanto da tradução quanto do livro de Ruskin. Proust, por sua vez, agradece em carta ([10/07/1904] *Corr. IV*: 176-178), e elogia o texto de Sorel,³⁹ do qual faz citações fragmentárias. O artigo de Sorel, “Pèlerinages de beauté”,⁴⁰ um dos mais elogiosos à tradução da *Bible d’Amiens* (ao qual Proust agradece publicamente em nota por ocasião da tradução de *Sésame et les lys*), insere as peregrinações ruskinianas em busca da beleza dentro de um contexto maior: primeiramente, enquanto exemplo de literatura estrangeira, essa “verdadeira polifonia intelectual”, transmitida por meio de traduções; segundo, como exemplo da prática de literatos que buscavam “alhores”, em sonhos de terras distantes, novas formas de beleza, como o fizeram Théophile Gautier e Taine – que reconstituem “meios ambientes” e “ideias d’antanho” que “pairavam no ar”, “evocam assombrações”, “repovoam palácios”....; insuperáveis “nessa arte de olhar e ver”, seus livros são “instrumentos prestigiosos de ótica”, e empregam “todos os meios de expressão” para que o leitor possa penetrar nas belezas de uma paisagem, de uma ruína, de um monumento, através da “mediação íntima” de sua visão das coisas; evoca Renan, Chateaubriand, Loti e Barrès e suas peregrinações, lembrando que a Inglaterra fornece o modelo do viajante “em busca de impressões de beleza”; compara Ruskin a Virgílio ao guiar Dante em sua viagem e, depois de lembrar os trabalhos de La Sizeranne, Bardoux e Brunhes sobre Ruskin, inclui Proust (a quem qualifica de “peregrino apaixonado” e “prosélito”) no círculo dos fazedores de uma “literatura ruskiniana de língua francesa”. Sorel, portanto, enaltece Ruskin e Proust, e insere cada qual em um panteão de prestígio.

³⁹ com palavras que poderiam lhe ter sido endereçadas pelos seus próprios críticos diante da leitura da *Recherche*: “...le culte passionné de Schubert et de Schumann, dont les rythmes et les accompagnements ont passé dans votre style, ni l’amour de Balzac, qui n’a jamais su manoeuvrer, évoluer, se réunir en un défilé final, après les avoir fait s’escrimer et combattre en ordre dispersé, toutes les “forces” de la langue française, mieux que vous n’y avez réussi dans cette comparaison ascendante graduée (au début de votre article ce soir) entre les diverses interprétations des choses à l’aide des livres et des oeuvres d’art. Il y a dans cette page... une sorte de progression symphonique, une ‘montée’ wagnérienne, à l’appel du thème principal et sans cesse transformé, toutes les sonorités des mots français...”. Aliás, essa é uma particularidade do trabalho crítico de Proust: não raro reconhece nos outros características suas.

⁴⁰ Kolb transcreve um fragmento do artigo em nota à carta, mas remeto à íntegra no site do jornal *Le Temps*, 11/07/1904, gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34431794k/date.langPT, colunas 3 a 5.

Nesse artigo (que valeria, por si só, um estudo), entende-se que Proust encontra uma forte inspiração para a noção de que os livros são “instrumentos óticos” (além da imagem do aquário já assinalada na *Bible d’Amiens*) no trabalho crítico de Sorel. Sua interessante noção de “literatura ruskiniana de língua francesa” dá conta do fenômeno (naquele momento, em plena ascensão) da tradução da obra do esteta inglês na França, assimila leitura e tradução à “arte de olhar e ver”, e reconhece o mérito da “polifonia intelectual” que representa o acesso à literatura estrangeira (por meio das traduções).⁴¹

Ao traduzir a “intimidade” e a “quintessência” do pensamento de Ruskin (segundo Bergson), Proust traduz, sobretudo, sua visão pessoal da visão de Ruskin. Esta, como um caleidoscópio, se reflete, fragmenta, multiplica e espraia pelos seus “mais de oitenta” livros – “todos” lidos por Proust e, alguns, sabidos “de cor”;⁴² em sua miríade, ou miragem, Proust capta determinados reflexos e vislumbres dessa obra tão densa, intensa, complexa e disputada, e lhes dá destaque, relevo, e outra dimensão.

Proust conhece Ruskin, inicialmente, por meio de traduções, e, em seguida, no original, em parte pelo vies da assistência de amigos e da mãe. Sua visão da visão de Ruskin é intermediada, enviezada, oblíqua. Até que, no fazer da tradução, Proust se apropria do texto de Ruskin, transformando-o em um texto (em) francês, refazendo-o por completo (como ele anuncia à co-tradutora), e impondo, em última instância, a sua leitura da obra. Suas notas e comentários direcionam o entendimento de seu leitor, estabelecem caminhos claros para elucidar a obscuridade do texto, definem um traçado lógico no labirinto das linhas e entrelinhas, estabelecem conexões com outras obras do autor, acrescentam informações de outros autores, identificando alusões, especificando citações, ordenando, à sua maneira, o universo desse pequeno livro que, aos seus olhos, condensa a gigantesca riqueza do pensamento de Ruskin, e serve de ponte para ele (esse procedimento crítico dará início à crítica temática, que se desenvolverá no século XX). O caleidoscópio (móvel), apropriado e decodificado, transforma-se em mosaico (fixo).

Ao integrar a elaboração da “literatura ruskiniana de língua francesa” (segundo Sorel), Proust passa a expressar, e a ver reconhecida, a sua “Inglaterra interior”, que é uma “terra” idealizada, de língua francesa (via tradução), não uma ilha (“isolada”) mas um alhures onde projeta o seu “panteão de admiração” e identifica uma “verdadeira polifonia intelectual”, de cujo concerto começa a participar.

⁴¹ Sobre Ruskin, Sorel dirá: “homem de gênio estranho, sutil, múltiplo e generoso, que se fez pontífice para os iniciados, apóstolo para os profanos e esmoler para os pobres de espírito.”

⁴² como afirma em carta a Marie Nordlinger, [7 ou 8/02/1900], *Corr. II*: 387.

O trabalho de anotação crítica que Proust realiza paralelamente à redação da tradução resulta em uma tradução peculiar, em que o comentário se torna mais relevante do que o texto original. Embora Proust até tenha tentado se manter fiel à intenção de Ruskin, não realizou o que preconizam certas escolas, segundo as quais o tradutor deve se apagar diante do autor. Proust rivalizou com Ruskin nos dois livros que traduziu (além de rivalizar com os demais estudiosos e tradutores da obra ruskiniana à época); criou seu próprio mosaico de erudição e o sobrepôs ao de Ruskin. Criou, sobretudo, uma tradução híbrida, que mistura ensaio, crítica, autobiografia e tradução, impregnando-se do hibridismo do próprio texto traduzido (que mistura ensaio, crítica, imprecisão e autobiografia ao embaralhamento geral do texto).

Esse hibridismo será redimensionado e intensificado no prefácio de *Sésame et les lys*, onde o aspecto autobiográfico acaba imperando sobre a apresentação crítica da obra, e onde se antevê o texto “entre-vários-gêneros” que constituirá a sua obra ficcional ulterior, em que romance, ensaio e autobiografia se mesclam e fundem, confundem os leitores, e iludem os críticos.⁴³

2.4 A leitura de Ruskin e a tradução de si mesmo

as dificuldades editoriais das traduções; Sésame et les lys, um “Contre Ruskin”?; a pátina do tempo e o valor do texto clássico, a crítica às coletâneas (“restaurações”); os excipits de “Sur la lecture” e Le Temps Retrouvé; a descoberta da lógica da compreensão retrospectiva dos textos de Ruskin; a recepção da crítica a esta tradução.

A trajetória da publicação pela Mercure de France de *La Bible d’Amiens* é explicada por Proust ao longo de sua correspondência pessoal.

Em carta a Georges Goyau, historiador da religião, Proust explica que, inicialmente, traduzira somente alguns trechos de *La Bible d’Amiens* (em fins de 1899, como já foi dito) e que Ollendorff, editor da Société d’Edition Artistique (da Paris-Hachette),⁴⁴ encomendou a tradução do livro todo, imaginando que ele agradaria ao leitor francês ([março/1904], *Corr. IV*: 79). O projeto, porém, não foi à frente.

⁴³ Identificar a origem do hibridismo de gêneros da *Recherche* na obra de Ruskin, e na sua tradução, não diminui, bem entendido, a beleza do artigo de Roland Barthes, “Longtemps je me suis couché de bonne heure” (*Oeuvres Complètes III*. Paris: Seuil, 1995, p.827-836), sobre a “originalidade” da “terceira forma” de Proust.

⁴⁴ editora que, segundo Kolb, deve ter falido, pois não há mais referência a ela a partir de 1904, e que pretendia traduzir as obras completas de Ruskin. Ela já havia editado *La Couronne d’olivier sauvage* e *Les Sept Lampes de l’architecture* (PROUST, *Corr. III*: 180)

Uma carta ao fundador e diretor da *Mercure de France*, Alfred Vallette, revela que Proust estava negociando com a editora e que ele obtivera as informações pedidas por Vallette: comparações de preço e volume de páginas entre *Unto this last* e *La Bible d'Amiens*, numa prospecção que visava, inclusive, sondar as intenções de uma editora concorrente, a Beauchesne (29/09/1902, *Corr. III*: 152). Proust ainda não havia assinado com o editor, mas tentava convence-lo de fazer a edição.

Numa segunda carta a Vallette, as dificuldades enfrentadas por Proust na realização de seu projeto ficam patentes:

Donc vous ne voulez pas de ma pauvre *Bible d'Amiens* et je vous avoue que je ne puis comprendre pourquoi. Si même, publiée seule, elle était comme vous dites, sans signification, cette publication, sans danger matériel pour le *Mercure*, puisque j'en ferais les frais... Car enfin l'oeuvre en tous cas est belle, inconnue, singulière. Croyez-vous que le *Mercure* ferait du tort en publiant un Ruskin et de l'avis de beaucoup le plus beau Ruskin. Je suis bien sincère en disant cela, puisque entre tous c'est celui là que j'ai choisi pour le traduire. Mais je prétend que si l'on ne devait traduire qu'un Ruskin, c'est celui-là ne fût-il pas le plus beau qui devrait être publié. Parce que c'est le seul qui soit sur la France, sur une ville de France et sur le Gothique français... C'est pour cela que la Société d'Edition Artistique voulait commencer ses traductions par celle-là... si votre décision reste la même, [je vais]... commencer une triste promenade pour trouver où abriter le génie. Et ce devoir qui m'incombe est si pressant que je ne puis jusqu'à ce que ce soit chose faite vous répondre au sujet des *Pages choisies* de Ruskin. (27/11/1902, *Corr. III*: 179-181)

Além de revelar que Proust se oferecia, mais uma vez (como ocorrerá com *Les Plaisirs et les Jours*), para custear a edição, a carta permite saber que ele assume pessoalmente a escolha da obra para tradução (sem mencionar Ollendorff), em função do seguinte critério: trata-se de um livro belo (talvez o mais belo dos livros de Ruskin), desconhecido e singular, que fala da Idade Média francesa e do gótico francês, e que outra editora já pretendia traduzir. A questão das *Pages Choisies* já foi mencionada (e sua implicação na rivalidade com La Sizeranne), mas se resume à barganha de Vallette: ele publicaria *La Bible d'Amiens* mediante a promessa de Proust de fazer essa coletânea.

