

MARCEL PROUST

EM BUSCA DA
ARTE



COORDENAÇÃO

Kelly Benoudis Basílio
Francesca Negro

MARCEL
PROUST
EM BUSCA DA
ARTE

*Ensaio oferecido
a Fernanda Mota Alves*

COORDENAÇÃO
Kelly Benoudis Basílio
Francesca Negro

MARCEL PROUST EM BUSCA DA ARTE
ENSAIOS OFERECIDOS A FERNANDA MOTA ALVES

Organização: Kelly Benoudis Basílio e Francesca Negro

Capa: SAL Studio, a partir de *Bouquet de fleurs*, de Kees Van Dongen
Paginação: Margarida Baldaia

© 2023, Organizadoras e Edições Húmus

Edições Húmus, Lda.

Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Telef.: 926 375 305

humus@humus.com.pt | edicoeshumus.pt

Impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão

1.ª edição: Junho de 2023

ISBN: 978-989-755-849-8

Depósito Legal: 508211/23

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00509/2020.

Índice

- 7 **INTRODUÇÃO**
KELLY BENOUDIS BASILIO
- 15 **EM BUSCA DA ARTE PROUSTIANA...**
MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS
- 33 **VESTIDOS**
BERNARD URBANI
- 47 **UMA ALEGORIA DA “ETERNA JUVENTUDE”**
– **NOTAS SOBRE UM RETRATO *AUTOUR DE MADAME SWANN***
MARIA DE JESUS CABRAL
- 61 **PROUST E A FOTOGRAFIA**
SILVIA SOLAS
- 81 **NO ENTOAR DAS CORDAS DA ESCRITA**
– **OU A LINGUAGEM LITERÁRIA COMO ESSENCIAL**
CANÇÃO DO MUNDO
MAFALDA BORGES SOARES
- 99 **FAIRE DANSER “LES INTERMITTENCES DU CŒUR”**
– **A HOMENAGEM DE ROLAND PETIT A MARCEL PROUST**
FRANCESCA NEGRO
- 129 **DE CATEDRAL EM CATEDRAL**
PATRÍCIA CABRAL
- 177 **DISFARCES DO EU E ARTE FRAGMENTÁRIA**
LEO BERSANI
- 197 **CAPÍTULO CONCLUSIVO DE *CONTRE SAINTE-BEUVE***
MAFALDA BORGES SOARES (Introdução e Tradução)

INTRODUÇÃO

KELLY BENOUDIS BASILIO

Centro de Estudos Comparatistas

L'œuvre d'art était le seul moyen de
retrouver le Temps perdu
Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*

“Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira”, escreve Proust na sua conclusão de *Contre Sainte-Beuve*.

É essa língua estrangeira, que constitui a obra de Proust, que se tem esforçado aqui de *traduzir* – e isto, aliás, inclusive no sentido próprio da palavra, através da versão, neste caso, portuguesa, que quisemos propor, de ensaios críticos elegidos muito especialmente para esta antologia, pela sua originalidade e a acuidade da leitura que revelam do escritor.

Puro acaso do calendário? Não acreditamos, e certamente, nem o próprio autor que homenageamos neste volume o teria acreditado: três efemérides coincidiram no ano de 2022. Efectivamente, dois outros grandes nomes da literatura francesa vão ao encontro daquele de que se comemora aqui o centenário da morte, pelo que saudamos este feliz acaso que os reúne: o de Molière, de quem se festejam os 400 anos do nascimento – Proust, mais do que ninguém, aos nossos olhos, honra a língua que do grande dramaturgo se reclama; e o de Flaubert (falecido há 120 anos), segundo o qual – e talvez sobretudo, *contra* o qual o escritor tendeu a escrever, da mesma forma que tinha claramente expressado a sua vontade de fazê-lo “contra Sainte-Beuve”. Ou não teríamos feito questão de acolher neste livro esse insolente desafio retrospectivo que, com um evidente deleite, Leo Bersani empresta ao seu autor predilecto.

É sob o signo de uma das mais belas frases de *La Recherche* que queremos colocar este livro colectivo : « J’entends la rumeur des distances

traversées ». É este rumor que se ouve ao longo das páginas proustianas, rumor que vem de longe para não cessar de repercutir ao longe os seus ecos; ao longo das páginas de *La Recherche*, claro está, mas não só.

Teríamos gostado que outras artes convocadas pela obra proustiana, como, por exemplo, a gastronomia (que Proust poria ao mesmo nível das outras, pois assim como Swann, sob vários aspectos, o seu *alter ego*, não acreditava numa qualquer hierarquia das artes: Françoise não é até comparada por ele a Luís XIV, “mestre de obras em Versailhes”? – como tão judiciosamente o lembra, aqui mesmo, Bernard Urbani?), fossem evocadas e celebradas nesta colectânea. É o risco corrido pela própria natureza de uma antologia. Também lamentamos que outros escritos do autor, além da sua obra mestre, *A La Recherche du temps perdu*, à qual a maioria dos textos apresentados aqui se dedicam – apenas *Contre Sainte-Beuve* e um dos seus artigos, « La mort des cathédrales », foram alvo, o primeiro de uma tradução parcial, e o segundo, do mais longo estudo deste volume –, tais como, para apenas citar um deles, o qual nos é particularmente caro, *Les Plaisirs et les jours*, e apesar de alguns, como as suas traduções de Ruskin, serem citados ou até por vezes abordados longamente; lamentamos, pois, que outros escritos dele não tivessem dado lugar a ensaios que a eles fossem especialmente consagrados.

Porém, há uma arte em particular, contemporânea do nosso autor, embora não mencionada por ele, à qual lamentamos não ter oferecido o lugar por nós desejado nesta recolha: a arte cinematográfica, embora, infelizmente, *La Recherche* não tenha tido até hoje a fortuna merecida nesta arte. Provavelmente assustados pela enormidade da tarefa, poucos cineastas arriscaram-se à adaptação da obra de Proust. Visconti encarou esse sonho e o seu génio era dotado de uma envergadura capaz de alcançá-lo, se tivesse gozado de uma vida mais longa.

Houve, sim, tentativas de encenações parciais da obra, a qual, aliás, podia ela própria prestar-se a elas. Pôde-se, desta forma, isolar *Un Amour de Swann*, cuja versão fílmica, realizada por Volker Schlöndorff, saiu em 1984. E é o caso igualmente, mais perto de nós, em 2021, de *Guermantes*, de Christophe Honoré. Apenas Raoul Ruiz ousou, mais ambiciosamente, enfrentar, em 1999, *Le Temps retrouvé*, o qual lhe permitiu, de resto, como o próprio autor de *La Recherche* encara esta última parte da obra, abraçar no seu todo o romance.

Tal como o seu título indica, esta antologia é dedicada ao que constitui aos nossos olhos a *busca* fundamental de Marcel Proust, a sua demanda de cada instante, a da Arte, a da sua natureza, da sua «essência», teria ele dito, e, por isso, a de todas as espécies de actividades artísticas, de que se esforçava de penetrar o segredo, para pô-lo ao serviço da actividade que lhe era própria, a escrita, para melhor deslumbrá-la e compô-la com os seus sortilégios, a escrita literária, sendo para ele a literatura a “verdadeira vida”.

A estrutura do volume segue a ordem segundo a qual repartimos as diferentes artes privilegiadas pelos nossos colaboradores.

Colocámos em primeiro lugar o texto que nos pareceu mais genérico e que, desta forma, pudesse encabeçar, por assim dizer, o conjunto: “As artes plásticas na obra de Marcel Proust”, de Roger Allard, nas soberbas tradução, introdução, e análise propostas por Maria do Rosário Santos, que nos faz descobrir este autor tão injustamente ignorado pela posteridade, e de quem ela tenta realçar tanto a sua leitura tão ampla e penetrante de Proust como os seus próprios méritos de escritor. Convém sublinhar, antes de mais, as raras qualidades desta tradução: a competência linguística e literária que revela e, o que é mais raro e mais apreciável ainda, o seu estilo rebuscado, particularmente adaptado, porventura, ao autor homenageado. A tradutora, aliás, não se fica pela tradução, oferece-nos ainda, como complemento a esta, o que se pode considerar uma verdadeira edição crítica do texto aos segredos do qual nos inicia a par e passo, dada a abundância e o valor do aparato crítico de que o acompanha, enriquecendo-o ainda com todo um precioso intertexto, que nos faz reviver empaticamente o ambiente cultural contemporâneo. Porém, o seu comentário distingue-se sobretudo, a nosso ver, pela tão pertinente, a percutante fórmula, pela qual o conclui, pois toda a obra de Proust, todo o seu projecto, e o portentoso esforço que supõe se encontram nela reunidos: são verdadeiramente “as artes da Arte”. Quanto ao ensaio propriamente dito de Roger Allard, três ideias parecem destacar-se nele muito claramente em relação ao lugar desempenhado pelas artes plásticas na obra de Proust: o interesse que este manifesta pelas «partes medianas», mais reveladoras para ele do génio próprio dos artistas do que «trechos escolhidos»; a associação constante da pintura ao seu trabalho de escritor, sendo que as paisagens,

os retratos e até o amor são inspirados por ela; e a sua marcada predileção pelos pintores impressionistas, nomeadamente, Degas e, sobretudo, apesar de, curiosamente, nunca o nomear, Claude Monet, que empresta muitos dos seus traços à fascinante figura de Elstir.

Os dois textos que depois se seguem interessam-se ambos pela elegância feminina, que é toda ela uma arte, ocupando o lugar de destaque que se sabe em *La Recherche*. O próprio escritor afirma querer seguir o seu sábio modelo na sua escrita, pela imitação de toda a variedade dos seus pontos? Bernard Urbani, no seu artigo sobriamente intitulado “Vestidos”, ilustra muito ingeniosamente com esta arte da costura o génio proustiano do “acasalamento das artes”. E, tal como ela o foi, evidentemente, do seu Pigmalião, Odette é a sua “star”. Ela é, escreve o autor deste artigo, a “natureza morta” (antes, diríamos, o modelo *vivo*) da “história do gosto”. Bernard Urbani sabe destacar, e enaltecer, esse génio, é caso de dizê-lo, *costureiro* da escrita proustiana: através da metonímia dos seus «vestidos», e toda a exuberante panóplia dos seus acessórios, que tão apaixonada e suntuosamente ostenta. “Os vestidos”, escreve tão justamente, “transformam as mulheres em obras de arte.” Moda e pintura fecundam-se neles mutuamente. E Fortuny, para Proust, é um artista ao mesmo título do que Elstir. E Veneza é um “vasto tecido oriental”. Os vestidos são “em definitiva uma escrita ricamente colorida, toda em variações e nuances, em dobras e desdobras”. “Criações de pleno direito, obras temporais e obras artísticas, mas também escrita para decifrar” – como o é, diríamos aliás, toda a obra de Proust, que, por si só, nos convida a uma hermenêutica. Tudo nele é, em definitiva, escrita, tudo *faz escrita*, pois tudo serve para ela: tudo concorre para ela e tudo conforma-se nela.

A análise de Maria de Jesus Cabral impôs-se-nos, por assim dizer, naturalmente, para suceder à de Bernard Urbani, pois é dada também nela a vedeta a Madame Swann. O estudo estilístico atento que é dedicado ao passeio desta num final de manhã de Maio no Bois de Boulogne, nas últimas páginas de *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, faz-nos acompanhar o trabalho peculiar da metáfora proustiana, a qual acaba por desabrochar em alegoria da “eterna juventude”. O estudo enriquece-se ainda com numerosos ecos intra mas também intertextuais, ao convocar poetas como Baudelaire ou Mallarmé. *En passant*, Maria de Jesus não deixa de realçar a sinédoque da *sombrinha* (“*ombrelle*”), assonância delicada da

sombra do título. Eu própria tentei mostrar outrora¹ que todo o projecto proustiano deste segundo volume de *La Recherche*, volume que valeu ao autor, como se sabe, o prémio Goncourt, ressei subtilmente destas suas últimas páginas, ao resumi-lo tão magnificamente: “à sombra” da *sombriinha* – “outro céu” – de Madame Swann, estala todo o múltiplo esplendor das *Raparigas em flor*. Odette Swann é destas o *bouquet* final, amplo lilas que se destaca sobre o pano de fundo sombrio do grupo de admiradores que formam o seu cortejo.