Ao propor um trecho da tradução à revista *Renaissance Latine*, Proust acena com o que lhe parece ser o maior atrativo do livro: “*Je viens de faire une traduction complète d'un admirable livre de Ruskin essentiellement 'Latin', La Bible d'Amiens (Latin parce que c'est l'histoire du Christianisme en Gaule et en Orient expliqué[e] par la Cathédrale d'Amiens*”; carta a Constantin de Brancovan, diretor da revista, 24/11/1902, *Corr. III*: 175).

Apesar da boa acolhida geral à publicação de *La Bible d'Amiens*, parece que os argumentos e as razões de Proust não foram suficientes para fazer dessa tradução o sucesso que ele desejara.

Na mesma carta já mencionada a Goyau, Proust vai falar de sua segunda tradução, *Sésame et les Lys*, que compara com a primeira. Sobre *La Bible d'Amiens*, ele reconhece:

j'ai achevé... le travail auquel j'avais pris goût... et je n'ai pas eu le courage de sacrifier ensuite une seule de ces *belles nébuleuses* que j'avais essayé d'amener à une lumière relative... Chaque *partie ennuyeuse*, chaque *page obscure* supprimée se serait changée aussitôt en un air respirable et pur qui aurait circulé entre les pages choisies et les parties magnifiques, les mettant à leur place et dans leur atmosphère – en piédestaux pour exhausser les pages nobles et hautes – en miroirs magiques qui des parties conservées auraient à l'infini répété et multiplié les beautés.

Mais je ne l'ai pas fait et je sens bien que c'est un livre peu fait pour initier à Ruskin et lui conquérir des coeurs. ([março/1904], *Corr. IV*: 79-80, grifos meus)

Proust acaba reconhecendo o peso do estilo, a confusão das descrições (“enfadonhas”), e sua incapacidade de tornar o texto mais palatável e sedutor (pois não realizou uma edição reduzida, uma seleção de páginas escolhidas). Por isso, estabelece a diferença para com o segundo título traduzido:

Mais je suis en train d'en traduire un bien plus attirant, une simple conférence – une longue conférence – sur la Lecture (*Sésame – Of Kings Treasuries*), celle-là sans longueurs, dans défaillances, sans obscurités, sans fatras d'archéologie superficielle et d'histoire fantaisiste... C'est d'une traduction surtout qu'on peut dire comme Verlaine dit de la vie humble qui est “pleine de travaux ennuyeux et faciles, c'est une oeuvre de choix qui veut beaucoup d'amour”. (*ibidem*; grifos meus)

Trechos da segunda das duas conferências que constituem esse livro já tinham sido traduzidos para o francês em vários números do *Bulletin de l'Union pour l'Action morale* (a partir de 1895). Proust se propunha, portanto, a refazer a tradução deste que foi um dos primeiros textos de Ruskin lidos por ele – de forma fragmentária e incompleta, ao longo das publicações do *BUAM*. E, embora se trate de conferências, não são “simples”: novamente, são textos áridos e enfadonhos.

Um dos maiores estudiosos da obra de Proust, Antoine Compagnon, afirma que, nesse livro, Ruskin realiza um “manifesto reformista quase socialista” (COMPAGNON 1987: 14) que prega a educação popular. Por ocasião da publicação de trechos no *BUAM*, o texto teve alguma importância no contexto do Caso Dreyfus e do movimento pela solidariedade; esse movimento na França, porém, é laico, e leva à separação entre a Igreja e o Estado (em 1905; Proust escreve “La mort des cathédrales” no *Figaro* contra essa separação iminente). O caráter evangelizador e moralizante do texto, portanto, não encontrou eco na intelectualidade francesa. Por que, então, traduzir esse título que, evidentemente, não é “atraente” para o público francês – como advogado por Proust na carta a Goyau?

É possível que Proust esteja tentando, mais uma vez, promover sua leitura e visão da obra de Ruskin – a essa altura, colocando-a acima da própria obra de Ruskin. Se, de fato, os trechos esparsos de *Sésame* fizeram parte do primeiro contato de Proust com a obra de Ruskin, então, o primeiro tema ruskiniano que aguçou o interesse, e o estudo apaixonado, de Proust foi o da leitura. E Proust falará repetidamente, reiteradamente, sobre a leitura em geral e as leituras da infância em particular, já em fragmentos de *Jean Santeuil* (ou seja, a partir de 1895, ano do primeiro contato com os trechos das conferências de Ruskin - “Sésame. Les trésors des rois” e “Les Lys des jardins des reines”). Além disso, como já dito, o esboço da tese de Proust sobre a leitura já começara a se delinear em suas notas à *Bible d’Amiens*, sobretudo na sua insistência sobre a crítica à “idolatria” de Ruskin, e realiza o nexo, do ponto de vista do projeto da tradução, entre os dois livros tão diversos)

Os fragmentos que tratam diretamente ou indiretamente da leitura de *Jean Santeuil* (cujo projeto foi abandonado em 1899) são vários: “Lectures”, “Capitaine Fracasse”, “Lecture et farniente sur la plage”, entre outros. Anteriores, portanto, à sua tradução de *Sésame et le lys* e seus comentários e prefácio a ela, esses fragmentos serão transplantados ou transformados tanto em *Contre Sainte-Beuve* quanto, e principalmente, na *Recherche*. Pode-se supor que o projeto de tradução do texto integral de *Sésame et les lys* fosse uma antiga ambição de Proust, como veículo para poder editar uma tese que vinha amadurecendo desde as primeiras leituras de Ruskin, e que vai lhe permitir, novamente, como sucedera quando da publicação da *Bible d’Amiens*, projetar-se no meio artístico e intelectual.

Em *Sésame et les Lys*, Proust vai fazer, como na sua tradução anterior, um importante preâmbulo, numerosas notas e extensos comentários. Só que, dessa vez, antes mesmo de começar o prefácio, já explica:

Note 1: Je n'ai essayé, dans cette préface, que de réfléchir à mon tour sur le même sujet qu'avait traité Ruskin dans les “Trésors des Rois”: l'utilité de la Lecture. Par là ces quelques pages où il n'est guère question de Ruskin constituent cependant, si l'on veut, une sorte de critique indirecte de sa doctrine. En exposant mes idées, je me trouve involontairement les opposer d'avance aux siennes.

Proust começa, antes mesmo da primeira frase do texto de Ruskin, afirmando sua diferença. Talvez por isso, *Sésame et les Lys* também seja conhecido pela crítica como um “Contre Ruskin”. A primeira conferência, “Sésame. Les trésors des rois”, é sobre “como e por que ler”, e visou financiar a construção de uma biblioteca pública. A segunda, “Les Lys des jardins des reines”, é sobre a educação das jovens, e foi proferida

com o intuito de angariar fundos para a criação de uma escola pública. O tema da leitura permeia ambas as conferências, mas domina a primeira.

Segue-se, então, o prefácio, ou seja, o ensaio “Sur la lecture” (que também no Brasil já foi editado à parte). Trata-se de um poético intróito que anuncia as futuras páginas de “Combray”, pleno de recordações de infância (que também se descobrirão postumamente em *Jean Santeuil* e *Contre Sainte-Beuve*), em que Proust fala da casa, do jardim, do *Capitão Fracasso* e de tantos signos que evocam lembranças, reminiscências e a memória do narrador.

Esse ensaio é permeado de elementos de crítica literária e alinhava questões que abrem o que Proust a chama de sua “crítica indireta à doutrina de Ruskin”, como diz em seu *incipit* (mais uma vez, a obra foi consultada na versão eletrônica e não serão indicados os números de página das citações). O ponto de discordância que vai balizar essa crítica está no fato de que Ruskin considera leitura como uma “conversa” com os livros, com os autores, com a “Sociedade dos Mortos”, que deve ter uma função preponderante na vida do leitor (dentro de uma perspectiva moralizante); nesse sentido, sua ótica não é distinta da de Descartes. Proust define a leitura como “um ato psicológico original”, uma comunicação com um outro pensamento que ocorre na solidão e, portanto, mediante a total manutenção do poder intelectual do leitor; é o “milagre fecundo” da passagem de um saber, em que o saber do autor termina onde começa o do leitor (não há, portanto, diálogo); há uma sucessão no tempo, não uma concomitância. O escritor cria impressões e aparências; cria, em suma, “uma visão” (“*cette chose sans épaisseur, mirage arrêté sur une toile*”, “*cette brume que nos yeux avides voudraient percer*”), e essa visão tem por função dizer ao leitor: “olha, olha... aprende a ver!”. E, nesse momento, ela “*disparaît. Tel est le prix de la lecture et telle est aussi son insuffisance. C'est donner un trop grand rôle à ce qui n'est qu'une initiation d'en faire une discipline. La lecture est au seuil de la vie spirituelle; elle peut nous y introduire: elle ne la constitue pas*”. Ela *leva a* uma iniciação, mas não *é a* iniciação; o que, para o autor, são “Conclusões”, são “Incitações” para o leitor.

Proust vai falar da leitura, também, do ponto de vista dos “distúrbios do sistema nervoso”: ela permitiria aos que perderam “o poder de pensar por si próprios e de criar”, ressuscitarem o poder criativo, atuando como um “impulso”. A esse propósito, Proust cita *Les Maladies de la Volonté*, de Théodule Ribot (1883, 1888), revelando que suas leituras agora enveredam inclusive pelos ensaios de psicologia (esse autor tem um

estudo sobre Schopenhauer e se filia a toda uma literatura que se alinha ao conceito de visão schopenhaueriano – na qual se inclui Proust).

Alinhavam-se, então, inúmeras referências literárias, costurando citações e menções a autores e obras franceses, entremeados de nomes e títulos estrangeiros, sobretudo britânicos, de Shakespeare a William Morris (discípulo de Ruskin), amalhando, entretanto, clássicos da literatura europeia.

Em meio a essa malha erudita, Proust fala da “doença literária” que constitui o “respeito fetichista dos livros”, e, na nota 10 (a seu ensaio), Proust retoma a questão da idolatria e do esnobismo, fazendo um elo com *La Bible d’Amiens* (não será o único), conectando as traduções pelo vies da crítica que se repete.

Há, então, menção a Schopenhauer (e *Le Monde comme Représentation et comme Volonté*, 1819), e o seu hábito de escrever pautando-se em citações – influência perceptível nos ensaios de Proust, entre outras características e temas do pensamento do filósofo (há vários estudos sobre a influência de Schopenhauer sobre Proust). Com isso, de certa forma, Proust continua ampliando o espectro de sua erudição, ao mesmo tempo em que justifica sua metodologia de trabalho.

Há várias questões, teses ou embriões de teses que serão abordadas nas notas ao próprio ensaio e nas notas ao texto de Ruskin, de forma fragmentária, e que se reconhecerão desenvolvidos mais tarde, inclusive na *Recherche*. Não cabendo aqui o seu inventário, pode-se, entretanto, ressaltar o caráter profundamente ruskiniano de sua visão, apesar da apresentação do ensaio criar a expectativa inversa. Por exemplo, quando Proust faz um paralelo entre língua, linguagem, pedra e arquitetura:

Une tragédie de Racine, un volume des mémoires de Saint-Simon ressemblent à de belles choses qui ne se font plus. Le langage dans lequel ils ont été sculptés par de grands artistes avec une liberté qui en fait briller la douceur et saillir la force native, nous émeut comme la vue de certains marbres, aujourd'hui inusités, qu'employaient les ouvriers d'autrefois. Sans doute dans tel de ces vieux édifices la pierre a fidèlement gardé la pensée du sculpteur, mais aussi, grâce au sculpteur, la pierre, d'une espèce aujourd'hui inconnue, nous a été conservée, revêtue de toutes les couleurs qu'il a su tirer d'elle, faire apparaître, harmoniser. C'est bien la syntaxe vivante en France au XVIIe siècle - et en elle des coutumes et un tour de pensée disparus - que nous aimons à trouver dans les vers de Racine. Ce sont les formes mêmes de cette syntaxe, mises à nu, respectées, embellies par son ciseau si franc et si délicat, qui nous émeuvent dans ces tours de langage familiers jusqu'à la singularité et jusqu'à l'audace... Ce sont ces formes révolues prises à même la vie du passé que nous allons visiter dans l'oeuvre de Racine comme dans une cité ancienne et demeurée intacte. Nous éprouvons devant elles la même émotion que devant ces formes abolies, elles aussi, de l'architecture, que nous ne pouvons plus admirer que dans les rares et magnifiques exemplaires que nous en a légués le passé qui les façonna.

“Contre Ruskin”? Não. Essa visão do passado nos textos e construções, e nas marcas que lhes são inerentes, corresponde à compreensão do texto e da arquitetura como tendo valor na medida em que possuem pátina, a pátina do tempo – como já foi explicado anteriormente. Essa noção, que não foi explicitada em *La Bible d’Amiens*, retorna, ou, mais precisamente, permanece clara em *Sésame et les lys*, leitura anterior à dos textos sobre as catedrais e sobre Veneza, que foi feita de forma fragmentária ao longo dos fascículos do *BUAM*, e que foi seguida da descoberta de “La Lampe de la Mémoire”, onde a pátina – a ação do tempo, as marcas do passado sobre a pedra, e o registro da passagem do tempo sobre ela – é o que dá valor, em última instância, à arte e à arquitetura. Proust vai assimilar o elogio da pátina ruskiniano ao da linguagem “nua” (não transfigurada segundo o gosto contemporâneo) dos textos antigos.

Assim, Proust justifica sua crítica às coletâneas de páginas escolhidas:

Et c'est pourquoi il convient de lire les écrivains classiques dans le texte, et non de se contenter de morceaux choisis. Les pages illustres des écrivains sont souvent celles où cette contexture intime de leur langage est dissimulée par la beauté, d'un caractère presque universel, du morceau.

Essa discussão se encadeia à reflexão sobre o escritor e o leitor medíocres, que se contentam em escrever e ler segundo o gosto do momento – o qual interfere sobre as coletâneas, que são sempre feitas de forma circunstancial, os trechos escolhidos sendo os mais palatáveis segundo o critério da leitura acessível ao público contemporâneo. Nessa crítica às coletâneas, que constituem uma espécie de artifício ou maquiagem que camufla características originais da obra (para efeitos de facilitação da leitura), encontra-se um eco da crítica ruskiniana ao que também é um artifício, ou “mentira”, em arquitetura: a restauração (apenas lembrando a súplica de Ruskin: “Não falemos mais em restauração. É uma Mentira do início ao fim”; cf. 2.1). Acessoriamente, a crítica a tais coletâneas serve de condenação indireta à edição das *Pages Choisies* organizada por La Sizeranne, que seria publicada (e Proust o sabia) em breve.

O valor do texto, e de sua linguagem, portanto, está na sua qualidade de expressar o tempo em que foi produzido, de resgatar ou, mais radicalmente, trazê-lo ao presente, de “ressuscita-lo” (palavra estratégica na tese que Proust vai desenvolver acerca da reminiscência, na *Recherche*). “Singularidade” e “audácia”: signos da originalidade do bom escritor, segundo Proust.

Nos dois últimos parágrafos desse prefácio, haverá uma diferença entre a primeira versão, “Sur la lecture”, e a segunda, “Journées de lecture” (revista e editada em *Pastiches et mélanges*, em 1919, o que mostra a importância do ensaio aos olhos de

Proust).⁴⁵ O argumento seguinte versa sobre o silêncio que existe, no tempo, entre as obras antigas (e a alma antiga) e as obras atuais (e, portanto, a alma atual), que constitui “um hipogeu inviolado”. Este encerra a forma, mas também o aroma dos dias em que a frase foi escrita (antecipando, de maneira patente, a importância das reminiscências e de sua ressurreição pelos sentidos, na obra por vir).

O penúltimo parágrafo termina sobre um detalhe, à primeira vista, irrisório, mas que será modificado na segunda versão:

Ce silence remplissait encore la pause de la phrase qui, s'étant scindée pour l'enclorre, en avait gardé la forme; et plus d'une fois, tandis que je lisais, il m'apporta le parfum d'une rose que la brise entrant par la fenêtre ouverte avait répandu dans la salle haute où se tenait l'Assemblée et qui ne s'était pas évaporé *depuis dix-sept siècles* (grifo meu; a segunda versão diz: *depuis près de deux mille ans*).

Aqui, a diferença entre as versões parece insignificante, mas diz respeito à contagem do tempo (questão de monta, como se sabe, para o escritor), justo antes do último parágrafo, que, ele sim, será modificado. Este vai começar com menções a Dante e Shakespeare – nomes que abundam no texto de Ruskin, e que coroam o panteão dos clássicos. As diferenças entre as duas versões, ou seja, as modificações feitas na reedição do texto, estão indicadas nos itálicos da segunda versão (“B”), que é mais curta e depurada (o que está tachado indica o que, nos trechos mantidos idênticos, foi simplesmente suprimido). E fala da visão da Piazzeta de Veneza, das colunas de granito cinza e rosa, e de seu “sorriso distraído”:

A. Que de fois, dans la *Divine Comédie*, dans Shakespeare, j'ai eu cette impression d'avoir devant moi, inséré dans l'heure présente, actuel, un peu du passé, cette impression de rêve qu'on

B. *La Divine Comédie, les pièces de Shakespeare, donnent aussi l'impression de contempler, inséré dans l'heure actuelle, un peu du passé, cette impression si exaltante qui fait ressembler*

⁴⁵ Há um primeiro artigo homônimo, curto, publicado no *Figaro* em 1907 e incluído em *Chroniques* (edição póstuma, 1927) sobre as *Mémoires* de Mme de Boigne, e que fala sobre o telefone e do som da voz que se transmite à distância (uma espécie de mágica), que parece ser um texto totalmente diverso do que receberá, anos mais tarde, o seu título, mas que termina sobre as seguintes palavras: “*si alors quelqu'un des fantômes qui s'interposent sans cesse entre ma pensée et son objet, comme il arrive dans les rêves, vient encore solliciter mon attention et la détourner de ce que j'ai à vous dire, je l'écarterai comme Ulysse écartait de l'épée les ombres pressées autour de lui pour implorer une forme ou un tombeau. Aujourd'hui je n'ai pas su résister à l'appel de ces visions que je voyais flotter, à mi-profondeur, dans la transparence de ma pensée. Et j'ai tenté sans succès ce que réussit si souvent le maître verrier quand il transportait et fixait ses songes, à la distance même où ils lui étaient apparus, entre deux eaux troublées de reflets sombres et roses, dans une matière translucide... au sein d'une pensée vivante.*” Comparar com esse fragmento da resenha de Sorel, “Pèlerinages de beauté”: Proust “*écrit, quand il médite ou rêve, un français flexible, de couleurs e de nuances, mais toujours translucide, et qui fait songer, parfois, au verreries où Gallé enferme ses lianes. Exact quand il décrit, ses images, comme celles de son maître [Ruskin] procèdent le plus souvent de l'écriture, qui est somptueuse et précise à la fois.*” Sorel foi o primeiro crítico a detectar características do *Art Nouveau* na escritura de Proust. A influência do historiador sobre Proust ainda não foi devidamente estudada, mas a associação dos dois textos de mesmo título (“*journées de lecture*”) revela o vínculo fundamental entre as traduções de Ruskin, as críticas a elas, e o trabalho ensaístico e ficcional que se lhes seguirão.

ressent à Venise sur la Piazzetta, devant ses deux colonnes de granit gris et rose qui portent sur leurs chapiteaux grecs, l'une le Lion de Saint-Marc, l'autre saint Théodore foulant aux pieds le crocodile,- belles étrangères venues d'Orient sur la mer qu'elles regardent au loin et qui vient mourir à leurs pieds, et qui toutes deux, sans comprendre les propos échangés autour d'elles dans une langue qui n'est pas celle de leur pays, sur cette place publique où brille encore leur sourire distrait, continuent à attarder au milieu de nous leurs jours du XIIe siècle qu'elles intercalent dans notre aujourd'hui. Oui, en pleine place publique, au milieu d'aujourd'hui dont il interrompt à cet endroit l'empire, un peu du XIIe siècle, du XIIe siècle depuis si longtemps enfui, se dresse en un double élan léger de granit rose. Tout autour, les jours actuels, les jours que nous vivons circulent, se pressent en bourdonnant autour des colonnes, mais là brusquement s'arrêtent, fuient comme des abeilles repoussées; car elles ne sont pas dans le présent, ces hautes et fines enclaves du passé, mais dans un autre temps où il est interdit au présent de pénétrer. Autour des colonnes roses, jaillies vers leurs larges chapiteaux, les jours actuels se pressent et bourdonnent. Mais interposées entre eux, elles les écartent, réservant de toute leur mince épaisseur la place inviolable du Passé:- du Passé familièrement surgi au milieu du présent, avec cette couleur un peu irréelle des choses qu'une sorte d'illusion nous fait voir à quelques pas, et qui sont en réalité situées à bien des siècles; s'adressant dans tout son aspect un peu trop directement à l'esprit, l'exaltant un peu comme on ne saurait s'en étonner de la part du revenant d'un temps enseveli; pourtant là, au milieu de nous, approché, coudoyé, palpé, immobile, au soleil.

certaines « Journées de lecture » à des journées de flânerie à Venise sur la Piazzetta, par exemple, quand on a devant soi, dans leur couleur à demi-irréelle des choses situées à quelques pas et à bien des siècles, les deux colonnes de granit gris et rose qui portent sur leurs chapiteaux grecs, l'une le Lion de Saint-Marc, l'autre saint Théodore foulant aux pieds le crocodile, ces deux belles et sveltes étrangères venues d'Orient sur la mer qu'elles regardent au loin et qui se brise à leurs pieds, et qui toutes deux, sans comprendre les propos échangés autour d'elles, elles continuent à attarder leurs jours du XIIe siècle dans la foule d'aujourd'hui, sur cette place publique où brille encore leur sourire distrait, continuent à attarder au milieu de nous leurs jours du XIIe siècle sur cette place publique où brille encore distraitement, tout près, leur sourire lointain.