Mudança de perspectiva a seguir – e de arte – com o artigo de Silvia Solas: o ponto de vista inédito desta professora de filosofia argentina pareceu-nos poder ilustrar, pela sua própria singularidade, a atenção diversa, e sempre tão precisa, prestada por esta disciplina às curiosidades da obra de Proust, pois não é sempre que a filosofia presente profundezas nas minúcias da literatura! Que pensadores tão diferentes como Merleau-Ponty ou Gilles Deleuze, para só citar dois dos mais ilustres críticos que marcaram os estudos proustianos, tenham elevado a tais cumes semiológicos as infinitas idiossincrasias do autor de *La Recherche* revela, se mais não fosse, o interesse primordial das questões levantadas pelo escritor.

Silvia Solas compara os papéis, para ela bem distintos, desempenhados pela pintura e a fotografia em Proust, salientando as funções diegética e hermenêutica exercidas por esta. Proust, aos seus olhos, joga aos enigmas com o leitor, que convida deste modo a contribuir à constituição da sua obra. Segundo ela, leitores de nós mesmos, geramos a obra em cumplicidade com o seu autor, que escreveu o seu livro “com uma lente fotográfica”.

Como o fará mais longe Leo Bersani, Silvia Solas celebra no escritor uma *arte fragmentária*, revelada por uma escrita pictural, sendo para ela a pintura eleita pelo escritor como modelo para as outras artes. Daí esta questão tão judiciosa que ela coloca: como explicar então essa quase ausência que, é caso para dizê-lo, salta à vista na obra proustiana, de reminiscências visuais?

Quanto a Mafalda Soares, pratica a sinestesia no seu pleno sentido: sensações musicais e olfactivas fundem-se na sua escrita, tão penetrada pelo estilo de Proust que o seu próprio estilo é como a sua mimética,

¹ Kelly Basilio, « Rosemonde ou la fleur du désir. Le naturalisme proustien dans *AL'Ombre des jeunes filles en fleurs* », in *Poétique* n.º 166, 2011/2, pp. 229-240.

repercutindo a sua música, juntamente com o perfume que a impregna. Para mais, tem o mérito de alargar a perspectiva, pela comparação que propõe do projecto proustiano com o de Clarice Lispector, provavelmente, a maior escritora brasileira contemporânea. É o mundo da pura sensação que Mafalda procura sondar em ambos os autores, ao mesmo tempo que se dedica a um estudo finíssimo, e dos mais complexos, ao esforçar-se por destacar e definir a “ária” que nos faz ouvir a escrita proustiana.

Depois da música, a dança. E no entanto, para o nosso espanto, parece que nesse monumento erigido à arte, e às artes em todo o seu vasto conjunto, que constitui a obra proustiana, pouco ou nenhum relevo é dado à dança. Mas a dança, ela, interessa-se pela obra de Proust. Como não dançá-la? Sobretudo quando se é um Roland Petit. E eis que nos espera o mais inesperado presente: um artigo da maior originalidade. Pois representa para nós um verdadeiro desafio essa aposta tentada por Francesca Negro, o de “fazer dançar”, juntamente com o coreógrafo, “as intermitências do coração”, título, lembremos, no qual Proust pensou primeiro para *La Recherche*. Aliás, a autora não deixa de lembrar o imenso impacto que tiveram em França os *Ballets Russes* e o quão entusiasmado Proust ficou com as suas criações. “Essa literatura dançada”, que é para ela *La Recherche*, a autora a expressa com uma infinita elegância e sensibilidade. O seu próprio estilo é amplamente dançante, ajustando-se ao *andante* do texto proustiano, de que, aliás, ela possui um conhecimento profundo. Desta forma, consegue a proeza de fazer fusionar a análise do texto e a *performance* da dança, a aposição desta ao texto permitindo-lhe, de resto, fazer descobertas surpreendentes, nomeadamente, sobre o processo de autoconhecimento que esta arte proporciona pelo contacto com o outro. A própria prática que a autora possui da dança só enriquece, aliás, e precisa o seu incontestável domínio da linguagem coreográfica.

“De catedral em catedral”: sublinhemos a felicidade do título deste artigo de Patrícia Cabral, quem bem exprime a tese que ela pretende defender. Ela consegue convencer-nos de que não teríamos talvez essa catedral proustiana que é *La Recherche* sem a catedral ruskiniana que a precede e, segundo ela, a sustém. Daí a originalidade e a preciosa contribuição deste estudo que liga estes dois “lados” da obra proustiana, o do artista literário e o do, não menos artista, tradutor e ensaísta, esforçando-se assim por demonstrar que são indissociáveis. O resultado é este longo

texto, o mais longo, mas, também, o mais nutrido talvez de erudição do volume, o qual, desta forma, ganha singularmente em riqueza.

Leo Bersani é com certeza um dos críticos que mais nos agradou redescobrir, ao traduzi-lo para esta antologia, pela pertinência e a acuidade da sua leitura de Proust. O que ressaí de essencial do seu artigo, “Disfarces do eu e arte fragmentária”, é que a fragilidade do sentimento do eu está provavelmente na base da obra proustiana, ao transformar esta “fonte de angústia” em “alegria criativa”. Com efeito, a impossibilidade de conhecer a verdade transforma a vida num romance capaz de se desenvolver infinitamente. O carácter sempre provisório e imperfeito do conhecimento autoriza o uso teoricamente ilimitado do mundo como terreno de experimentação para as ficções. Proust refaz assim de um passado que foi decepcionante um campo livre para o “exercício extravagante de expansão do eu”. Não é, aliás, esse colossal processo de engrandecimento do eu [...] que constitui a própria vocação literária de Proust?

Marcel reencontra essa sua possibilidade de multiplicar os pontos de vista sobre o mundo na memória involuntária. E é aqui que nos deparamos com outra das afirmações, diríamos, iconoclastas de Leo Bersani. O verdadeiro interesse das essências libertas pelas lembranças involuntárias, declara o crítico, fazendo desmoronar uma das bases, senão a própria base, a matriz, acreditávamos até aqui, de *La Recherche*, reside no facto de elas tornarem impossível qualquer formulação definitiva do eu. Daí a noção de uma personalidade nunca “acabada”, sempre aberta – noção subjacente a uma escrita que está constantemente a recriar-se, a improvisar-se. O eu pode assim ser impunemente uma variação de disfarces. E a arte não pode senão ser fragmentária.

O nono e último artigo da colectânea é o segundo texto que devemos a Mafalda Soares, a quem o pedimos expressamente. É também o segundo, a seguir ao de Patrícia Cabral, a não ser dedicado à *La Recherche*. Trata-se de um excerto, minuciosamente revisto e reformulado, da tradução portuguesa que a autora publicou de *Contre Sainte-Beuve*, da sua parte mais importante, aos nossos olhos, a conclusão do texto. Esta obra, como se sabe, é, pode-se dizer, o próprio berço de *La Recherche*, e a sua conclusão contém uma das reflexões proustianas mais marcantes, que serviu de *incipit* a esta antologia, e que vai precisamente servir-nos também para concluí-la: « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue

étrangère ». Se Proust se lançou nessa aventura de *La Recherche*, foi para tentar reencontrar essa língua “perdida” do seu eu antigo, e que apenas podia ser alcançada ao ser traduzida para essa “língua estrangeira” que é sempre a arte.

Gostaríamos ainda, à guisa de conclusão, de dar um abraço admirativo e afectuoso à nossa colega e amiga Fernanda Mota Alves, a quem esta publicação é muito especialmente dedicada, agradecendo vivamente a tão empenhada e competente direcção que, em anos particularmente difíceis, assumiu do Centro de Estudos Comparatistas, vencendo com coragem e entusiasmo todos os obstáculos que ameaçavam o desenvolvimento e o progresso das suas várias áreas de investigação. É esse entusiasmo e essa determinação que nos encorajaram a empreender este trabalho e lhe deram ânimo para levá-lo a cabo.

EM BUSCA DA ARTE PROUSTIANA...*

MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS

Universidade do Minho

Breve apresentação

Um ano volvido sobre o falecimento de Proust, a 18 de novembro de 1922, *La Nouvelle Revue Française*¹ não deixou de lhe render preito, ao consagrar-lhe um número especial (nº 112) dado ao prelo em 1 de janeiro de 1923.

A primeira parte deste *in memoriam*, intitulada “Souvenirs”, consagra depoimentos variegados sobre retalhos e episódios de vida do romancista, entre os quais salientamos os de Reynaldo Hahn, Jacques-Émile Blanche, Gaston Gallimard, Philippe Soupault, Léon-Paul Fargue, Jean Cocteau e Paul Morand. A segunda parte, denominada “L’Œuvre”, incide sobre a estética de Proust – entre a tradição e a inovação –, glosando um leque abrangente de temas, desde a pintura da sociedade, a dissolução do indivíduo, a atitude científica e o espírito positivo até à conceção subjetivista do amor, à psicologia, à memória, à cor temporal e às artes plásticas. A terceira parte do florilégio em pauta queda-se em diversos contributos de escritores estrangeiros (“Témoignages Étrangers”), sendo de realçar

* Este artigo é o único deste volume que respeita o acordo ortográfico.

¹ Fundada em 1908 por um grupo de escritores, entre os quais avultam Henri Ghéon, André Gide, Jacques Copeau e Jean Schlumberger, o número inicial desta Revista foi dado ao prelo no dia 15 de novembro desse mesmo ano. Integrando um elenco de colaboradores eminentes, *La Nouvelle Revue Française*, cuja longevidade é de louvar, passou a intitular-se, a partir de 1953, *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, enfatizando, deste modo, as inovações que perpassavam na cultura literária francesa.

os nomes de Robert-Ernst Curtius e de José Ortega Y Gasset. Se, numa quarta parte da compilação em apreço, são incluídos e oferecidos ao leitor dois fragmentos de *La Prisonnière* – “Une matinée au Trocadéro” e “La mort de Bergotte” –, a quinta parte é constituída pelo esboço de uma bibliografia de Proust e sobre Proust, coligindo artigos publicados em revistas francesas e estrangeiras (alemãs, inglesas, belgas, espanholas, americanas, holandesas, italianas, suecas, suíças e jugoslavas). Quanto à sexta e última parte, designada por “Divers”, há que salientar, pela sua pertinência, quer alguns extratos de um artigo, “Sur la tombe de Marcel Proust”, da autoria de François Mauriac, dado à estampa em *La Revue Hebdomadaire* (de 2 de dezembro de 1922), quer a proposta de criação de uma “Sociedade de Amigos de Marcel Proust”, responsável pela organização de “Cadernos”, suscetíveis de englobarem todos os documentos conducentes a uma compreensão cabal da obra do vencedor do “Prix Goncourt” no dia 1 de dezembro de 1919 (atribuído ao volume *AL’Ombre des jeunes filles en fleurs*, divulgado pela editora Gallimard em junho do mesmo ano e alvo de uma inesquecível celeuma literária). Esta “Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray” viria a ser fundada, com efeito, em 1947, à imagem do *Boletim*, desde então até hoje periodicamente publicado.

Em 1962, Proust é de novo homenageado numa emissão de Roger Stéphane², contando com a colaboração de Roland Darbois. Neste “Portrait souvenir”, de uma indubitável riqueza testemunhal, onde foram entrevistados amigos de Marcel Proust³ – alguns pouco antes do seu passamento⁴ –, urge evidenciar a alocação admirável de François Mauriac, a

² Roger Stéphane (1919-1994), nome usado pelo escritor Roger Worms, foi crítico literário de *Les Temps Modernes*, *Paris-Soir* e *Combat*, bem como cofundador de *L’Observateur*.

³ François Mauriac (romancista), Philippe Soupault (poeta), Jean Cocteau (romancista, poeta, homem de teatro, pintor, desenhador e cineasta), Paul Morand (escritor e académico), Daniel Halévy (historiador e biógrafo de Nietzsche), Emmanuel Berl (ensaísta, crítico, historiador e jornalista), André Maurois (romancista), Jacques de Lacretelle (romancista, ensaísta, jornalista e académico), o Marquês de Lauris (crítico literário e jornalista), o Duque de Gramont (cientista e industrial), a Princesa Soutzo (esposa de Paul Morand) e Simone de Caillavet (Madame André Maurois, 1894-1968), poetisa e manequim.

⁴ Daniel Halévy (1872-1962), o Duque de Gramont [Antoine Auguste Agénor Armand de Gramont] (1879-1962), Jean Cocteau (1889-1963) e o Marquês de Lauris (1876-1963).

notável imitação da voz e da entoação proustianas a que procedeu Paul Morand e a narração comovente, por parte de Céleste Albaret, da última etapa da trajetória existencial do Escritor, ressuscitada pela saudade que as lágrimas embargaram.

Transitando para 1971, no contexto do centenário do seu nascimento, a Combray da ficção tornou-se real ao ver o seu nome posposto à real Illiers, que passou, doravante, a chamar-se Illiers-Combray.

Com o intuito de solenizar o centenário da sua morte, optámos por traduzir um artigo de Roger-Charles-Félix Allard (1885-1961) intitulado “As artes plásticas na obra de Marcel Proust”⁵ e inserido no número supracitado de *La Nouvelle Revue Française*. Esta escolha foi ditada por três razões: a) o título e o tema do artigo que se afiguram de inegável relevância para este volume; b) o mérito do texto suprarreferido no âmbito da intermedialidade, detendo-se o seu Autor quer na estética proustiana, nomeadamente na influência exercida sobre Proust por Ruskin e pelo impressionismo (e pós-impressionismo), quer nas relações entre literatura, pintura e escultura; c) o olvido a que a História votou, de modo injusto, o supracitado exegeta, poeta, crítico literário e editor. Quem foi o primeiro a receber, no ano da criação do Prémio Artigue da Academia Francesa (1929), esse mesmo prémio pela sua coletânea *Poésies Légères* (1911-1927); quem foi membro da “Abbaye de Créteil” (comunidade literária e artística do início do século XX) e viu *Vertes saisons: Poèmes* (1905-1909) publicados, em 1908, pelas “Éditions de l’Abbaye”; quem foi o responsável, desde 1919, pela coleção ilustrada “Les peintres français nouveaux” nas edições de *La Nouvelle Revue Française*; quem redigiu, a convite de André Gide, notas sobre a poesia e quem foi cotradutor (com Sonia Lewitzka) de *Les Soirées du hameau près de Dikanka*, da autoria de Nicolas Gogol, merece ser lembrado quer pelo preito que rendeu a Marcel Proust quer nesta nossa dupla homenagem, a Proust e a Allard.

⁵ Roger Allard, “Les arts plastiques dans l’œuvre de Marcel Proust” in *La Nouvelle Revue Française* n° 112, *Hommage à Marcel Proust* (jan. 1923): 222-230.

Do lado de Roger Allard

Tradução do texto intitulado “As artes plásticas na obra de Marcel Proust” de Roger Allard⁶

O objetivo deste artigo não consiste em procurar, ao longo da obra de Marcel Proust, os elementos dispersos de uma doutrina estética, que, na verdade, não existe e que apenas lhe seria imputada por um comentador dotado de um espírito sistemático. Tal espírito era totalmente alheio a Marcel Proust, que parece ter encarado as obras de arte do passado e as de hoje como um museu de semelhanças e analogias, propícias a fornecer ao escritor comparações surpreendentes. Urge, ainda neste contexto, assinalar que as alusões à pintura vão rareando à medida que se vai avançando na sua obra. Detentor da sua própria arte, o escritor não pede emprestadas, de bom grado, às outras artes equivalências que não saberiam, doravante, satisfazer o seu desejo de uma expressão total e direta.

É em *Les Plaisirs et les jours*, livro ilustrado de um modo bem singular, a fim de testemunhar para todo o sempre o facto de a aguarela e a fotogravura serem as duas artes mais incompatíveis com a literatura, que se encontram algumas transposições de que Baudelaire, no poema “Les Phares”, deixou um exemplo belo e funesto. Há um certo diletantismo no sentimento artístico que o autor de *Les Plaisirs et les jours* parece exibir. Este sentimento torna-se muito mais profundo graças à influência de John Ruskin⁷, que Marcel Proust traduziu e comentou⁸. Assim sendo,

⁶ Esta secção não respeita as regras editoriais do resto do volume para manter-se fiel à edição original. As notas que se seguem são notas da tradutora do artigo, cuja edição é indicada na nota anterior.

⁷ Cf. “Journées de Pèlerinage” (uma parte deste estudo foi publicada no *Le Mercure de France*), “Mélanges”, in *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1989) 110-112. Significativas se afiguram as referências a Ruskin em *La Recherche*, entre as quais a de Bloch a *Stones of Venàice*. Ver Marcel Proust, *AL’Ombre des jeunes filles en fleurs* (Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1984) 739, e a de Jupien a uma tradução de *Sésame et les lys* que o narrador tinha enviado a M. de Charlus. Ver Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1989) 833.

⁸ Qual a razão do fascínio exercido por Ruskin sobre Proust? Na verdade, havia entre eles uma concepção similar de Beleza, assentando no hedonismo e na espiritualidade, conquanto a dimensão ruskiniana de pensador social não fosse apanágio de Proust. As pequenas cidades da província francesa eram vistas, de igual modo, pelos dois escritores;

no prefácio de *La Bible d'Amiens*, tentou definir a posição de Ruskin no tocante à Beleza.

Rigorosas no que respeita a Ruskin, as suas observações podem, nos dias de hoje, aplicar-se ao próprio Proust.

[...] Numa era, com efeito, de diletantes e de estetas, um adorador da Beleza é um homem que, não praticando outro culto a não ser o seu e não reconhecendo outro deus a não ser a própria Beleza, passaria a vida a deleitar-se na contemplação voluptuosa proporcionada pelas obras de arte. ... Ora a Beleza não pode ser amada de um modo fecundo quando é tão-só amada pelos prazeres que propicia. E, tal como a busca da felicidade em si mesma apenas desagua no aborrecimento, sendo necessário, para a atingir, a procura de algo de diferente, também só se poderá desfrutar, por acréscimo, do prazer estético quando se ama a Beleza pelo que ela é, como qualquer coisa de real existindo fora de nós e infinitamente mais importante do que a alegria que nos dá.

E, bem longe de ter sido um diletante ou um esteta, Ruskin revelou ser precisamente o contrário, um desses homens 'à Carlyle'⁹, cômnicos, mediante o seu génio, da vaidade de todo e qualquer prazer e, em simultâneo, da presença, a seu lado, de uma realidade eterna, intuitivamente captada pela aspiração... Homens deste género, atentos e ansiosos perante um universo a decifrar, são advertidos, por uma espécie de demónio que os guia, para as facetas da realidade pelas quais os seus dons especiais repartem uma luz particular [...].

E algumas linhas adiante: "A realidade que o artista deve registar é simultaneamente material e intelectual. A matéria é real porque constitui uma expressão do espírito."

Quando o Autor nos diz que Ruskin dá muita importância ao aspeto das coisas, porque a sua natureza profunda aí se manifesta, dá a sensação

além do mais, Proust visitara a catedral de Amiens tendo como guia o livro de Ruskin. Ver Bernard Delvaille, "Traduire Ruskin", in *Magazine littéraire, Proust, autour de La Recherche*, nº 210 (1984) 25-26.

⁹ Thomas Carlyle (1795-1881) foi tradutor de uma obra de Goethe, biógrafo de Schiller e autor de uma obra em três volumes sobre a Revolução Francesa. É considerado o introdutor em Inglaterra do romantismo alemão.

de que faz seu este juízo de valor: “A configuração de uma coisa não é só a imagem da sua natureza, mas também a palavra do seu destino e o traçado da sua história.” Eis uma boa definição da pintura que intenta representar “o objeto em si”; mas o escritor que no-la apresenta abstém-se, prudentemente, de aprovar Ruskin quando este último tende a confundir os modos de expressão da realidade nua e universal, ao asseverar que “uma pintura é bela na medida em que as ideias por ela traduzidas em imagens são independentes da língua das imagens”. A esta asserção Proust responde, airosamente, que “a pintura só pode atingir a realidade nua das coisas e rivalizar, assim, com a literatura com a condição de não ser literária”.

O mínimo que se pode dizer é que tais ideias, na época em que Proust as formulava, não circulavam nem nos ateliês nem nos cafés.

Uma outra observação: aquele que, então, alguns leitores preguiçosos viam como um homem dado a snobismos mundanos¹⁰ pouco se preocupou em adotar as modas estéticas. Uma prova desta afirmação não deixa de ser o prefácio de *Sésame et les lys*, primeiro esboço de um dos mais deliciosos trechos de *Swann*. Nele é descrito o quarto fresco, onde lhe aprazia, quando criança, refugiar-se para ler durante as horas quentes do dia: “Não se podia considerar este quarto belo, explica, segundo o ponto de vista dos adeptos dos princípios de William Morris¹¹ e dos decoradores ingleses, a saber: um quarto só é belo se apenas contiver coisas úteis e se nenhuma delas, nem que seja um mero prego, for dissimulada. Nas paredes toleram-se algumas ‘reproduções de obras-primas’.” Por isto se pode entender a bela influência exercida por tais teorias sobre o progresso das nossas artes aplicadas!

Com efeito, o quarto de Proust estava repleto de coisas que não tinham nenhuma utilidade e que “dissimulavam pudicamente, a ponto de tornar

¹⁰ Segundo René Girard, “Marcel Proust, jovem burguês rico e brilhante, era irresistivelmente seduzido pelo único meio parisiense em que a sua fortuna, o seu talento e o seu encanto de nada lhe serviam”. Ver René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris: Bernard Grasset, 2001) 96. Talvez, por este motivo se congratulasse em escarpelizar os meios aristocráticos com uma distância e uma lucidez incomparáveis.

¹¹ Tendo nascido em 1834 e falecido em 1896, William Morris, admirador do estilo gótico, é considerado um dos fundadores do *design* moderno.

o seu uso extremamente difícil, as que serviam para alguma coisa. Mas era justamente devido a essas coisas que lá se encontravam só para a minha comodidade, mas que pareciam ter vindo por seu belo prazer, que o quarto adquiria para mim a sua beleza...”. Impossível se torna realçar, com mais subtileza, o encanto de um ligeiro constrangimento, um desses entraves misteriosos que a vida das coisas multiplica face ao nosso apetite de conforto.

Não é raro, nos tempos de hoje, ouvir um pintor ou qualquer outra pessoa, vocacionada para a arte, elogiar o encanto da banalidade, o fascínio pelos lugares anónimos e pelos quartos de encontros fortuitos. Ao fastio sentido pelo *cenário artístico* em que desejavam viver os estetas de 1895-1905, sucedeu, naturalmente, o gosto pelos interiores burgueses, conquanto se possa deparar com artistas subtis que, como M. Raoul Dufy¹² ou La Fresnaye¹³, pedem aos objetos mais desprezados o segredo de um mau gosto que têm prazer em tornar encantador.

Contudo, estes requintes não existiam na altura em que Marcel Proust escrevia as seguintes palavras:

No que me diz respeito, eu só consigo viver e pensar num quarto onde tudo se resume à criação e à linguagem de vidas profundamente diferentes da minha, de um gosto oposto ao meu, em que não reencontro o ínfimo vestígio do meu pensamento consciente, em que a minha imaginação se exalta ao sentir-se mergulhar no sentido do não-eu...¹⁴

Nada se encontra mais afastado do diletantismo de um *amador*, apesar da aparente superficialidade, do que similar estado de espírito, para

¹² Raoul Dufy (1877-1953) foi um pintor de transição entre o impressionismo, o cubismo e o fauvismo, tendo recebido em 1952 o prémio internacional de pintura na XXVI Bienal de Veneza. Ilustrou *Les Élégies martiales* de Roger Allard (1917).

¹³ Roger Noël François André de La Fresnaye (1885-1925) foi um escultor e pintor cubista. Entre os quadros que legou, destacamos *Autoportrait* (1907), *La Conquête de l'air* (1913) e *Homme assis* (1914).

¹⁴ “Journées de lecture” (páginas escritas para uma tradução e prefácio de *Sésame et les lys*. In *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1989) 164-167. E Roger Allard acrescenta, numa nota de rodapé do seu texto: “O quadro da primeira noite, num quarto de hotel de província, é uma das páginas mais comoventes de Proust.”

o qual as coisas são belas a partir do momento em que excitam a imaginação, enriquecem a memória, contribuem para a compreensão dos rostos e das vidas.