Na comparação, constata-se de pronto que, passados tantos anos, o texto melhorou. A segunda versão é do autor premiado com o Goncourt de 1919. Os 15 anos que separam as duas versões operam como os séculos que separam as colunas cinza e rosa dos transeuntes agitados de “hoje”: geram perplexidade diante do abismo incomensurável, no tempo e no espaço, entre passado e presente. As colunas, vindas do século XII e do Oriente, sorriem “distráidas” e “distantes” no meio da praça pública. Sua presença extemporânea e imóvel, despercebida à multidão, causam no narrador a mesma impressão que os bons livros, recriando mundos, eras, aromas, num “hipogeu inviolado” possível entre as linhas evocativas de um texto. O caráter estrangeiro das colunas é colocado em destaque, assim como o idioma incompreensível dos transeuntes despercebidos – o que faz das duas colunas, simbolicamente, avatares de Babel, e emblemas da tradução e de sua necessidade.

O abismo entre as duas versões do *excipit* se desvenda na troca do título: “Journées de lecture” explica melhor esse parágrafo como sendo o encerramento de um ensaio sobre um livro de Ruskin (embora não assumido como tal, já que anunciado pelo tradutor como uma tese independente). Pois esse parágrafo sobre as colunas da Piazzetta retoma a questão das leituras pessoais (no *incipit*, foram decantadas as leituras da infância), as leituras apaixonadas de *The Stones of Venice*, ao lado da mãe, e dos amigos Reynaldo Hahn e Marie Nordlinger, a qual lia longos trechos em voz alta, e os explicava a Proust (em suas “*journées de flânerie*”). A inserção, na segunda versão, da expressão “*Journées de lecture*” logo após as menções a Dante e Shakespeare mantém Ruskin no panteão dos grandes (por mais que Proust anuncie que o retirou do pedestal erigido nos primeiros anos de estudos). Essa visão de Ruskin se perfila em filigrana no *excipit* (de forma elíptica em 1904/5 e oblíqua em 1919), assim como a sua própria descrição da Piazzetta e das colunas, e do granito cinza e rosa.

Cabe ressaltar, aqui, os ecos do *excipit* do ensaio em outro, o do *Temps Retrouvé*, em que a insistência sobre a discrepância entre tempos e espaços também é notável.⁴⁶ Por exemplo, as longas colunas podem ser assimiladas às longas “*échasses*” dos homens – os prolongamentos decorrentes do tempo em sua ação sobre eles; tanto elas, as colunas, quanto eles, os homens, ocupam uma “*place*” – palavra que se repete em ambos os textos, e que remete a “espaço”; tanto elas quanto eles miscuem passado e presente, representando, “assombrações (*revenants*)” (elas) e “seres monstruosos”, “gigantes” (eles) que habitam estranhamente tempos distintos – estranheza que está sendo meditada em “*Sur la lecture*”, e que será amplamente desenvolvida na *Recherche*.

Nesse momento crucial do texto, encontra-se o que buscara Proust: a expressão da impressão de pátina do tempo. Pois, entre as duas colunas de granito, entre elas e os homens de hoje, entre o passado e o presente das colunas, o narrador identifica a inquietante presença do “enclave”, a persistência do tempo que “*s’attarde*” em plena praça, “distorção quântica”, se diria hoje, perturbação da ordem normal ou ordinária das coisas, imiscuindo tempos (e seus mundos) díspares, paradoxalmente interpenetrantes. Esse enclave é descrito como uma “*espessura*”, uma camada, como é a pátina dos

⁴⁶ Novamente, insiro, para fins de facilitação de comparação, trecho desse último parágrafo, que está reproduzido na íntegra na Introdução desse ensaio: “*comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses grandissant sans cesse... 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’ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes, - entre lesquelles tant de jours sont venus se placer - dans le Temps*” (*Le Temps Retrouvé*: 353).

objetos expostos à ação do tempo. É um indício concreto da passagem do tempo (que não é concreto). A consciência e a impressão dessa incongruência motivam Proust a registra-la no papel.

A influência dos escritos de Ruskin sobre arquitetura se cristaliza, no *excipit* do *Temps Retrouvé*, na palavra “échasse”, que será traduzida por “perna de pau” – ao designar fisicamente os prolongamentos dos anos na vida dos homens –, mas que também significa “régua de canteiro” (trena) e “pau de andaime”, que são do domínio, mais uma vez, da construção e da arquitetura, e suscitam um certo “aroma” de Ruskin.

Por tentar exprimir, sem nomear, a pátina em seu texto, Proust vai eliminar, na segunda versão do ensaio, o seguinte trecho, que, com outras palavras, ele vai expressar em sua obra futura:

Mais interposées entre eux, elles les écartent, réservant de toute leur mince épaisseur la place inviolable du Passé:- du Passé familièrement surgi au milieu du présent, avec cette couleur un peu irréelle des choses qu'une sorte d'illusion nous fait voir à quelques pas, et qui sont en réalité situées à bien des siècles; s'adressant dans tout son aspect un peu trop directement à l'esprit, l'exaltant un peu comme on ne saurait s'en étonner de la part du revenant d'un temps enseveli...

Aqui, Proust explicita o que será longamente abordado ao longo dos tomos da *Recherche*, em seus momentos sobre as reminiscências e o poder regenerador da memória. Por isso, não parece haver fundamento no apelido de “Contre Ruskin” conferido pela crítica a esse ensaio. Nele se esboçam claramente elementos literários das questões-chaves que habitam “Combray” (onde imperam as leituras da infância) e “*la matinée de Guermantes*” (onde são colocadas em evidência, e confronto, as leituras adultas), início e fim de uma obra, que foram escritos num só fôlego, segundo o autor.

É em “Sur la lecture” que, explicando sua leitura do texto de Ruskin, Proust começa a traduzir a si mesmo, seus temas, suas visões. A plethora dos autores e textos lidos informam o seu trabalho, claro, mas, de maneira privilegiada, mesmo que escamoteada, vê-se a filigrana de Ruskin e da Veneza ruskiniana, do texto ruskiniano, e sua pátina.

Terminado o prefácio e suas notas, começam o texto de Ruskin e suas notas. Ao todo, há um total de 223 (algumas são do autor), sendo que, de forma geral, repetem e complementam o texto de “Sur la lecture” de forma entrecortada com o texto de Ruskin (o que acaba mostrando, contrariamente ao anunciado inicialmente pelo tradutor, que o prefácio é, sim, um comentário de *Sésame*; é a síntese, em sequência lógica e linear, das notas esparsas).

A primeira nota a “Les Trésors des rois”, tem uma relevância capital para o entendimento da futura obra ficcional de Proust: a descoberta feita por Proust de que a estrutura do texto de Ruskin se desvenda retrospectivamente: “*Note 22: Cette épigraphe, qui ne figurait pas dans les premières éditions de ‘Sésame et les Lys’, projette comme un rayon supplémentaire qui ne vient toucher que la dernière phrase de la conférence (...), mais illumine rétrospectivement tout ce qui a précédé*”. E, mais adiante, ainda nessa nota:

Mais c'est le charme précisément de l'oeuvre de Ruskin qu'il y ait entre les idées d'un même livre, et entre les divers livres des liens qu'il ne montre pas, qu'il laisse à peine apparaître un instant et qu'il a d'ailleurs peut-être tissés après coup, mais jamais artificiels cependant puisqu'ils sont toujours tirés de la substance toujours identique à elle-même de sa pensée. Les préoccupations multiples mais constantes de cette pensée, voilà ce qui assure à ces livres une unité plus réelle que l'unité de composition, généralement absente. C'est son procédé. Il passe d'une idée à l'autre sans aucun ordre apparent. Mais en réalité la fantaisie qui le mène suit ses affinités profondes qui lui imposent malgré lui une logique supérieure. Si bien qu'à la fin il se trouve avoir obéi à une sorte de plan secret qui, dévoilé à la fin, impose rétrospectivement à l'ensemble une sorte d'ordre et le fait apercevoir magnifiquement étage jusqu'à cette apothéose finale.

Enquanto crítico, Proust revela sua compreensão hermenêutica da obra e do conjunto das obras do autor, e descobre, na multiplicidade e na aparente desordem dos objetos de estudo de Ruskin, a “unidade da composição”, as “afinidades profundas” e a “lógica superior”: o “plano” ou “desenho secreto” que “retrospectivamente” impõe ao todo uma “espécie de ordem” e leva à “apoteose final”. Esse padrão, que reconhece em Ruskin, Proust vai usar como decalque à estrutura da *Recherche*.

Na nota 37, Proust comete uma traição a Ruskin e, ao criticar seu moralismo, cita uma opinião contrária à sua, de seu notório inimigo, o pintor Whistler (e seu ensaio “Ten o'clock” – que, como já foi dito, foi traduzido por Mallarmé). Em seguida, são evocadas as traduções editadas pelo *BUAM* (no caso, de *Paradise Lost*, de Milton, em 1895) – o que confirma a importância das leituras dessa revista na sua formação intelectual e artística, assim como para o seu conhecimento das literaturas estrangeiras, sobretudo anglófonas.

Há outras questões de interesse entre as notas, mas elas escapam ao escopo desse ensaio. Restaria acrescentar, quanto à importância da tradução de *Sésame et les lys*, sob a ótica da visão de Ruskin, o impacto que ela causou nos leitores contemporâneos.

A participação de Marie Nordlinger no processo tradutório continua sendo essencial, e os comentários sobre a qualidade linguística da tradução devem ter sido

menos frequentes do que por ocasião da tradução anterior, pois não há menções a eles na correspondência pessoal de Proust.

De uma forma geral, a recepção do livro se confunde com a recepção do ensaio, e a ambiguidade da “crítica” a Ruskin anunciada por Proust não passou despercebida.

No *Figaro*, o escritor e crítico André Beaunier escreve:

Attentif au moindre détail de la phrase, et comme à son accent... [M. Proust] est fidèle et réussit à écrire, en français excellent, du Ruskin. C’est le modèle d’une traduction bien faite, *un chef-d’oeuvre d’intelligente docilité*, une étonnante réussite.

M. Proust aime beaucoup Ruskin... Peut-être au fond l’aime-t-il un peu moins qu’il ne se le figure. En tout cas, *il a des velléités d’indépendance. Après qu’il a suivi ce diable d’homme quelque temps, il se demande où il sera mené. Alors, il continue à traduire avec une soumission méritoire*; mais il indique son scrupule au bas de la page: et ces notes, nombreuses, abondantes, variées, sont rédigées avec autant d’esprit que de science. *Il s’agit de marquer nettement qu’on n’est pas tout à fait du même avis que l’auteur, et que l’auteur cependant n’a pas tout à fait tort...* C’est, pour M. Marcel Proust, l’occasion de signaler mille rapprochements ingénieux et de conter des anecdotes, et de bandiner et de *se révéler comme un essayiste charmant*.