Se bem refletirmos, isto supõe um estudo denodado e uma imensa atenção, um conhecimento muito rigoroso e completo das obras de arte que a recordação convocará, posteriormente, para testemunhar a favor da invenção psicológica.

De facto, Proust não acredita que seja possível conhecer os pintores ou os escritores através de “fragmentos escolhidos”. É de opinião, antes pelo contrário, que se torna necessário entender as partes medianas das suas obras, pois estas dão a ver o elemento constante do seu génio. “Quando vários retratos de Rembrandt¹⁵, a partir de modelos diferentes, se encontram reunidos numa sala, somos de imediato surpreendidos pelo que eles têm em comum e que mais não é do que o conjunto dos traços do próprio rosto de Rembrandt.”

Para bem se compreender a atitude de Proust diante de uma obra de arte, forçoso se torna referir o interesse especial que ele demonstra ter pela obra que faz parte de um certo lugar, de uma determinada cidade, e da qual se pode dizer com o poeta: “Amai o que não mais vereis.” Há belezas deste tipo como *La Vierge Dorée*, à qual Proust atribui um caráter menos universal do que à obra de arte propriamente dita. “Mas, acrescenta, ela prende-nos por um laço mais forte do que o da obra de arte em si mesma, um desses vínculos que detêm, para nos reter, as pessoas e os países.” Em termos definitivos, seja por um conhecimento aprofundado ou por uma atração física, seja pelo género de um grande pintor ou de um objeto modesto e particular, o que preocupa Proust, antes de mais, é associar intimamente o que ele admira ao misterioso trabalho da sua criação literária.

É aos pintores da Holanda e da Itália¹⁶ que Marcel Proust recorre frequentemente para fixar os traços das suas personagens. Bloch assemelha-se

¹⁵ São numerosas as referências a este pintor e gravador holandês em *La Recherche* (volumes II e III) da “Bibliothèque de la Pléiade”, edição por nós consultada.

¹⁶ A descoberta da arte primitiva italiana, o culto de Veneza e a admiração por Botticelli advinham das obras de Ruskin. Ver, a este respeito, uma das conferências proferidas por Joseph Czapski no campo de Griazowitz, Proust contre la déchéance (Lausanne: Les Éditions Noir sur Blanc, 2011).

ao retrato de Mahomet por Bellini¹⁷ e uma das amigas de Albertine faz lembrar “um retrato de Jeffries por Hogarth”¹⁸. Odette de Crécy surge no momento certo da vida de Swann, enriquecendo o gosto deste último pela pintura¹⁹. Revisite-se o prazer que Swann tem, nesse preciso momento, ao aperceber-se da semelhança entre Odette e a Séphora “desse Sandro di Mariano ao qual já se não dá, de bom grado, o nome de Botticelli^[20], desde que este passou a evocar, em vez da verdadeira obra do pintor, a ideia banal e falsa que dela se foi vulgarizando”. E Proust mostra-nos um Swann feliz, porque “o prazer que ele sente ao ver Odette²¹ é justificado pela sua própria cultura estética”. Num outro passo, compara a vida de Odette de Crécy, cuja essência ignora e de que tão-somente conhece encantos superficiais, “a essas folhas de estudo de Watteau^[22], onde se pode ver, aqui e ali, em todo e qualquer lugar, em todos os sentidos, inúmeros sorrisos desenhados com três lápis em papel camurça”. Relembre-se, também, as figuras de Giotto²³, cujas fotografias Swann oferece ao herói do livro, que só compreende a sua estranheza impressionante e a sua beleza especial, advinda do papel preponderante desempenhado pelo símbolo, graças à semelhança entre essas mesmas figuras e a figura de uma criada de cozinha grávida.

¹⁷ Cf. Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann* (Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1984) 97.

¹⁸ Cf. Proust, *Le Temps retrouvé* (Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1983) 828-829. Trata-se, decerto, do retrato de John e Elizabeth Jeffreys e de seus filhos, datado de 1730 e pintado por William Hogarth (pintor e gravador inglês do século XVIII).

¹⁹ De realçar, com Jean-Jacques Nattiez, quer a presença crucial da “música como modelo da literatura”, quer a percepção musical, caracterizada em termos seletivos, descontínuos e versáteis, quer as inúmeras referências à “petite phrase” (associada a Odette), à Sonata e ao Septuor de Vinteuil que atravessam *La Recherche* proustiana.

²⁰ Cf. Proust, *Du Côté de chez Swann*, 223-224.

²¹ Não se afigura despidianda uma referência, mínima que seja, ao japonismo, presente nas Exposições de 1867, 1878, 1889 e 1900. Embora a nova moda irritasse Swann, tal irritação tendia a delir-se ao visitar o interior da casa de Odette (Proust, *Du côté de chez Swann*, 220); Cf. Luc Fraisse, *Proust et le japonisme* (Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1997).

²² Cf. Proust, *Du Côté de chez Swann*, 240.

²³ Cf. Proust, *Du Côté de chez Swann*, 80-81. A criada de cozinha, alegorizada, é ‘apelidada’, por Charles Swann, de “Charité”. “Como vai a ‘Charité’ de Giotto?” – pergunta Swann ao narrador e à sua família.

Por vezes é um aspeto da natureza que ele anima mediante a evocação de uma obra de arte, como esse luar de Combray, que compara com Hubert Robert²⁴, atendendo à nobreza com que veste as casas e os jardins da cidadezinha, a ponto de transmutar uma estação de telégrafo numa “ruína imortal”.

Todas estas comparações, muito menos frequentes, aliás, nos últimos volumes, são perfeitamente exatas e sentidas em pleno. Daí o ar de naturalidade que têm em comum e que nunca dá a impressão de um autor exaurido, em busca, no bricabraque estético, de algo que possa suprir o génio descritivo.

Dignas de nota são, a este respeito, as descrições de monumentos, como, por exemplo, o quadro inesquecível da igreja de Saint-André-des-Champs²⁵, no segundo volume de Swann. Tratar-se-á de um quadro? Talvez seja mais uma narrativa, porquanto os elementos espetaculares aí surgem pela ordem segundo a qual devem iluminar a imaginação do leitor, ou, mais bem dito, afetar os seus sentidos, parecendo, deste modo, que os sítios, os objetos, os rostos evocados por Proust se encontram, de modo instantâneo, ao alcance da mão. A cor, a densidade, o odor, as virtudes históricas ou simbólicas, tudo é simultaneamente sugerido.

Mesmo que ele nunca tivesse citado o nome de Claude Monet, recorrente nos seus livros²⁶, não passaria despercebida a influência extrema que exerceram os mestres impressionistas²⁷ sobre o romancista. É o que

²⁴ Cf. Proust, *Du Côté de chez Swann*, 114. Pintor barroco de Setecentos, o nome de Hubert Robert aparece não só na descrição das ruínas imaginárias ao longo da avenida da estação de caminho de ferro em Combray, mas também a respeito das fotografias das “Grandes Águas de Saint-Cloud” e do célebre jato de água que o narrador tem a intenção de ver.

²⁵ Não deixam de ser interessantes as referências, que repassam *La Recherche*, à Igreja de Saint-André-des-Champs, “monumental, rústica e dourada como uma meda de feno” (Proust, *Du Côté de chez Swann*, 184) e símbolo da “grandeza da França”. Ver Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1983) 845. A própria Albertine é “uma das encarnações da pequena aldeã francesa cujo modelo de pedra se encontra em Saint-André-des-Champs”. Cf. Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes* (Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1983) 367.

²⁶ O nome de Monet é não raro associado ao de Elstir. Com efeito, é este pintor ficcional que fala a Albertine da “série” dos nenúfares.

²⁷ Em fevereiro de 1923, Jacques Rivière proferiu quatro conferências sobre a obra de Proust no teatro “Le Vieux Colombier”, opondo-se, na última, a Ortega y Gasset que defendia

faz com que peça a um pintor não para reproduzir o que vê, mas para ensinar os outros a ver, desiludindo-os ao fasciná-los; pede-lhe, enfim, para “levantar parcialmente o véu de fealdade e de insignificância que nos deixa incuriosos diante do universo”. Neste sentido, o prazer que a imitação dá é algo de complexo, de requintado e que não se esgota num olhar de relance.

Assim se explica a admiração de Proust pelo pintor das *catedrais* e dos *nenúfares*, com o qual tentou mais do que uma vez rivalizar a nível artístico, como demonstra a descrição dos canteiros de água do Vivonne²⁸. Também é certo que deve ter comungado do entusiasmo de Ruskin por Turner e que certos traços de Elstir trazem à memória tanto Turner como Whistler. Todos devem ter lido, em *Les jeunes filles en fleurs*²⁹, o quadro do mar³⁰, em Balbec, onde estão patentes os efeitos da luz que muda as formas dos objetos, absorvendo-os, por vezes, na totalidade ou recortando-os, aproximando os planos afastados e alterando as perspectivas, efeitos estes que são, de facto, menos característicos dos impressionistas do que dos seus sucessores, como MM. Vuillard ou Bonnard³¹. Embora pouco se refira a estes últimos, Proust teve de refletir sobre a arte de Degas, sobre os seus

que Proust, ao ver as coisas no microscópio, era um representante do Impressionismo. Para Rivière, há uma analogia entre o estilo de Proust e o cubismo, como advoga Luzius Keller. Ver “Proust au-delà de l'impressionnisme”, in *Proust et ses peintres*. Études réunies par Sophie Bertho (Amsterdam-Atlanta GA: Crin 37, 2000) 64-65.

²⁸ Proust, *Du Côté de chez Swann*, 166-169.

²⁹ Marcel Proust, *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs* (Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1984) 672-673.

³⁰ Diversamente de um quadro, esta paisagem marítima é móvel, entretecida de luz, sobrepondo três campos semânticos, líquidos, terrestres (cumes e colinas) e minerais (pedras preciosas, esmeralda), procedendo, assim, a uma transmutação paisagística sobre a qual a metáfora se constrói.

³¹ Torna-se difícil a *catalogação* de Pierre Bonnard (assim como a de Vuillard, fundador do movimento *nabi*), pintor pós-impressionista (pese muito embora a designação algo vaga): foi impressionista, conquanto não se contente com a *impressão*, privilegiando antes a sensação; foi *nabi*, embora se tenha afastado deste movimento em 1895, seis a sete anos após a sua criação; não foi propriamente cubista, apesar de apreciar as colagens. Certo é que, tendo visitado Monet em finais de 1909, este pintor anticonformista – devido à sua independência e insubmissão –, cuja pintura explode de cores, teve o privilégio de assistir à elaboração da “série” dos “nenúfares”. Ver Olivier Renault, *Bonnard. Jardins secrets* (Paris: La Table Ronde, 201) 176.

artifícios de configuração estrutural e sobre o seu culto de perspectivas inesperadas. Eis o que faz pensar na arte de Elstir, que nos é revelada quando extrai de uma coisa conhecida uma imagem singular, “imagem distinta daquelas que estamos habituados a ver e, todavia, verdadeira... duplamente comovente, porque nos dá... e, ao mesmo tempo, nos incita a penetrar em nós próprios ao levar-nos a recordar uma impressão”. Mais adiante, Proust explica como Elstir se esforça “por se despojar perante a realidade da sua inteligência”, excepcionalmente culta.

Ora, o herói a que Proust dá voz insiste, amiúde, sobre o que a sua própria visão das coisas e dos seres deve a Elstir. Muitos exemplos poderiam ainda ser respigados em *Sodome et Gomorrhe*³². Assim é que se reporta ao barulho das ondas, o qual, ouvido de supetão, muda o aspeto vertiginoso de uma paisagem marinha: “Não era esse barulho um indício de mensuração, que, ao inverter as nossas impressões habituais, nos revela que as distâncias verticais podem ser assimiladas às distâncias horizontais, ao contrário da representação a que o nosso espírito está habituado?” Quantas vezes, afinal, Proust se esforçou, de moto próprio, por representar as coisas no relâmpago de uma primeira ilusão e “por arrancar o que sabia ao que acabava de sentir”, com o escopo de dissolver “esse conjunto de raciocínios que designamos por visões”³³.

Em diversos fragmentos da sua obra insiste na dificuldade que temos em acrescentar a um objeto, através do pensamento, a perspectiva do tempo, quer se trate de um quadro que nos surpreende, quer de um rosto ou de uma alma que nos desconcertam. Do mesmo modo, apenas se interessa pelo snobismo em arte quando este se lhe afigura um esforço mal direcionado para a independência de opinião e para a visão emancipada. Por fim, escarnece delicadamente Mme de Cambremer³⁴, que se reserva o

³² Encontra-se, assim, escrito no artigo original de Roger Allard. Ver Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe* (Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1983) 810-811.

³³ Para Brassai, a visão de Proust é “a-humaine”, atendendo a que o olhar proustiano está reduzido a um único mecanismo ótico, despojado de tudo o que o torna humano, como o pensamento, o sentimento, a memória e a fotografia, inventada por Niepce em 1824, mas tendo como “data de nascimento” o ano de 1939. Ver Brassai, *Marcel Proust sous l’emprise de la photographie* (Paris: Gallimard, 1997) 151.

³⁴ Ver, no que respeita a Degas e Renoir ‘vistos’ por M^{me} de Cambremer, o seguinte extrato: “Mas, disse-lhe [o narrador a M^{me} de Cambremer], sentindo que a única maneira

direito de mudar de opinião sobre “esse velho lugar-comum sem talento” de Poussin quando toma conhecimento da estima que M. Degas nutre por este mestre; no entanto, para julgar um pintor ou um escritor, exige que não se omita o fator tempo: “Quando Renoir começou a pintar ninguém reconhecia as coisas que mostrava”³⁵.

Esta observação tem como finalidade consciencializar o leitor de que se Paul Morand ou qualquer outro novo escritor é difícil de seguir “... é porque liga as coisas através de relações inovadoras. Podemos compreendê-lo bem até à primeira metade da frase, mas, a partir daí, desistimos. E sente-se que a razão desta desistência apenas se deve ao facto de o novo escritor ser mais ágil do que nós”.

Ao escrever estas linhas, Proust estaria, indubitavelmente, a pensar em si mesmo, na sua obra, cuja riqueza deslumbra e desencoraja o leitor superficial, tendo em conta, precisamente, as relações imprevistas entre visões, sentimentos, ideias.

Este estudo, bastante incompleto, não ambiciona tornar essas relações perceptíveis numa primeira abordagem. Possa ele, ao menos, pôr em relevo uma parte do génio de Proust, que não é a menos original, e mostrar que, ao invés de tantos escritores que só pedem de empréstimo às artes plásticas um certo vocabulário ou alguns elementos decorativos, Marcel Proust orientou todas as suas dileções, mesmo as mais controversas, para o enriquecimento da sua sensibilidade e para o aperfeiçoamento dessa faculdade de análise, que não apanha de surpresa nenhum gesto nem desprevenido nenhum ser humano, porque se acomoda a todos os meios de compreensão e de expressão³⁶.

de reabilitar Poussin [...] era informá-la de que ele tinha voltado a estar na moda, M. Degas assegura que não conhece nada de tão belo como os Poussin de Chantilly. – Ah, sim? Eu não conheço os de Chantilly, disse-me Madame de Cambremer, que não queria ter uma opinião diferente da de Degas, mas posso falar dos do Louvre, que são um horror” (Proust, *Sodome et Gomorrhe*, 813).

³⁵ Marcel Proust, *Prefácio*, in Paul Morand, *Tendres Stocks*, (Paris: Édition de *La Nouvelle Revue Française*, 1921) 30.

³⁶ Referências bibliográficas de Roger Allard: o autor do Artigo em exegese nem sempre as indica, mas, no final da *Revista*, há uma secção intitulada “Esquisses d’une bibliographie” (*La Nouvelle Revue Française*, 1921, 326-337), que termina por um artigo de François Mauriac intitulado “Sur la tombe de Marcel Proust” e por uma nota informativa (provavelmente dos Editores) denominada “Le Manuscrit”.

Do lado de Marcel Proust

Pouco antes de 13 de setembro de 1921, Marcel Proust enviou uma carta, que passamos a traduzir, a Roger Allard, agradecendo-lhe o artigo que o crítico literário publicara na rubrica “Le Roman” de *La Nouvelle Revue Française*, de 1 de setembro de 1921³⁷.

Roger Allard cita (na nota 1 da página 228 do seu artigo): Proust, *Du Côté de chez Swann* II, 1917, 157. Considerando a recusa da publicação por parte de Gide e a subsequente edição de Autor, a edição consultada pelo crítico poderia ser a de Bernard Grasset (1913). Todavia, e tendo em conta a indicação do tomo II, somos de parecer de que a edição citada é a da *Nouvelle Revue Française*, em dois volumes, datada de 1917, como já foi referido.

Cita (na nota 2 da página 228 do seu artigo): Marcel Proust, *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, II, (Paris: Édition de *La Nouvelle Revue Française*, 1918) 96-97. O volume foi editado em 1920, pela NRF, um volume com folhas manuscritas, correções do Autor e um retrato em heliogravura a partir do quadro de Jacques-Émile Blanche. É nossa convicção de que a obra citada é a primeira (com data de 1918).

Cita (na nota 2 da página 229 do seu artigo) *Le Côté de Guermantes*, tomo II, 101. Trata-se, ao que cremos, da edição publicada pela *Nouvelle Revue Française* em 1921. Proust, *Le Côté de Guermantes*, II, 101.

Faz referência (na nota 1 da página 229 do seu artigo) a *Sodome et Gomorrhe*, tomo II, 148. A edição citada deverá ser a edição de *La Nouvelle Revue Française*, em três volumes, datada de 1922: Proust, *Sodome et Gomorrhe*, II, 148.

Cita (na nota 3 da p. 229 do seu artigo) o “Prefácio” proustiano da obra de Paul Morand: Morand, *Tendres Stocks*, 9-33.

Cita (na nota 1 da p. 225 do seu artigo) o “Prefácio” proustiano da obra: John Ruskin, *Sésame et Les lys*, (Paris: Éd. du *Mercure de France*, 1906) 5-58. Esta edição, traduzida, anotada e prefaciada por Marcel Proust saiu num único volume.

Cita (na nota 1 da página 226) o “Prefácio” proustiano da obra de John Ruskin intitulada *La Bible d'Amiens*: John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, (Paris: Éd. du *Mercure de France*, 1904) 10. Esta edição traduzida, anotada e prefaciada por Marcel Proust saiu num único volume. Os “Prefácios” de *La Bible d'Amiens* e de *Sésame et Les lys* foram inseridos em *Pastiches et mélanges*, um volume editado pela *Nouvelle Revue Française*: Marcel Proust, *Pastiches et mélanges* (Paris: Éd. de *La Nouvelle Revue Française*, 1919).

A edição de *Les Plaisirs et les jours* (a que se refere na página 223 do seu artigo), com ilustrações de Madeleine Lemaire, prefácio de Anatole France e quatro peças para piano por Reynaldo Hahn, foi editada por Calmann-Lévy: Marcel Proust, *Les Plaisirs et les jours* (Paris: Calmann-Lévy Éditeur, 1896).

³⁷ Roger Allard, *Revue de Sodome et Gomorrhe* I, (*La Nouvelle Revue Française*, n° 96 (set. 1921): 355-357).

Prezado Senhor

Se eu não tivesse estado tão deploravelmente doente nestes últimos dias, não teria esperado tanto tempo para lhe agradecer. É um grande prazer ser compreendido de um modo tão profundo, até nas mínimas intenções. Eu próprio não teria sabido dizer tão bem o que levava a prever a atitude do Sr de Charlus e este início do seu artigo é verdadeiramente notável. Tudo o que diz respeito a *Dorian Gray* não o é menos. Estou profundamente comovido por ver que aplicou às minhas narrativas uma perspicácia tão bem documentada. Se não compreendi a frase sobre Freud foi porque não li os seus livros; ela pode, nestas condições, pressupor uma intenção descortês. Mas tal intenção é impossível porque a frase é da sua autoria. Depois do seu artigo sobre *Croix de bois*, tivemos, a propósito de um erro de interpretação que eu tinha dado, uma conversa franca, após a qual já não pode haver mais mal-entendidos.

Reitero o meu agradecimento e peço-lhe que creia na minha viva e sincera afeição.

Marcel Proust

Esta carta revela desde já algumas lacunas que urge preencher, no tocante a Roger Allard e a Marcel Proust, à severidade do crítico e à sensibilidade do romancista. Lendo com denodo a *Correspondance* proustiana, somos informados de alguns factos passíveis de uma justificação esclarecida de certos *pontos de indeterminação* textuais e contextuais.

- a) Num artigo publicado em *La Nouvelle Revue Française*, Roger Allard, depois de tecer não poucos elogios à obra de Dorgelès intitulada *Les Croix de bois*, havia questionado, a respeito de *Le Cabaret de la belle femme* do mesmo Autor, se a arte de contar não equivaleria, porventura, à arte de tornar obscuras as ideias mais claras, no intuito de as aprofundar³⁸. Marcel Proust reviu-se nesta asserção, concluindo que o juízo de valor (pejorativo) expresso na frase suprarreferida lhe era dirigido.

³⁸ Proust, Marcel. *Correspondance de Marcel Proust* (1920). Ed. Philip Kolb. (Paris: Plon, t. XIX, 1991) 128.

- b) Em carta endereçada a Proust e datada de 19 de fevereiro de 1928, Jacques Rivière aconselha o Autor de *La Recherche* a pôr de lado tal hipótese, asseverando que Allard nutre por ele uma admiração profunda³⁹.
- c) Numa outra carta, com data de 28 de abril de 1920, Jacques Rivière confessa a Proust que não é tão severo quanto ele no que respeita a Roger Allard: embora este tenha “um espírito um pouco limitado”, é competente e sabe escrever em francês⁴⁰.
- d) Pouco depois do dia 28 de abril, Proust responde a Jacques Rivière e confessa que nunca pretendeu ir contra Allard⁴¹.
- e) Ainda nesta conjuntura, Proust informa Jacques Rivière, em carta datada de 26 ou 27 de julho, que Paul Morand receia uma revisão crítica do seu livro *Feuilles de température* redigida por Allard⁴²...

O certo é que Roger Allard, leitor atento de Proust, do nosso ponto de vista, compreendeu, de um modo profundo e rigoroso, a estética proustiana, quedando-se nas artes plásticas, sobremaneira na pintura.

Não substituirá a Arte a religião? Não se poderá questionar a religião da Arte e o sacerdócio da escrita, do quadro, da sonata? Não será a *verdadeira vida* a literatura? Não permitirão as artes (música e pintura, por exemplo) a sobrevivência do homem e da obra que ele legou? Apesar de Nietzsche afirmar que Deus morreu... não constituirão as artes da Arte uma ressurreição do divino? Pela via de uma ritualização que a homenagem firma no momento oportuno?

Pena foi que Marcel Proust, entrementes falecido, não tenha tido o ensejo de ler e apreciar o artigo de Roger Allard sobre a riqueza da sua obra.

³⁹ *Ibid.*, 127.

⁴⁰ *Ibid.*, 246.

⁴¹ *Ibid.*, 253.

⁴² *Ibid.*, 375.

Textos citados

- PROUST, Marcel. *Du Côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, I, 1984.
- _____. *A L’Ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, I, 1984.
- _____. *Le Côté de Guermantes*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, II, 1983.
- _____. *Sodome et Gomorrhe*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, II, 1983.
- _____. *La Prisonnière*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, III, 1983.
- _____. *Le Temps retrouvé*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, III, 1983.
- _____. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1989.
- _____. *Correspondance de Marcel Proust (1920)*. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb. Paris: Plon, XIX, 1991.
- _____. *Correspondance de Marcel Proust (1921)*. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris: Plon, XX, 1992.
- _____. *Les Plaisirs et les jours*. Paris: Calmann-Lévy, 1896.
- _____. Prefácio à obra *Tendres Stocks* de Paul Morand. Gallimard: Édition de *La Nouvelle Revue Française*, 1921.