Il lit Ruskin comme Montaigne lisait Plutarque: il “essaye” au contact d’une autre pensée, sa pensée... et *insensiblement il arrive à se rendre compte de lui-même*. C’est le jeu d’un moraliste délicat... (14/06/1906; *Corr. VI*: 118-119; grifos meus)

Embora a crítica ao trabalho esteja evidente (“obra-prima de inteligente docilidade”, “veleidades de independência”, “continuar a traduzir com submissão meritória”, “dizer que não tem a mesma opinião mas que Ruskin tem razão”...), Beaunier reconhece que Proust se revelou um bom ensaísta, e que a tradução, em si, está bem feita. Fazendo ouvidos de mercador às críticas, Proust agradece efusivamente ao editor do *Figaro*, Gaston Calmette, pela publicação do artigo: “*C’est de plus en plus les Mille et Une Nuits. Ce n’est plus Sésame d’Ali Baba. C’est le Dormeur Eveillé qu’on traite en roi, qu’on mène dans un palais inouï... Est-ce vraiment pour moi [?]*” (14/06/1906, *Corr. VI*: 117).

O escritor Jean Bonnerot, em seu artigo à *Revue idéaliste* sobre a tradução de *Sésame*, diz que Proust, “com suas lembranças da infância, nos dá uma psicologia e uma moral da leitura. Ruskin não fez mais que retomar o velho tema ‘clássico’ de que a leitura é uma conversação” (outubro 1907; *Corr. VII*: 279) – marcando a diferença, pretendida por Proust, entre as duas visões sobre a leitura.

De uma forma geral, a “era das traduções” permite a Proust ser reconhecido como um ensaísta, o que começa a desvincula-lo da pecha de escritor decadentista. Ele passa, assim, a traduzir a si mesmo, a sua Inglaterra interior, a sua Veneza interior; ele empreende a busca interior da expressão, pela literatura, da imagem ruskiniana da pátna do tempo, dando contornos pessoais às impressões estéticas que ela lhe causa.

2.5 A tradução e a traição a Ruskin, e a passagem entre “*les deux côtés*”

o fim da “era das traduções” e sua tradução em temas e aspectos da obra ficcional: leitura, tradução, aparente falta de unidade, retrospectão, detalhe; a dicotomia desfeita: “Ruskin contra Whistler” ou “Ruskin e Whistler”?

Em carta a Marie Nordlinger, Proust diz que recusou fazer a tradução de *Saint Mark's Rest* (de Ruskin; 17/09/1904, *Corr. IV*: 271-272). Em outra carta, também a ela, desabafa, em pleno luto: “*Travaillez-vous? Moi, plus. J'ai clos à jamais l'ère des traductions, que maman favorisait. Et quant aux traductions de moi-même, je n'en ai plus le courage*” ([07/17/1906], *Corr. VI*: 308). A decisão de parar de traduzir parece se dever ao que Proust declarou em carta a Barrès: “*j'essaierai de traduire ma pauvre âme à moi, si elle n'est pas morte dans l'intervalle*” ([14/03/1904], *Corr. IV*: 93; já citada).

Durante a fase ruskiniana, morreram Ruskin (1900), e o pai (1903) e a mãe (1905) de Proust. Foram-se, talvez, figuras que funcionavam como inibidores de uma produção literária pessoal e autêntica. O fato é que o desejo de escrever sua própria obra vinha atormentando o escritor, que passou a encarar suas traduções como uma obrigação (imposta pela mãe⁴⁷), que o impediam de “traduzir a si mesmo”.

De maneira objetiva, Proust dá sua tarefa de tradutor por encerrada, e anuncia, em 1907, em sua correspondência: “*Quant à Ruskin, j'ai cessé de le traduire, on commence à s'y mettre de toutes parts, pas toujours de la façon la plus respectueuse et la plus raisonnable, mais enfin cette flamme s'étend, et c'est assez*” (carta à amiga Mme Guéritte, *Corr. VII*: 237). Seu objetivo, dentro dessa perspectiva, teria sido o de divulgar e perpetuar a obra do mestre (realizando o que Benjamin preconiza como a “tarefa do tradutor”: garantir a sobrevivência do texto traduzido. Ver “La tâche du traducteur”. In: Walter Benjamin. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 2000).

Proust também registra o término de seu feito tradutório no *Temps Retrouvé*, fazendo uma referência direta: “*Vous parlez bien des Mille et Une Nuits, me dit-il. Mais j'en connais un qui n'est pas sans rapport avec le titre d'un livre que je crois avoir aperçu chez le baron*” ([Jupien] *faisait allusion à une traduction de Sésame et les lys de Ruskin que j'avais envoyée à M. de Charlus*)” (*Le Temps Retrouvé*: 139).

⁴⁷ Em carta, Proust escreve: “*Mais voilà que Maman apprenant que j'avais renoncé à Ruskin s'est mise en tête que c'était tout ce que Papa désirait, qu'il en attendait de jour en jour la publication. Alors j'ai dû donner des ordres contraires et me voilà à recommencer toutes mes épreuves [de La Bible d'Amiens].*” ([dez. 1903], *Corr. III*: 448). Muitos críticos imputam a continuidade das traduções à vontade da mãe.

Questões trabalhadas visando a tradução e o comentário dos textos de Ruskin foram constituindo a própria matéria sobre a qual se ergue e arquiteta a cathedral proustiana. Um dos exemplos mais flagrantes dos filões temáticos da fase das traduções se detecta na importância, conferida ao longo do *Temps Retrouvé*, à questão da leitura.

A continuidade da concepção da leitura que Proust expusera inicialmente no prefácio a *Sésame* é patente, e brota ao longo do texto, retomando os temas do livro interior, do gesto – que é da ordem da criação – realizado no silêncio e na solidão, assim como a comparação a instrumentos óticos, e insere a tese sobre a leitura no cerne das questões principais a serem desenvolvidas no romance (as referências são inúmeras; foram destacadas apenas algumas dentre as já “clássicas”, tentando reconstruir, como Proust fizera com o texto de Ruskin, uma “memória improvisada” dessas questões):

Quant au livre intérieur de signes inconnus... pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous. Aussi combien se détournent de l'écrire!... Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'“impression” ait été fait en nous par la réalité même... Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre. (*Le Temps Retrouvé*: 186)

L'art véritable n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le silence. (*ibidem*, p.188)

Les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence. Et comme l'art recompose exactement la vie, autour des vérités qu'on a atteintes en soi même flottera toujours une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère qui n'est que vestige de la pénombre que nous avons dû traverser, l'indication, marquée exactement comme par un altimètre, de la profondeur d'une oeuvre. (*idem*: 204)

L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicades: “mon lecteur”. En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'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... laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant: “Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre”. (*idem*: 217-218)

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. (*idem*: 338)

Proust, portanto, não renega sua fase ruskiniana, nem por “divorciar-se” de Ruskin (avaliação ou “versão oficial”, mais uma vez, da editora Gallimard, veiculada no prefácio de Pierre-Louis Rey e Brian G.Rogers ao *Temps Retrouvé*: x), nem lamentar o trabalho de tradução em si (o que se deduz, pois, afinal, serviu-lhe de esteio a um reconhecimento mais prestigioso por parte da crítica). Tradução, leitura e escritura

imbricam-se, como tantos outros temas da *Recherche*, de maneira inextricável, e sua (con)fusão constitui um dos fundamentos do projeto literário de Proust.

A concepção proustiana do trabalho do escritor permanecerá, assim, no decorrer da *Recherche*, profundamente entrelaçada à do trabalho do tradutor. O autor se refere, já em 1904 (na citada carta a Barrès), ao ato de escrever como uma tradução de si mesmo, e essa ideia vai se repetir na *Recherche*. Por exemplo: “*ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n’a pas, dans le sens courant, à l’inventer puisqu’il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d’un écrivain sont ceux d’un traducteur*” (*Temps Retrouvé*: 197). Pode-se inferir que a tradução de si mesmo vai ser viabilizada após a etapa precedente da tradução do outro – leitura e escritura sendo os dois polos de um mesmo movimento de tradução.

E, à mesma época em que escreve essas palavras, que constam no último tomo de sua obra, Proust faz esse comentário à imprensa:

On doit être préoccupé uniquement de *l’impression ou de l’idée à traduire*. Les yeux de *l’esprit* sont tournés au dedans, il faut s’efforcer de rendre avec la plus grande fidélité possible le *modèle intérieur* [sans...] soumission au réel, pour arriver à faire *passer l’impression* la plus simple en apparence, du monde de *l’invisible* dans celui si différent du concret où *l’ineffable se résout en claires formules*. (“Enquête sur le renouvellement du style”, 1922, PROUST 1971: 645; grifos meus)

A noção de “modelo” (Inglaterra ou Veneza) interior, portanto, perdura até o fim da vida do autor, como uma firme convicção, assim como a oposição entre a “impressão” (ou ainda penumbra, ou obscuridade interior) e a expressão das “fórmulas claras”, em renovado eco da polêmica no início da sua carreira literária, a ciclicamente retomada querela entre os antigos e os modernos.

Outra característica marcadamente ruskiniana que se encontra na *Recherche*, de suma importância na sua elaboração, é o entendimento (de Proust, e não de Ruskin) da estrutura de aparência desordenada, mas que desvenda sua organicidade de maneira retrospectiva (Ruskin pode ter usado esse procedimento inconscientemente; a consciência desse padrão é de Proust). E, justamente, Proust se verá na situação de ter que se defender contra a acusação de falta de unicidade de sua obra, e de que ele escreve “aos pedaços” (crítica do escritor Henri Ghéon, em *La Nouvelle Revue Française* de 1º de janeiro de 1914, *apud* COMPAGNON 1989: 38). Em carta a Jacques Rivière (editor da NRF, e grande defensor de Proust à época), em fevereiro de 1914, declara: “*Enfin, je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction! ... Ce n’est qu’à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises,*

que ma pensée se dévoilera” (Corr. XIII: 98-99). Lições que, como os anos, se depositam em camadas, como uma pátina.

É preciso levar em conta a rigorosa estrutura pretendida desde o início por Proust para a sua obra (catedral). Em carta a Paul Souday (um de seus mais constantes críticos), Proust revela, por ocasião do Prêmio Goncourt, a propósito da *Recherche*:

Cet ouvrage (dont le titre mal choisi trompe un peu) est si méticuleusement “composé”... que le dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout l’“entre-deux” a été écrit ensuite, mais il y a longtemps. La guerre m’a empêché d’avoir les épreuves; la maladie m’empêche, maintenant, de les corriger. ([17/12/1919], Corr. XVIII: 535)

A noção de “entre-dois” é explícita e explicitada, e é uma das grandes marcas da obra proustiana. A noção de composição meticulosa, deliberada e premeditada, pautada por simetrias (mesmo que ilusórias), também.