Bibliografia crítica

- ALLARD, R. “Les arts plastiques dans l’œuvre de Marcel Proust” in *La Nouvelle Revue Française*. Paris: Gallimard, 1923.
- BERTHO, S. *Proust et ses peintres*. Études réunies par Sophie Bertho. Amsterdam-Atlanta GA: *Crin* n° 37, 2000.
- BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l’emprise de la photographie*. Gallimard: *nrf*, 1997.
- CZAPSKI, J. *Proust contre la déchéance*. Lausanne: Éditions Noir sur Blanc, 2011.
- DELVAILLE, B. “Traduire Ruskin”, in *Le Magazine littéraire. Proust. Autour de la Recherche*, n° 210, 1984.
- FRAISSE, L. *Proust et le japonisme*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.
- GIRARD, R. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 2001.
- KELLER, L. “Proust au-delà de l’impressionnisme”, in *Proust et ses peintres*. Sophie Bertho Ed. Amsterdam-Atlanta GA: *Crin* n° 37, 57-70, 2000.
- NATTIEZ, J-J. *Proust musicien*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1999.
- RENAULT, O. *Bonnard. Jardins secrets*. Paris: La Table Ronde, 2015.

Nota biobibliográfica

Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos doutorou-se, com uma tese intitulada *À Sombra de Baudelaire. Estudo da recepção de Baudelaire na Literatura Portuguesa. Do Romantismo ao Modernismo*, na Universidade do Minho, onde é Professora Associada do Departamento de Estudos Românicos e Investigadora do CEHUM. Tem escrito vários artigos e capítulos de livros no âmbito da Literatura Francesa e Francófona, da Literatura Comparada e da Mitocrítica. Encontra-se, atualmente, a finalizar um ensaio, no domínio da Literatura Comparada, intitulado *Le Portrait de l'artiste dans la fiction*. É autora de *Os Fantasmas de Tróia: La Bella Elena* (CEHUM, 2007), *Monsieur Proust: o Homem das leituras solitárias* (CEHUM, 2009), e coautora de *O Voo do Garajau: dos Açores a Macau* (AICL, Calendário de Letras, 2014). Coorganizou *MÚSICA DISCURSO PODER* (CEHUM, 2012), bem como três *Antologias de Estudos Açorianos* (sendo a primeira bilingue, a segunda, em dois volumes, dedicada a Escritores Açorianos, e a terceira consagrada a nove Escritoras Açorianas). Codirigiu o volume *La Belle Époque revisitée* (Paris, Éd. Le Manuscrit, 2018); coeditou *Théorie mimétique et Études littéraires* (Revista *Carnets*, 2018), bem como *Estéticas e Políticas da Moda: os 'Loucos Anos 20' e depois* (nº 3 da *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, UM/CEHUM, 2021).

VESTIDOS*

BERNARD URBANI

Université d'Avignon ICTT

Tradução de Kelly Benoudis Basílio

Ligados a signos de decepção, os vestidos – aos quais o Narrador conferiu uma irreduzível essência¹ – participam na construção de *Em Busca do tempo perdido*, e obedecem às leis que Proust dá ao seu romance. Linguagem de pleno direito, vestidos-catedral, os de Odette, da duquesa de Guermantes e de Albertine, nomeadamente (de cores postas na moda pelos impressionistas, frequentemente imprimidos com numerosos motivos florais e vegetais), eles evoluem no tempo e modificam-se no espaço. Estas formas organizadas e vivas – tiradas dos romances de Anatole France, de Paul Bourget e das telas de Renoir e de Manet – dão às que as trazem um carácter de mulheres míticas. Com efeito, apesar do tempo e do espaço “perdidos”, o casaco, os vestidos e os tecidos do célebre pintor-costureiro Mariano Fortuny elevam as que os vestem à dignidade de personagens

* Este texto foi publicado por Bernard Urbani sob o título “Robes”, in *Proust e gli oggetti*, Giuseppe Girimonti Greco, Sabrina Martina e Marco Piazza (dir.), coll. “Logos”, n° 25 (Florença: Le Cariti Editore, 2012): 255-263.

¹ “Quando somos jovens, à idade que tinha, nos meus passeios do lado de Méséglise, o nosso desejo, a nossa crença conferem à roupa de uma mulher uma irreduzível essência” (Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, in *A la Recherche du temps perdu*, Eds. Pierre Clarac et André Ferré (Paris: Gallimard, coll. La Pléiade, vol. II, 1954) 385-386. (NdT: esta obra nas citações seguintes será indicada como *La Recherche*. A tradução do francês será sempre nossa). Cf. também: Francine Ninane de Martinoir, “Du temps des essences à l’illusion volontaire ou la fonction des robes et des salons dans l’univers imaginaire de Marcel Proust”, in *Revue des Sciences Humaines* 143 (Lille : Septentrion, 1971): 408-409.

intemporais². O fascínio que sentem Proust (bastante negligenciado no que lhe diz respeito, mas atraído pelas elegantes e os *dandies*) e o Narrador manifesta-se pela quantidade (roupões, vestidos de interior, batas, saias, camisetas, coletes, casacos, etc.) e pela qualidade (crepe de China, musselina, seda, tule, etc.).

Os vestidos, pertencendo ao domínio da aparência e da percepção, representam a posição social e revelam a pessoa. No serão mundano oferecido pela princesa de Guermantes, no seu casarão do *faubourg* Saint-Germain, fazer-se notar é fazer notar o que se veste. Oriane de Guermantes, a mulher mais bem vestida de Paris, inseparável do ouro dos tempos merovíngios, aparece com um casaco de noite, “de um magnífico vermelho Tiepolo”, deixando ver “uma verdadeira gargalheira de rubis que adornava o seu pescoço, após ter deitado esse último olhar rápido, minucioso e completo de costureira que é o de uma mulher do mundo”³; a Senhora de Surgis-le-Duc traz um vestido claro, aéreo, flutuando em torno do seu corpo; a Senhora de Marsantes, ser superior, de uma bondade e uma resignação angélicas, de luto, leva um “traje de *surah* branco com grandes palmas, sobre as quais se destacam flores em tecido, as quais eram negras”⁴. Os vestidos proustianos, nem eróticos nem sentimentais, enriquecem-se frequentemente de acessórios (joias, echarpes, cinturões, leques, sombrinhas, penas) para melhor revelar as que os trazem: Oriane, grande flor de sangue, “alta e soberba num vestido de cetim vermelho cuja saia era debruada com lantejoulas”, leva nos cabelos “uma grande pena de avestruz pintada de púrpura e nos ombros um echarpe de tule do mesmo vermelho”⁵; um chapéu de plumas, realçado com um alfinete de safira, está colocado de qualquer forma sobre a peluca da Senhora de Cambremer:

² Sobre Fortuny, cf. Gérard Macé, *Le Manteau de Fortuny*, coll. “Le Chemin” (Paris: Gallimard, 1987).

³ *Sodome et Gomorrhe*, in Proust, *La Recherche* II, 661-662. Para o Narrador, “Madame de Guermantes possui a arte de vestir-se; ela cria assim a atmosfera que a rodeia; o vestido não é mais o prolongamento da sua actividade interior mas molda a sua personalidade: seja vestido de crepe de china cinzento, ou chinês com chamuscas amarelas e vermelhas, ele é significado”: Martinoir, “Du temps des essences”, 412.

⁴ *Le Côté de Guermantes*, in Proust, *La Recherche* II, 250.

⁵ *Ibid.*, 583.

[...] como uma insígnia cuja exibição é necessária, mas suficiente, o lugar indiferente, a elegância convencional, e a imobilidade inútil. Apesar do calor, a boa dama tinha vestido um mantelete de jato parecido com uma dalmática, e por cima do qual pendia uma estola de arminho, acessório que parecia estar em relação não com a temperatura da estação, mas com o carácter da cerimónia. E sobre o peito da Senhora de Cambremer um colar de baronesa ligado a um fiozinho pendia à maneira de uma cruz peitoral.⁶

Apercebendo pela primeira vez Odette, de olhar vivo e com um ar amável, o Narrador afirma:

Tinha dificuldade em crer que fosse uma *cocotte* e sobretudo não teria acreditado que fosse uma *cocotte* chique se não tivesse visto o carro de dois cavalos, o vestido rosa, o colar de pérolas, se não tivesse sabido que só o meu tio conhecia a mais elevada estirpe delas.⁷

No romance de Proust, os vestidos são objecto de um julgamento exterior que classifica os seres sob a etiqueta social, moral e intelectual. Na Ópera, lugar de espectáculo e do espectáculo, do artifício e da ilusão, a princesa de Guermantes, igual a uma aparição teatral, não suscita apenas um prazer visual; a sua roupa captiva suavemente os olhares que nela se pousam:

A princesa apareceu de turbante branco e azul como alguma maravilhosa atriz de tragédia, trajada de Zaïre [...]; e, após se ter sentado na primeira fila, vi que o suave ninho de halcyon, que protegia ternamente a madrepérola rosa das suas faces, era mansinho, brilhante e aveludado, qual imensa ave do paraíso.⁸

Quanto à duquesa de Guermantes, deusa tornada mulher, devorada pelos olhares, parecia-se com um cisne soberbamente erguido:

⁶ *Sodome et Gomorrhe*, in Proust, *Recherche* II, 806.

⁷ *Du Côté de chez Swann*, in Proust, *La Recherche* I, 77.

⁸ Proust, *Le Côté de Guermantes*, II, 44.

[Ela] só levava nos cabelos uma simples garça que, dominando o seu nariz curvo e os seus olhos sobressalientes, tinha o ar da crista de uma ave. O seu pescoço e os seus ombros saíam de uma onda nevosa de musselina sobre a qual vinha bater um leque de plumas de cisne, mas depois o vestido, cujo corpete tinha como único ornamento inúmeras lantejoulas ora de metal, em palitos e em grãos, ora de brilhantes, moldava o seu corpo com uma precisão toda britânica.⁹

Entre as duas mulheres, há um acordo tácito que dicta “que o leque de plumas de cisne de uma responda, pela sua leve palpitação, às maravilhosas e suaves penugens que encerram a cabeça da outra, que o corpete guarnecido de lantejoulas de brilhantes lembre as pérolas de rede”¹⁰. No Bois de Boulogne, o Narrador apercebe a Senhora Swann:

Os seus cabelos agora louros, com uma madeixa cinzenta, presos por um fino bandelete de flores, mais amiúde de violetas, de que desciam longos véus, com uma sombrinha malva na mão, um sorriso ambíguo nos lábios onde só via a benevolência de uma Majestade e onde havia sobretudo a provocação da *cocotte*, e que inclinava com doçura sobre as pessoas que a saudavam [...].¹¹

Albertine, rapariga em flor de olhos brilhantes, gosta ela também das belas *toilettes*. Com efeito, touca, casaco de zibelina, bata de Doucet de mangas com forro rosa, ganham para ela, que os tinha apercebidos e muito tempo cobiçados, “uma importância, um encanto que certamente não tinham para a duquesa”¹². Como é que Albertine, que tem mau ar, vai passar do estádio do polo negro ao da majestosa dogesa na qual ela se torna, envolta nos tecidos de Fortuny? Graças ao Narrador que vai pedir à duquesa de Guermantes que lhe explique: onde, como, segundo que modelo foi confeccionado o que agradou à rapariga:

⁹ *Ibid.*, 53-54.

¹⁰ Anna Favrichon, *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust* (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1987) 51.

¹¹ Proust, *Du Côté de chez Swann*, I, 419.

¹² Proust, *La Prisonnière*, III, 63.

Lembra-se, minha Senhora, disse [...]. Tinha um vestido amarelo com grandes flores negras [...]. E o seu chapéu de centáureas de que tanto gostei! [...]. Queria mandar fazer para a rapariga em questão um casaco de pele como o que tinha ontem de manhã. Seria impossível que a visse? [...]. É esse roupão [...] que é escuro, fofo, malhado, raiado de ouro como uma asa de borboleta? – Ah! Esse é um vestido de Fortuny. A sua rapariga pode pô-lo em casa.¹³

Para saber escolher um tecido, cores, para harmonizar tons, somente um pintor pode guiar Albertine. Com efeito, ao falar da pintura de Carpaccio, Elstir torna palpáveis os brocados e as guipurias; pelo uso de metáforas picturais, nomeadamente, através do intercâmbio entre a terra e o mar (cf. *Le port de Carquethuit*), ele ensina ao Narrador – em busca de leis e de verdades humanas – e à sua amiga que uma *toilette* é bela quando sabe condizer com a cor do céu ou do mar, “tornando-se desse modo um elemento da paisagem marinha”¹⁴: o que é gracioso “é as *toilettes* ligeiras, brancas e unidas, em tela, em gramado, em pequim, em tique-taque, que ao sol e sobre o azul do mar formam um branco tão luminoso quanto uma vela branca”¹⁵. Assim Marcel junta o amor de Albertine pelas *toilettes* ao amor por ela e ao amor da pintura. Quanto à rapariga, rapidamente iniciada, ela conhece doravante a linguagem dos vestidos... A sua vestimenta provoca a admiração do elegante barão Palamède de Charlus:

Com efeito, cruzada sobre a sua saia de crepe de China cinzenta, a sua sobrecapa de cheviote cinzenta dava a crer que Albertine estava toda de cinzento. Porém, fazendo-me sinais para ajudá-la [...] ela tirou esta, e como as mangas eram de um escocês muito suave, rosa, azul pálido, esverdeado, irisado, foi como se num céu cinzento se fosse formado um arco iris. E ela perguntava-se se isso iria agradecer ao Sr de Charlus. “Ah! exclamou este, encantado, eis um raio, um prisma de cor. Dou-lhe todos os meus parabéns.”¹⁶

¹³ *Ibid.*, 42-43.