À mesma ocasião, em carta ao escritor belga Rosny Aîné, Proust fala de seu imenso esforço por manter-se fiel à arquitetura idealizada inicialmente, o que constitui, para ele, um verdadeiro “sacrifício”, que lhe causou o risco de ser acusado de não dar “unidade à obra”:

tous mes volumes sont écrits (le dernier chapitre du dernier volume, non paru, a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume)... mais pendant la guerre j’ai ajouté quelque chose sur la guerre qui convenait bien pour le caractère de M. de Charlus (...) je veux que tout paraisse ensemble *pour qu’on comprenne la composition à laquelle j’ai tout sacrifié* et qu’on méconnaît tellement qu’on croit que c’est un recueil de souvenirs fortuits! La construction inflexible, voilà justement ce que j’aimerais à vous montrer par quelques exemples bien frappants. ([dez. 1919], Corr. XVII: 544-547; grifo meu)

Proust será alvo da crítica ao texto espantosamente longo e desconexo, que também foi dirigida a Ruskin – mas que a visão de Proust soube decodificar.

Essa estrutura ou arquitetura da obra proustiana se cristaliza nos primórdios da escritura da *Recherche*, e lhe dá forma, sentido, e fôlego: em carta à amiga Mme Straus, Proust anuncia: “[vous] me lirez et plus que vous ne voudrez – car je viens de commencer – et terminer – tout un long livre... Peut-être une partie paraîtra-t-elle en feuilleton dans le Figaro, mais une partie seulement”. (16/08/1909, Corr. IX:162-165). Ao iniciar, já esboçara o fim – restando desenvolver, com o tempo, o entre-dois.

Em notas pessoais escritas por ocasião de uma entrevista à imprensa, em 1913, Proust vai explicar sua obra:

De jeunes écrivains... [préconisent] une action brève avec peu de personnages. Ce n’est pas ma conception du roman... Vous savez qu’il y a une géométrie plane et une géométrie dans l’espace. Eh bien, pour moi, le roman ce n’est pas seulement de la psychologie plane, mais de la *psychologie dans le temps*. Cette *substance invisible du temps*, j’ai tâché de l’isoler, mais pour cela il fallait que l’expérience

pût durer. J'espère qu'à la fin de mon livre, tel petit fait social sans importance, tel mariage entre deux personnes qui dans le premier volume appartiennent à des mondes bien différents, indiquera que du temps a passé et prendra cette beauté de certains plombs patinés de Versailles, que le temps a engainés dans un fourreau d'émeraude... des personnages successifs et différents donneront – mais pas cela seulement – la sensation du temps écoulé. Tels personnages se révéleront plus tard différents de ce qu'ils sont dans le volume actuel, différents de ce qu'on les croira, ainsi qu'il arrive bien souvent dans la vie (PROUST 1970a: 557; grifos meus).

A multiplicidade de seres – e de eventos – do romance é explicada por Proust como um recurso para a expressão da passagem do tempo, da experiência humana, e das diferentes visões que se tem sobre esses seres e esses eventos no decorrer do tempo e com o acúmulo da experiência. As esculturas em chumbo “patinadas”, “embainhadas de esmeraldas” pelo tempo, são um bom exemplo da ideia de que a passagem do tempo confere valor e beleza àquilo sobre o que atua. Aspecto ferruginoso (decrépito) para uns, camadas sucessivas de esmeraldas (preciosas) para outros, a pátina está mais uma vez, aqui, explícita (embora isso ocorra raramente no texto, pois Proust prefere descrevê-la a nomeá-la), como imagem norteadora do projeto literário. A partir da imagem da pátina, Proust vai, então, desenvolver sua concepção de “psicologia no tempo” – que vai acrescentar nova dimensão à passagem do tempo.

Uma consequência dessa característica, tanto de Proust quanto de Ruskin, de escrever abarcando multiplicidades (e sobrepondo camadas), é a crítica que se faz a ambos quanto à excessiva importância conferida ao detalhe, e que será endereçada, agora, ao narrador proustiano:

Bientôt je pus montrer quelques esquisses [de mon livre]. Personne ne comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je 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 les choses... Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails. (*Temps Retrouvé*: 346)

Decorrência direta da sobreposição pletórica de seres e de eventos, a minúcia e o detalhe parecerão, ao leitor incauto, uma sucessão desordenada e descabida, quando, para o autor, o *zoom* no detalhe (o uso do “microscópio”) é uma etapa lógica e orgânica na trajetória do entendimento do mundo (pelo “telescópio”) a ser realizado pelo herói.

Ao menos um crítico contemporâneo, porém, detectou a técnica proustiana de superposição de camadas, e, já em 1922, a qualificou de “cubista”:⁴⁸

⁴⁸ São muitos os estudos sobre a relação entre o texto proustiano e os movimentos artísticos da época, assim como sobre as obras de arte citadas ao longo da *Recherche*. Esse comentário de Rivière, porém, permaneceu desconhecido durante muito tempo, e parece ser “inovador” em meio ao predomínio da identificação do “impressionismo” de Proust.

Voici trois jours que j'ai fini de relire *Sodome...* que c'est beau! C'est la vie même! Si d'une part vous donne occasion à mille réflexions d'ordre général (une chose par exemple qui m'est apparue pour la première fois, c'est votre relation avec le mouvement *cubiste* et plus profondément votre profonde immersion dans la *réalité esthétique contemporaine...*), d'autre part sur un tel livre il n'y a rien à dire, tant il est proche de ce qu'il peint... Jamais *les choses dites les mêmes n'avaient été éclairées sous autant de jours différents* – au point sans doute qu'elles semblent *se défaire*, qu'elles se déferaient si le mouvement, la continuation implacable de votre récit n'assurait leur *reconstruction*. *C'est la vie même! avec son incoordination foncière et sa paradoxale unité* (carta de Jacques Rivière, 22/07/1922, *Corr. XXII: 375-377*; destaques meus).

Portanto, em perfeita sintonia com as vanguardas de seu tempo, Proust escreve um texto clássico, inclassificável, “descoordenado”, “paradoxal”, múltiplo, unificado e surpreendente.

Entre outras surpresas, e voltando à importância da visão retrospectiva na obra proustiana, que desvenda em meio às diversas camadas do texto o sentido dos seres e dos eventos (“as grandes leis”, segundo o autor), o último tomo da *Recherche* mostra como a dicotomia anunciada nos caminhos distintos da infância, “*les deux côtés*” de Combray, como quase tudo mais, é revista e redimensionada.

Como se viu na Introdução desse ensaio, Proust lê trechos de *Unto this Last* de Ruskin (que reúne conferências, entre as quais, “The Two Paths”; em 1896, no *Bulletin de l'Union pour l'Action Morale*) e reinterpreta a imagem bíblica dos “dois caminhos” que inaugura a apresentação das conferências (lembrando que segundo a imagem de Ruskin, “que ele saiba”, há “poucas estradas comunicantes de um a outro”). A tradução de “*path*” por “*sentier*”, ao invés de “*chemin*”, talvez explique a inatenção da crítica em geral para essa possível origem matricial da dicotomia ilusória de Combray – além do desconhecimento do texto *tout court* (por ser eminentemente dogmático e ter tido pouca repercussão na França laica da época). O maniqueísmo moralista de Ruskin, cuja geografia possui “poucas estradas intercomunicantes”, cede espaço às passagens inusitadas do texto proustiano, que multiplica as possibilidades de ser e de ver, no tempo e no espaço.

Essa qualidade será claramente expressa em *Le Temps Retrouvé*. Num dos trechos finais do “*bal de têtes*”, o narrador fala de sua visão, e descoberta, de Mlle de Saint-Loup:

Cette fille, dont le nom et fortune pouvaient faire espérer à sa mère qu'elle épouserait un prince royal et couronnerait toute l'oeuvre ascendante de Swann et de sa femme, choisit plus tard comme mari un homme de lettres obscur, car elle n'avait aucun snobisme (...) Comme la plupart des êtres d'ailleurs, n'était-elle pas comme sont dans les forêts les “étoiles” des carrefours où viennent converger des routes venues, pour notre vie aussi, des points les plus différents? Elles étaient

nombreuses pour moi, celles qui aboutissaient à Mlle de Saint-Loup et qui rayonnaient autour d'elle. Et avant tout venaient aboutir à elle les deux grands "côtés" où j'avais fait tant de promenades et de rêves... Déjà entre ces deux routes des transversales s'établissaient... Nouvelle transversale ici... Le poète a eu raison de parler des "fils mystérieux" que la vie brise. Mais encore plus vrai qu'elle entisse sans cesse *entre les êtres, entre les événements*, qu'elle entre-croise ces fils, qu'elle les redouble pour épaissir la trame, si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres *un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications*. (*Le Temps Retrouvé*: 333-335; grifo meu).

A compreensão da comunicabilidade, da transversalidade, é um entendimento poético (mais que a constatação das transformações sociais ocorridas no tempo vivido e no espaço percorrido pelo narrador). E a linha de fuga da trama em aparência inextricável é possível a partir do centro-encruzilhada recém-descoberto, Mlle de Saint-Loup, filha de Gilberte, primeiro amor do narrador, e leva ao casamento com um "obscuro homem de letras" – uma hipóstase do narrador, ou ele mesmo, abrindo novos rumos de futuro imprevisíveis à estória ainda não contada. Tudo depende da "escolha das comunicações".⁴⁹ Têm-se, assim, novos fios, que se acrescentam aos anteriores, criando uma nova espessura (uma pátina), não mais vista como um enredamento ou um estancamento de opções e caminhos, mas como um acervo precioso de lembranças e de possibilidades.

Essa expressão da comunicabilidade é, também, e, fundamentalmente, uma "traição" à doutrina de Ruskin, uma tradução ou interpretação muito pessoal de Proust, que marca, desde suas primeiras leituras da obra do esteta, uma diferença radical com relação ao mestre. Marca, também, de antemão, uma segunda traição.

A fusão inesperada dos "dois caminhos" é um dos pilares da arquitetura da obra, e ela já começava a se delinear simbolicamente em um dos esboços primevos da *Recherche*, já identificado: "La première de Frédégonde", fragmento de *Jean Santeuil* em que Ruskin é nomeado pela primeira vez (em toda a obra ficcional), justamente na menção ao processo de Whistler contra ele (cf. 2.2). Esses grandes inimigos pessoais parecem representar, a princípio, posições opostas quanto à arte mas, na visão de Proust, que se compreende, também em retrospectiva, mediante leitura de sua vasta correspondência, não é bem assim.

Em carta a Marie Nordlinger, Proust ressalta que "*Ruskin et Wisthler [sic] se sont bien méprisés parce que leurs systèmes étaient opposés. Mais la vérité est une et*

⁴⁹ A revelação de que havia um caminho transversal entre os de Méséglise e de Guermantes foi feita por Gilberte, em *Albertine Disparue*: 268. Os "fios misteriosos" são uma referência à "Tristesse l'Olympio" de Victor Hugo.

ils la percevaient tous deux” ([fev/1904]. *Corr. IV*: 53-55). E, também à mesma destinatária, no ano seguinte, acrescenta:

[votre ami] doit avoir en bon Wisthlérien [sic] [du] mépris pour l’admirateur de Ruskin. Mais en réalité je pense que si leurs *théories*, ce qui est la partie la moins intime de chacun de nous furent opposées, à *une certaine profondeur* ils se rencontraient plus souvent qu’ils ne le croyaient (...) Moi ne n’ai pas connu Wisthler [sic], qu’un seul soir, où je lui ai fait dire un peu de bien de Ruskin!... Plus je pense aux théories de Ruskin et de Wisthler [sic] plus je crois qu’elles ne sont pas inconciliables. Wisthler [sic] a eu raison de dire dans *Ten o’clock* que l’Art est distinct de la Morale. Et pourtant Ruskin émet aussi une vérité, d’un autre plan, quand il dit que tout grand art est moralité ([09/02/1905], *Corr. V*: 41-43).⁵⁰

Proust, esteta não moralista, concilia os dois artistas à primeira vista incomunicantes, e os liga, à sua revelia, do início de sua obra (em *Jean Santeuil*, 1895) ao fim, em uma traição ao seu antagonismo na vida real.

É o que se constata na carta de Proust ao amigo Sydney Schiff, em 1920, a propósito da perplexidade de seus leitores diante dos volumes editados até então:

La férocité des lecteurs me fait penser à des pages de Ruskin que vous connaissez peut-être. Et sans doute vous savez aussi l’anecdote de Wisthler [sic] ayant à déjeuner les gens les plus riches d’Angleterre... Est-ce que vous avez été dreyfusard jadis? Je l’ai été passionnément. Or dans mon livre je suis absolument objectif il se trouve que le *Côté de Guermantes* a l’air antifreyfusard. Mais *Sodome et Gomorrhe II* sera entièrement dreyfusard et rectificatif. ([01/09/1920], *Corr. XIX*: 434-436)

Ao associar, em 1920, os dois artistas “incomunicantes” ao argumento da ilusão e reversão da posição política de sua obra pela via da retrospectção, Proust desfaz, desnatura e perturba a compreensão de uma dicotomia “real”, a rivalidade entre Ruskin e Whistler, que, até então, fazia parte do elenco das polêmicas da época.

A concepção dos “caminhos” que, afinal, se conectam, está, portanto, estreitamente ligada à concepção da obra que se revela aos poucos, se desvenda retrospectivamente, em camadas, acumulando diferentes visões dos fatos e dos homens, e os expando como que em clichês fotográficos díspares e isolados, que o leitor deverá sobrepor numa tentativa de síntese, de compreensão final, que projeta nova luz sobre os diversos segmentos antes apresentados. O leitor deve observar atentamente a riqueza da pátina depositada sobre um evento ou um personagem, e a ação do tempo, das páginas, das palavras, das informações, que alteram, conferindo, no seu acúmulo, valor, poesia e

⁵⁰ Um exemplo da diferença essencial entre os dois artistas e críticos de arte se encontra no seguinte trecho de Le “Ten O’Clock” de M. Whistler: “*La nature a toujours raison’ et une assertion artistiquement aussi controuvée, que la vérité en est universellement prise pour argent comptant. La nature a très rarement raison, à tel point même qu’on pourrait presque dire que la nature a habituellement tort: que l’état de choses nécessaire pour grouper une perfection d’harmonie digne d’une peinture est rare, ou pas commune du tout*”. In Stéphane Mallarmé. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, p.569-583, 1945, p.573-574. O tom irônico de Whistler contrasta com o dogmatismo da asserção que, se não for diretamente tirada de uma obra de Ruskin, poderia tê-lo sido.

beleza (uma coisa, porém, que permanece intacta ao longo de todos esses anos é a incapacidade de Proust de escrever corretamente o nome do pintor norte-americano).

A revelação proustiana da passagem entre “*les deux côtés*” se faz, assim, por decalque, mais uma vez, a partir de Ruskin, num duplo movimento de incorporação e reação ao esteta inglês. Em incorporação porque a cita; em reação porque Ruskin considera os dois caminhos como incomunicantes, e usa a sua imagem para fins moralizantes – os “dois caminhos” do Evangelho de São Mateus são, na concepção bíblica, excludentes. O narrador proustiano trilha a mesma ideia até o episódio do “baile”: a descoberta da comunicabilidade entre os caminhos, a existência de uma passagem entre eles, faz dela uma revelação retrospectiva, também nisso ruskiniana: ela ilumina a obra e acrescenta uma nova visão à estória já contada, uma nova perspectiva aos eventos narrados e pessoas descritas. Adiciona-se, assim, mais uma camada de imagens, numa arqueologia às avessas do universo legado por Proust.

Ruskin e Whistler haviam sido reunidos ironicamente na última edição da revista *Renaissance Latine* (1905; cf. 2.2) com a publicação de “Sur la lecture”, de Proust, e de “James Mac Neil Whistler”, de Jacques-Emile Blanche. Treze anos mais tarde, Proust escreve o prefácio do livro de Blanche, *Propos de Peintre*, mas, em carta ao autor, faz-lhe o seguinte apelo:

Il me semble que vous m’avez parlé d’ajouter le nom de Ruskin dans la dédicace. Peut-être vaudrait-il mieux ne pas le faire. Je crois qu’on n’admire pas Ruskin à sa valeur ; mais *il représente maintenant pour l’opinion, en partie erronée, des écrivains et des artistes, une école d’esthétisme si fâcheuse, que son nom je le crains embrouillerait les choses et jetterait un jour faux, sur moi*, ce qui est sans importance, *sur vous*, ce qui en a beaucoup... pour dissiper tout malentendu sur la mémoire de Ruskin, je crois que ce serait tout à fait inutile. (20/10/1918; *Corr. XVII*: 417-418)

Em 1918, portanto, às vésperas da publicação de *A l’Ombre des jeunes filles en fleurs*, mais uma vez, Proust terá uma atitude oportunista quanto ao trabalho de Ruskin: antes, usara-o como meio de se projetar em meio às polêmicas da época; agora, prefere deixar esquecida a sua admiração, para não entrar em polêmica com os seus pares e não prejudicar sua imagem em plena ascensão. A obra de Ruskin apresenta vários caminhos de ação a Proust; cabe a este, como ao narrador da *Recherche*, a cada oportunidade da espessa malha de “seres” e “eventos”, uma “escolha”.

Entretanto, mais importante, em termos literários, do que voltar a assumir publicamente uma preferência – o que poderia lhe ser, até certo ponto, prejudicial – é a “escolha” da inserção em filigrana de Ruskin – e de Whistler – na descrição e na

expressão proustianas da imagem, das impressões e das sensações de Veneza ao longo da *Recherche* (como se verá em outra ocasião).

Do ruïnismo e da aceitação da morte (das construções) como etapa integrante do tempo de existência, às pedras de Veneza, passando pelas catedrais góticas, pela importância da leitura, pelo trabalho da tradução, pela compreensão retrospectiva que leva à consciência da coesão da obra por parte do leitor, e pela geografia dos dois caminhos aparentemente inconciliáveis, a obra de Ruskin permeia a de Proust (como tantos outros intertextos). Seus temas e imagens infiltram-se de maneira privilegiada nas teses literárias e teorias estéticas de seu sucessor, que, uma vez apropriados e transmutados, aparecem redimensionados, atualizados, acrescidos de outras, novas, tantas leituras (pois são muitos os intertextos). Funcionam como matéria prima que, inserida nas linhas, entrelinhas e falas ao longo de todos os volumes da *Recherche*, opera como mais uma camada textual na arquitetura e na pátina da obra.

3. Conclusão, incitação e perspectivas

Je viens de lire les *Modern Painters* [de Ruskin] et j'ai pris à cette oeuvre beaucoup de plaisir nouveau, et j'espère, quelque édification... Jusque-là, je n'avais eu qu'un instinct pour me guider dans l'appréciation des œuvres d'art, je sens maintenant comme si j'avais marché à l'aveuglette. Ce livre semble me donner de nouveaux yeux.

Emily Brontë (*apud* SIZERANNE 1895 s/p)

A importância da visão no trabalho de Ruskin se reflete na obra proustiana e se manifesta, inevitavelmente, de maneira diversa, mas fundadora. Proust, “terrível Rabelais”, que faz de sua obra uma passagem entre gêneros, séculos e mundos, vê, enxerga além e adiante, registra clichês e os superpõe no seu texto, realizando um hibridismo em vários níveis e graus de escritura (as múltiplas faces e facetas dos personagens e dos eventos que se acumulam em camadas, fusionando e confundindo contornos e perfis – e solicitando o discernimento do leitor, convocado a trazer seu aporte pessoal à leitura do livro) e de escrita (seu sistema de escrever por acréscimos nas margens, rasurando infinitamente as provas dos tipógrafos, às quais ainda fixava seus famosos papérolas, em colagens que adicionam ao texto espessuras de fato, sem porém, dar importância aos erros, que ignorava e que, portanto, como segundo o crítico Paul Souday, famoso interlocutor contemporâneo de Proust, “pululavam”).

O velho Guermantes, que habita e assombra as linhas finais do *Temps Retrouvé* será, destarte, um personagem privilegiado que vê e enxerga além e em retrospectiva, do alto de suas “échasses”, e reúne em seu olhar distante séculos e mundos. Sua aparição final como ícone do velho emblemático faz ressurgir em filigrana a imagem de Ruskin, que, como se verá com mais detalhe em outra oportunidade, norteia a organização das revelações do último tomo da *Recherche*. Ele está no cerne da Veneza que espolca das frestas do piso irregular da calçada parisiense. Ele está também no perfil do velho sublime que Proust descreve no fragmento abaixo:

Etant à Amsterdam à une exposition de Rembrandt, je vis entrer avec une vieille gouvernante un vieillard aux longs cheveux bouclés, à la démarche cassée, à l'oeil terni, à l'air hébété malgré la belle figure, tant les vieillards et les malades sont des êtres extraordinaires qui ressemblent déjà à des morts, à des idiots, et dont nous apprenons à ce moment, violemment manifesté par une main tremblante et noueuse, telle admirable volonté qui étonne toute une famille ou change le sort d'un Etat, gracie de l'échafaud un homme par la signature qu'aucune autre influence n'a été capable d'empêcher dans sa chambre chaude, tandis qu'il y rêvait glacé de rêves tristes, et qui, trait illisible tracé par ses doigts octogénaires, témoignera, par l'éclat du fait, de l'intacte survie de sa pensée, de telle admirable et *souriante* pensée sous

forme de livre, de poème où rit l'ironie d'une âme grimée, dans les mêmes jours où elle les traçait, des grimaces chagrines et perpétuelles d'une face paralysée qui, quand nous le rencontrons, nous fait croire à la promenade d'un idiot... Tout d'un coup, quelqu'un derrière moi dit son nom qui, entré déjà dans l'immortalité, semblait sortir de la mort: Ruskin... Grimé comme un Rembrandt par l'ombre du crépuscule, par *la patine du temps*, par l'effacement des années, le même effort pour comprendre la beauté le conduisait encore... Et des noms augustes nous font souvent *sourire*, prononcés sans être compris par des bouches familières, *sourire* aussi du plaisir de voir nos goûts prendre comme plus de réalité, et étant ainsi traités de faits par des personnes plus asservies que nous à la réalité. (PROUST 1971a: 662-664; grifos meus)

Esse texto, que o autor deixou incompleto e inédito, ([Rembrandt], [1900], PROUST 1971a: 659-664), retrata um encontro imaginário entre Proust e Ruskin, em Amsterdam, numa exposição de Rembrandt. Proust, foi, de fato, a Amsterdam – sua única viagem fora da França além das idas a Veneza, em uma outra “peregrinação ruskiniana”. Ambas as destinações proporcionaram a Proust algum tipo de encontro idealizado com o pensador inglês que tanto o influenciou. A presença da expressão “pátina do tempo” – explícita nesse texto não publicado – e a repetição do verbo “sorrir” (como ocorre no *excipit* de seu ensaio “Sur la Lecture” – o sorriso, neste caso, sendo o das colunas de mármore venezianas trazidas do passado e do oriente, comparáveis aos velhos sobre suas *échasses* do *excipit* do *Temps Retrouvé*) ligam esse fragmento ao ensaio sobre *Sésame et les lys* e, conseqüentemente, às páginas finais da *Recherche*, e denunciam a permanência da figura de Ruskin nas entrelinhas do texto proustiano, numa tecitura de ecos e reflexos que se respondem.