¹⁴ Favrichon, *Toilettes et silhouettes féminines*, 63.

¹⁵ *A L’Ombre des jeunes filles en fleurs*, in Proust, *La Recherche* I, 899.

¹⁶ *Sodome et Gomorrhe*, in Proust, *La Recherche* II, 1055.

Para “reaver” Robert de Saint-Loup, Gilberte redobra a sua elegância, e tenta parecer-se com Rachel, a antiga amante do seu marido, pondo regularmente “nós vermelhos nos seus cabelos, um laço de veludo negro no braço”¹⁷, e não esquecendo de pintar o cabelo para parecer morena. Assim, a vestimenta feminina mostra que há muitas vezes um jogo entre o ser e a aparência; a *toilette* é nesta perspectiva uma mensagem “que propõe a quem sabe decifrá-la a combinação desajeitada do corpo tal como é e tal como se desejaria que fosse”¹⁸. Odette de Crécý, que se mantém muito *coquette* e misteriosa (Dama em rosa, Dama em branco, sempre florida), é uma mulher que segue a moda e que a lança, mas que se veste sobretudo para os outros. Ela torna-se assim, por vezes, ridícula; por exemplo, o seu corpete:

[...] avançando sobressaliente como numa barriga imaginária e acabando bruscamente em ponta enquanto por debaixo começava a inchar-se o balão das saias duplas, dava à mulher o ar de ser composta de peças diferentes mal encaixadas umas nas outras; os franzidos, os volantes, o colete seguiam com toda a independência, segundo a fantasia do seu desenho ou a consistência do seu tecido, a linha que os conduzia aos nós, aos franzidos de renda, às serpentinas de jato perpendiculares.¹⁹

A sua *toilette* harmoniosa, fronteira móvel, revela uma arquitectura refinada, mas sem género, congelada e factícia, “perdida”, em definitiva:

Ela trazia na mão um ramo de cattleyas e Swann viu, sob o seu lençinho de renda, que tinha nos cabelos flores daquela mesma orquídea presas de uma crista de plumas de cisne. Vestia, sob a sua mantilha, uma onda de veludo negro que, através de um apanhado oblíquo, revelava, num largo triângulo, o baixo de uma saia de failete branco e deixava ver um jugo igualmente de failete branco, na abertura do corpete decotado, onde estavam enfiadas outras flores de cattleyas.²⁰

¹⁷ *Le Temps retrouvé*, in Proust, *La Recherche* III, 702.

¹⁸ Favrichon, *Toilettes et silhouettes féminines*, 76.

¹⁹ *Du Côté de chez Swann*, in Proust, *La Recherche* I, 197.

²⁰ *Ibid.*, 232.

Odette, sucessivamente Senhora Swann e Senhora Forcheville, revela os vestígios do que foi. No limiar da cinquentena, tornada amante do duque de Guermantes, flor artificial, embora mais brilhante do que nunca, ela deslumbra ainda. Com efeito, aquando da *Matinée* Guermantes (onde os convivas são maquilhados, tornados assim mais pesados pelas suas *toilettes* e tão envelhecidos quanto a princesa de Guermantes), ela será a única a escapar ao disfarce caricatural de si que causam os anos. O seu aspecto de antiga *cocotte*, fazendo sombra ao tempo, é um desafio ao tempo. Mas, mais nada de vivo nela: nem olhos, nem rugas, nem tremores. Odette tornou-se numa lembrança de si mesma, numa natureza morta que vai reviver provavelmente em Gilberte. Albertine, rapariga de um género peculiar apercebida no cais de Balbec, dá vida às *toilettes* de Fortuny, anunciadas por Elstir (falando das roupas magníficas das contemporâneas de Carpaccio e de Ticiano):

Esses vestidos, se não eram de aquelas verdadeiras antigas [...], não tinham também a frieza do *pastiche*, do antigo falso [...]; assim, as roupas de Fortuny, fielmente antigas mas potentemente originais, faziam surgir como um cenário, com uma maior força evocativa ainda do que um cenário [...], a Veneza toda estorvada de Oriente onde elas teriam sido vestidas, de que elas eram, melhor do que uma relíquia no expositor de São Marcos, evocadoras do sol e dos turbantes ambientais, a cor fragmentada, misteriosa e complementar. Tudo estava amassado com esse tempo, mas tudo renascia, parcelar e sobrevivente, dos tecidos das dogesas.²¹

Tudo deve voltar, como está escrito nas abóbadas de São Marcos. Com efeito, os vestidos de Fortuny, pontilhados por essas aves “bebendo nas urnas de mármore e de jaspe, dos capitéis bizantinos, que significam a morte e a ressurreição”²², renascem das suas cinzas. Arrancados do interior das telas, eles ressuscitam o passado. Atravessados, como as outras *toilettes*, por diversas redes de significados, eles assinalam pertença e posição sociais, relação ao tempo e à história do gosto. Albertine, fascinada pelo muito belo casaco do costureiro, é capturada pelos tecidos que

²¹ *La Prisonnière*, in Proust, *La Recherche* III, 369-370.

²² *Ibid.*, 369.

o Narrador lhe oferece: “Por vezes mesmo, enquanto esperava que fosse acabado o que ela desejava, pedia emprestados alguns [...], e os punha a Albertine, envolvia-a neles; ela passeava no meu quarto com a majestade de uma dogesa e de um manequim”²³. Amada de Marcel, ela confunde-se com a atmosfera azulada de Veneza: o borde azul do vestido, a borda do canal, servem de quadro ao seu rosto: “Beijei-a, apertando contra o meu coração o azul cintilante e dourado do Grande Canal, e os pássaros aca-salados, símbolos de morte e de ressurreição”²⁴. Assim como a impudica Odette, os cabelos soltos, em bata de crepe de China malva tão elegante quanto um vestido, se torna para Swann, sensível e inteligente, a Zéphora de Botticelli, a rapariga de polo negro se metamorfoseia numa obra de arte única e inestimável:

O vestido de Fortuny que trazia Albertine nessa noite parecia-me a sombra tentadora dessa invisível Veneza. Estava invadido por ornamentação árabe como Veneza, como os palácios de Veneza dissimulados à maneira das sultanas atrás de um véu rendado de pedra, como as encadernações da Biblioteca Ambrosiana, como as colinas das quais as aves orientais que significam alternadamente a morte e a vida, se repetiam no espelhar, de um azul profundo que, à medida que o meu olhar avançava nele, se mudava em ouro maleável por essas mesmas transmutações que, diante da gôndola que avança, transformam em metal flamejante o azul do Grande Canal. E as mangas eram forradas com um rosa cereja, que é tão peculiarmente veneziano que o chamam rosa Tiepolo.²⁵

O contraste, a sobreposição e o emaranhado do metal e do tecido permitem esses efeitos de reflexos e de espelhamentos insólitos, como se as luzes do céu ou das águas de Veneza se reflectissem ou estivessem mesmo encerrados nesses fios dourados. Mas para Marcel, a verdadeira Albertine não é a mulher gentil e rosa, com um vestido cinzento ou uma bata branca com pintinhas azuis, mas aquela que veste uma bata vaporosa que sugere poeticamente o interior, a intimidade, o coração, a alma; um

²³ *Ibid.*, 371.

²⁴ *Ibid.*, 400.

²⁵ *Ibid.*, 395.

ser oferecido ao sonho e ao desejo, uma captiva feliz e consentida. Que esconde o seu vestido de interior? Um corpo, certamente, mas onde circulam mil segredos, mil traições; um corpo sempre velado, mesmo quando está nu. Um corpo sensual, poético e doloroso, que assombra o Narrador mesmo depois de morto: “Sentia que a Albertine de outrora, invisível para mim mesmo, estava no entanto encerrada no fundo de mim, como fundida no chumbo, numa Veneza interior, de que por vezes um incidente fazia resvalar a tampa endurecida até me dar uma abertura sobre esse passado”²⁶. Com efeito, Albertine, morta mas sempre viva e no entanto inacessível, lembra-lhe Veneza, tantas vezes desejada, com os seus cheiros, as suas luzes, as suas ruas, os seus canais, as suas pontes, os seus palácios, os seus pintores, como Carpaccio:

Subitamente, senti no coração como uma leve mordidela. Sobre as costas de um dos *Companheiros de la Calza*, reconhecível pelos bordados de ouro e de pérolas [...], acabara de reconhecer o casaco que Albertine levava para ir comigo em carro descapotável a Versalhes, na noite em que estava longe de imaginar que apenas uma quinzena de horas me separava do momento no qual ela partiria da minha casa [...]. Ora, era desse quadro de Carpaccio que o filho genial de Veneza o tirara [o casaco]^[27], é desses ombros desse *Companheiro de la Calza* que o tirara para deitá-lo sobre os de tantas parisienses, que certamente ignoravam, como eu o fizera até lá, que o modelo dele existia num grupo de fidalgos, no primeiro plano do *Patriarcho di Grado*, numa sala da Academia de Veneza. Tinha reconhecido tudo.²⁸

Veneza, tecido luminoso ambíguo, lembra portanto ao Narrador um amor desaparecido, uma traição, uma infidelidade eterna. Em San Giorgio dei Schiavoni, “uma águia ao pé de um dos apóstolos [...] despertou a lembrança e quase o sofrimento causado por esses dois anéis”²⁹, de que Françoise lhe tinha revelado a semelhança e de que nunca soubera quem os havia dado a Albertine.

²⁶ *La Fugitive*, in Proust, *La Recherche* III, 639.

²⁷ Introdução do tradutor.

²⁸ *Ibid.*, 647.

²⁹ *Ibid.*, 641.

Mas é também numa tela de Carpaccio que ele revê o rosto da mãe, envolto no seu luto:

[...] com o fervor respeitoso e entusiasmado da mulher de idade que vemos em Veneza na *Santa Úrsula* de Carpaccio, e [estou certo] que essa mulher de faces encarnadas, de olhos tristes, nos seus véus negros, e que nada poderá jamais fazer sair para mim desse santuário docemente iluminado de São Marcos onde estou seguro de reencontrá-la porque ela tem lá o seu lugar reservado e imutável como um mosaico, é a minha mãe.³⁰

Durante a guerra, as mulheres na moda preocupam-se apesar de tudo com as *toilettes*. Porém, os seus vestidos imitam os uniformes, ou são supostos alegrar os combatentes. Novas “Merveilleuses”, elas incitam a pensar que ser da sua época é parecer de outra época, remetendo para um passado histórico ou artístico:

Saí depois do jantar para ir ver a Senhora Verdurin [...], uma das rainhas desse Paris da guerra que lembrava o *Directoire* [...]. Umhas raparigas confiavam o dia todo altos turbantes cilíndricos como os poderia confiar qualquer contemporânea de Madame Tallien, por civismo, levando túnicas egípcias direitas, obscuras, muito “guerra”, sobre saias muito curtas; calçavam perneiras [...] ou altas polainas lembrando as dos nossos queridos combatentes; é, diziam elas, porque não esqueciam que deviam alegrar os olhos desses combatentes, que se adornavam ainda, não apenas com *toilettes* “frouxas”, mas também com joias evocativas dos exércitos pelo seu tema decorativo [...]; em vez de ornamentos egípcios relembrando a campanha de Egipto, eram os anéis ou as pulseiras feitos com fragmentos de obuses ou de cinturões de 1875, isqueiros compostos de dois tostões ingleses aos quais um militar tinha conseguido dar uma pátina tão bela quanto o perfil da rainha Victoria traçado por Pisanello.³¹

³⁰ *Ibid.*, 646.