A presença implícita da pátina do tempo será outra alusão quase que constante a Ruskin, pois Proust registra a beleza e a poesia que se encontram nos desencontros, justamente, nos desníveis e assimetrias, lapsos e colapsos, incongruências e reviravoltas que desvendam e revelam, sob outra luz, os mesmos personagens e fatos já conhecidos mas que, com o passar do tempo e o alterar das perspectivas, se mostram outros, diversos, antinômicos até. Todas essas múltiplas facetas se depositam como camadas, numa sucessão que, entre opacidades e transparências, igual à pátina, registram a ação do tempo e do olhar sobre os objetos observados.

Para que a pátina seja enxergada como tal, o leitor é convocado a atuar. Assim como Rabelais incitara seu leitor a extrair, depois de quebrado o osso, a “substantífica medula”, ou seja, o sentido oculto e maior do texto e da alegoria, Proust vai solicitar que seu leitor seja “leitor de si mesmo” e busque, em seu próprio interior, em sua originalidade pessoal, os recursos para a compreensão e composição paulatinas dos eventos e personagens da trama, e que dê uma seqüência (pessoal) às “conclusões” do

autor lido. Estas, não servem de oráculo (como preconiza Ruskin, na abordagem moralista que faz ao menos em *Sésame*, embora ele expresse uma opinião diversa em outros livros), mas de incitação à continuidade (platônica) do movimento do pensamento e das impressões (numa corrente ininterrupta, sem princípio ou fim, entre antecessores e sucessores), sem qualquer angústia.

De maneira resumida, pode-se definir o uso proustiano da pátina, conceito-imagem tomado de empréstimo a Ruskin no artigo “La Lampe de la Mémoire” da seguinte forma: a pátina constitui a composição de uma série sucessiva de depósitos, incrustações e cristalizações sobre a superfície de um texto (para Ruskin, de um monumento arquitetônico) em decorrência da ação da passagem do tempo. De certa forma, trata-se de uma “composição de decomposições” que registra a ruína da matéria – dos seres e das coisas – e a aceita e acolhe. Dentro do conceito mais abrangente do “ruinismo” ruskiniano, a transformação proustiana do texto em pátina – em uma superposição de camadas que não se excluem mutuamente, não se anulam, aliás, se somam, multiplicam e refletem como num caleidoscópio – leva ao entendimento de que o processo de condensação do tempo (e de sua ação) sobre os seres e as coisas é o que lhes confere valor, beleza e poesia (como no trecho citado acima, em que se imbricam as mãos trêmulas, o cérebro preciso, e a aparência senil do velho que oscila, aos olhos de quem o vê, entre sorriso e careta/máscara, silêncio e fúria).

Proust absorve essa ideia e, para além da morbidez característica do decadentismo, realça, no momento apoteótico de sua obra, o *bal de têtes*, essas cristalizações, corrupções, defeituras dos seres diante do olhar ora desavisado ora atônito do herói, reverte o movimento de declínio e decrepitude, transforma-o em iminente poético e revela seu poder regenerador – da memória e da certeza da vocação artística.

Pretendo dar continuidade a essa pesquisa posteriormente, e analisar com detalhe o *bal de têtes* sob essa perspectiva, inclusive por meio da comparação das diversas versões anteriores à forma finalmente editada, descartadas e depuradas pelo autor (e que se encontram publicadas). Esse estudo levará à explicitação do que nomeei, ainda de forma embrionária no projeto dessa pesquisa, “poética do envelhecimento” de Proust. As bases dessa poética, porém, encontram-se na pátina tal como entendida nesse ensaio que, desse ponto de vista, constitui uma primeira etapa de uma pesquisa maior e mais abrangente.

Importa ressaltar, finalmente, que, como denunciado em carta de Proust a Maurice Barrès (cf. pg.50), há uma estreita relação entre pátina, olhar e visão. Ele dirá: “a pátina que depositaram sobre [as obras de arte] tantos ardentes olhares”. Essa imagem revela um dos elementos fundamentais da estética proustiana, em que texto, leitor, escritura, leitura e memória se embrenham em assimétricas camadas de entendimento, interpretação, sentido, visão... e tradução.

Bibliografia utilizada

- BARDOUX, Jacques. *Le Culte du beau dans la cité nouvelle. John Ruskin. Poète, Artiste, Apôtre*. Paris: Calmann-Lévy, 1931 (1900).
- BIZUB, Edward. *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*. Neuchâtel: La Baconnière, 1991.
- BOROT, Marie-France. “Traduire pour créer”, *Actas del Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Barcelona, p.293-300, 1995.
- BRIX, Michel. Proust et Ruskin: de la *Bible d’Amiens* à la *Recherche du Temps Perdu*. In *Marcel Proust Aujourd’hui*, n°3, Rodopi, p.81-100, 2005.
- CHAUBET, François. L’Union pour l’Action morale et le spiritualisme républicain (1892-1905). *Mille neuf cent (Cahiers Georges Sorel)*, vol. 17, 1999, p.67-89.
- COMPAGNON, Antoine. Introduction. In RUSKIN, John. *Sésame et les Lys*. Bruxelles: Editions Complexe, 1987, p. 7-24.
- . *Le Démon de la théorie*. Paris: Seuil, 1998.
- . *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989.
- COYLE, John G. *Proust and Ruskin: a Study in Influence*. Tese de doutorado, Universidade de Glasgow, 1987, 288fls (disponível na internet).
- EELLS, Emily. *Nos pères nous ont dit: Proust et la La Bible d’Amiens* de Ruskin. *Bulletin Marcel Proust*, n° 54, 2004, p.51-63.
- FRAISSE, Luc. *L’Esthétique de Marcel Proust*. Paris: SEDES, 1995.
- GAMBLE, Cynthia. Adrien Proust et John Ruskin: la mort inspiratrice du travail proustien. *Bulletin Marcel Proust*, n°54, 2004, p.37-50.
- KATO, Yasué. La genèse de la préface de *La Bible d’Amiens* (suite). Proust face aux critiques français : Milsand, La Sizeranne et Bardoux. *Bulletin d’Informations Proustiennes*, n°36, 2006, p.21-24.
- KOLB, Philip. Proust et Ruskin: nouvelles perspectives. *Cahiers de l’Association Internationale des études françaises*, n°12, Belles Lettres, 1960, p.261-273.
- LIRA, José Tavares Correia de. “Ruskin e o trabalho da arquitetura”, in *Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*, n°4, São Paulo, p.77-86, 2006.
- PAINTER, George. Le salut par Ruskin. In ----- . *Marcel Proust*, vol. I. Paris: Mercure de France, 1966 (1959), p.323-359.
- OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. O pensamento de John Ruskin, in *Resenhas Online*, São Paulo, Vitruvius, 2008. <http://vitruvius.es/revista/read/resenhasonline/07.074/3087>.
- NOGUEIRA, Luciana Persice. *Dimensões intertextuais em Un Amour de soi de Serge Doubrovsky: Em Busca do Leitor Perverso*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 106p, 1997.
- . O palimpsesto proustiano em *Un amour de soi* de Serge Doubrovsky. *Revista Interfaces*, Rio de Janeiro, n°5, p.81-95, 1998.

- . Proust e sua visão de Ruskin: tradução e revelação da passagem entre “*les deux côtés*”. *Revista Interfaces*, Rio de Janeiro, vol,1, 2011, no prelo.
- PROUST, Marcel. *A la Recherche du Temps Perdu I-VII* (edição Folio). Paris: Gallimard, 1990-1994.
- . *Chroniques*. Paris: Gallimard, s/d [1927].
- . *Contre Sainte-Beuve* (Org. Bernard de Fallois). Paris: Gallimard, 1994 (1954).
- . *Contre Sainte-Beuve* (Org. Pierre Clarac e Yves Sandre). Paris: Gallimard, 1971a.
- . *Jean Santeuil* (Org. Pierre Clarac e Yves Sandre). Paris: Gallimard, 1971b.
- . *Correspondance I-XXI*. Paris: Plon, 1976-1990.
- RUSKIN, John. *La Bible d’Amiens* (Tradução de Marcel Proust). Livre Electronique de Project Gutenberg, Canada, [1904].
- . La Lampe de la Mémoire (Tradução de Olivier Georges Destrée), *Revue générale*, Bruxelas, tomo LVII, 1895, p.481-499.
- . *Pages choisies* (Tradução de Robert de Sizeranne). Paris: Hachette, 1908.
- . *Sésame et les Lys* (Tradução de Marcel Proust). Livre Electronique de Project Gutenberg, Canada, [1906].
- . The Lamp of Memory. In ----- . *The Seven Lamps of Architecture*. Londres: Dent & Sons, 1940 (1849), p.179-203.
- SIZERANNE, Robert de la. *Ruskin ou la religion de la beauté*. [Paris: Hchette, 1897] http://fr.wikisource.org/wiki/Ruskin_et_la_religion_de_la_beaut%C3%A9
- . Ruskin ou la religion de la beauté (I). [*La Revue des Deux mondes*, tomo 132, 1895] [http://fr.wikisource.org/wiki/John_Ruskin_et_la_religion_de_la_beaut%C3%A9_\(Revue_des_Deux_Mondes\)](http://fr.wikisource.org/wiki/John_Ruskin_et_la_religion_de_la_beaut%C3%A9_(Revue_des_Deux_Mondes))
- SOUDAY, Paul. *Marcel Proust*. Livre électronique de Project Gutenberg Canada, [1927].
- TADIÉ Jean-Yves. Introduction. In PROUST, Marcel. *A la Recherche du Temps Perdu*, Vol.I, Ed. Pléiade. Paris: Gallimard, p.ix-cvii, 1987.