³¹ *Le Temps retrouvé*, in Proust, *La Recherche* III, 723-724.

Os vestidos, culminar de um percurso social, psicológico e artístico, são prova de verdade e fonte de mentira. Revelam a pessoa, a sua psicologia, mas também o seu lado teatral. Para o narrador em busca da sua vocação, eles são, em definitiva, uma escrita ricamente colorida, toda em variações e *nuances*, em dobras e dobras. Eles são criações de pleno direito, obras temporais e obras artísticas, que devemos decifrar.

Romance-catedral, *La Recherche* é livro interior de signos desconhecidos:

Pensava que sobre a minha grande mesa de madeira branca, olhado por Françoise [...], trabalharia ao pé dela, e quase como ela [...]; pois, pregando aí com um alfinete um folheto suplementar, edificaria o meu livro, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral, mas simplesmente como um vestido. Quando não teria ao pé de mim todos os meus papelinhos e que apenas me faltaria aquele de que precisava, Françoise compreenderia bem o meu nervosismo, ela que dizia sempre que não podia coser se não tinha o número da linha e os botões devidos [...]. De tanto colar uns com os outros esses papéis, estes rasgavam-se aqui e acolá. Se for necessário, não poderia Françoise ajudar-me a consolidá-los, da mesma forma que poria retalhos nas partes usadas dos seus vestidos, ou que na janela da cozinha, enquanto espera o vidreiro como eu o encadernador, ela cola um pedaço de jornal no lugar de um vidro partido? Françoise diria-me, mostrando os meus cadernos ruídos como a madeira onde o insecto se posou: “Está tudo ruído pela traça, veja, que pena, eis um bocado de página que já é tão-só uma renda”, e, examinando-a como um alfaiate: “não creio que poderei refazê-la, está perdida. É pena, são talvez as suas mais belas ideias. Como se diz em Combray, não há estofadores que conheçam melhor o material do que as traças. Elas enfiam-se sempre nos melhores tecidos”.³²

³² *Ibid.*, 1033-1034.

Textos citados

MARCEL PROUST, *A la Recherche du temps perdu*, Pierre Clarac et André Ferré (éds.), Paris: Gallimard, “La Pléiade”, t. II, 1954.

Bibliografia crítica

COMPAGNON, Antoine, “Le sens moral du narrateur”, in *Proust et la philosophie aujourd’hui*, Eleonora Sparvoli e Mauro Carbone (dir.), Pisa: ETS, 2009, 191-206.

—. “Le temps”, in *Un été avec Proust*, Laura El Makki (dir.), Paris: Équateurs-France Inter, 2014, 11-41.

FAVRICHON, Anne, *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987.

ENTHOVEN, Raphaël (dir.), *Lectures de Proust*, Paris: Fayard/France Culture, 2011.

ERMAN, Michel. *Marcel Proust : la vie, le temps*, Arles: Actes Sud, 2021.

MACÉ, Gérard. *Le Manteau de Fortuné*, Paris: Gallimard, “Le Chemin”, 1987.

NINANE DE MARTINOIR, Francine, “Du temps des essences à l’illusion volontaire ou la fonction des robes et des salons dans l’univers imaginaire de Marcel Proust”, in *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 143 (Lille: Septentrion, 1971): 405-416.

TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*, Paris: Gallimard, 2003.

URBANI, Bernard, “Les robes d’Odette dans *A la recherche du temps perdu*: symbole et réalité retrouvés”, in *La Grâce de montrer son âme dans le vêtement*, Marco Modenesi et alii (dir.), Milano: Ledizioni, 2015, coll. “Di/Segni”, 587-599.

Resumo

Os vestidos participam na construção de *A la Recherche du temps perdu*. Vestidos-catedrais (os de Odette, da duquesa de Guermantes et de Albertine, nomeadamente), eles evoluem no tempo e modificam-se no espaço. Essas formas, inspiradas pelos romances de France e de Bourget, e pelas telas de Renoir e de Manet, dão às que as vestem um carácter de mulheres míticas. Porque pertencem ao domínio da aparência e da percepção, estes trajes representam a posição social e revelam a pessoa. Nem eróticos nem sentimentais, os vestidos enriquecem-se amiúde com acessórios (joias, echarpes, cintos, leques, sombrinhas, penas), para melhor revelar as que os trazem. Eles são o desembocar dum percurso social, psicológico e artístico, prova de verdade e fonte de mentira. Para o narrador em busca da sua vocação, essas vestimentas são, em definitiva, uma escrita colorida, toda feita de variações e *nuances*. Obras temporais e obras de arte que se deve decifrar.

Nota biobibliográfica

Bernard Urbani, Professor emérito de literatura geral e comparada na Université d'Avignon, membro do Laboratoire *Identité culturelle, théâtre et théâtralité* (EA 4277), é titular de um doutoramento em Literaturas Comparadas (*Romanciers italiens lecteurs de Marcel Proust*) e habilitado a orientar pesquisas em literaturas comparadas (*Croisements culturels France-Italie-Maghreb (XIXe-XXIe siècles)*). Áreas actuais: o romance em França e em Itália na segunda metade do século XIX, a influência proustiana em Itália, as relações entre a literatura magrebina e a cultura italiana (Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb, Assia Djebar, Amara Lakhous), e a literatura corsa de expressão francesa (Marie Susini, Marie Ferranti, Jérôme Ferrari).

UMA ALEGORIA DA “ETERNA JUVENTUDE”

NOTAS SOBRE UM RETRATO *AUTOUR DE MADAME SWANN**

MARIA DE JESUS CABRAL

Universidade do Minho

Pour peu qu'elle sût “durer” encore quelque temps ainsi, les jeunes gens, essayant de comprendre ses toilettes diraient : “Mme Swann”, n'est-ce pas, c'est toute une époque ?¹

O leitor que percorre com o *tempo* e, diríamos, com o fôlego necessários, a volumosa *Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, não pode deixar de sentir uma certa simpatia, ou mesmo admiração, pela personagem Odette que, não sendo de origem superior, exerce um encanto indelével sobre várias outras personagens, a começar pelo próprio protagonista, contribuindo para a sua *educação sentimental*.

A primeira aparição de Odette ocorre no ambiente mundano, com toda a simbologia burguesa, senão arrivista *sui generis* (revelada, aliás, pela própria onomástica), do salão dos Verdurin. Em páginas de tonalidade realista dignas de um Balzac, o narrador oferece-nos, em *Un Amour de Swann*, um quadro muito vivo do clima sociocultural da época, não poupano descrições por vezes sarcásticas da Senhora Verdurin ou mesmo

* Este artigo é uma versão ligeiramente modificada do artigo homónimo publicado na revista *Intercâmbio*, nº 10 (1999): 175-186.

¹ Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann* (Paris: Gallimard, 1987) 409. Nas citações seguintes utilizamos as siglas TR para *Le Temps retrouvé*, JFF para *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs* e CCS, para *Du Côté de chez Swann*. Para TR as indicações das páginas remetem para a edição Paris: Flammarion, 1987 e para JFF e CCS, as indicações das páginas remetem para a edição Paris: Gallimard – Folio, 1977 e Paris: Gallimard – Folio, 1987, respectivamente.

de Odette de Crécy, mulher do *demi-monde*. Aí aparece cortejada pelo distinto Charles Swann, que casará com ela apesar de ter consciência de que “elle [ne lui] plaisait pas”² e mesmo de que ela “n’était pas [son] genre”³. O seu devir como personagem passa então a estar ligado, de modo mais ou menos explícito, aos dois *lados* (e duas *castas sociais*) que se opõem e acabam por, significativamente, enlaçar-se no final da obra: o *lado de Swann*, e o *lado de Guermantes*, a burguesia enriquecida, e a aristocracia em ruínas.

Em *Le Temps retrouvé*, no derradeiro (e não menos sintomático) episódio do “Bal de têtes”, em que predomina o tema do envelhecimento, o narrador dá conta dos poucos efeitos do tempo em Odette: “[...] cette voix était restée la même [...]. Je lui fis des compliments sur sa jeunesse”⁴. E, na encruzilhada de momentos e sensações passadas, em que se aventura na sua busca do tempo – e do romance, Marcel recorda alguns subterfúgios, na sua adolescência, para entrevê-la: “[...] moi qui avais fait de si longs trajets pour l’apercevoir au Bois, qui avais écouté le son de sa voix tomber de sa bouche, la première fois que j’avais été chez elle”⁵.

Desembocando na cronotopia⁶ presente, ele toma consciência da celeridade da passagem do tempo e do carácter precário da vida. Essa realidade manifesta-se no seu não reconhecimento de Gilberte – elogio indirecto à mãe desta. Odette: “[...] les paroles de Gilberte ‘vous me prenez pour ma mère’ n’étaient pas seulement vraies, mais [...] elles n’avaient rien d’aimable pour la fille”⁷. Se um dia perdemos efectivamente a juventude, será possível reencontrá-la? E onde reencontrá-la senão no tempo, no desejo, na lembrança, mergulhando no mundo sempre presente da memória, e da página escrita/lida?

² Proust, *CCS*, 375.

³ *Ibid.*

⁴ Proust, *TR*, 352.

⁵ *Ibid.*

⁶ Noção de M. Bakhtine remetendo para a forte correlação de duas categorias fundamentais do romance: “ce qui se traduit littérairement par ‘temps/espace’: la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels telle qu’elle est assimilée par la littérature”, in Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier (Paris: Gallimard, 1978) 237.

⁷ Marcel Proust, *TR*, 353.

É essa experiência que vamos fazer, acompanhando madame Swann num dos seus passeios *Avenue du Bois*, numa manhã do mês de Maio, *pari passu* com o narrador, viajando, pois, sem sair do nosso lugar. Vamos, assim, ler e observar o seu retrato no fim da primeira parte de *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, “Autour de madame Swann”. Debruçar-nos-emos, num primeiro momento, sobre essa passagem, formada por três frases apenas, mas de densa composição estilística – bem à maneira de Proust –, que oferece um quadro sugestivo e vivo, pelo seu dinamismo, do ambiente mundano da Paris desse tempo. Procuraremos, em seguida, demonstrar como a crescente afirmação da superioridade de Odette, pelo seu ritmo e cadência, e pela sua *toilette*, ganha uma dimensão alegórica: a da criação artística.

Tout d'un coup, sur le sable de l'allée, tardive, alentie et luxuriante comme la plus belle fleur et qui ne s'ouvrirait qu'à midi, madame Swann apparaissait, épanouissant autour d'elle une toilette toujours différente mais que je me rappelle surtout mauve ; puis elle hissait et déployait sur un long pédoncule, au moment de sa plus complète irradiation, le pavillon de soie d'une large ombrelle de la même nuance que l'effeuillage des pétales de sa robe. Toute une suite l'environnait ; Swann, quatre ou cinq hommes de club qui étaient venus la voir le matin chez elle ou qu'elle avait rencontrés : et leur noire ou grise agglomération obéissante, exécutant les mouvements presque mécaniques d'un cadre inerte autour d'Odette donnait l'air à cette femme qui seule avait de l'intensité dans les yeux, de regarder devant elle, d'entre tous ces hommes, comme d'une fenêtre dont elle se fût approchée, et la faisait surgir, frêle, sans crainte, dans la nudité de ses tendres couleurs, comme l'apparition d'un être d'une espèce différente, d'une race inconnue, et d'une puissance presque guerrière, grâce à quoi elle compensait à elle seule sa multiple escorte. Souriante, heureuse du beau temps, du soleil qui n'incommodait pas encore, ayant l'air d'assurance et de calme du créateur qui a accompli son œuvre et ne se soucie plus du reste, certaine que sa toilette – fussent des passants vulgaires ne pas l'apprécier – était la plus élégante de toutes, elle la portait pour soi-même et pour ses amis, naturellement, sans attention exagérée, mais aussi sans détachement complet, n'empêchant pas les petits nœuds de son corsage et de sa jupe de flotter légèrement devant elle comme des créatures dont elle n'ignorait pas la

présence et à qui elle permettait avec indulgence de se livrer à leurs jeux, selon leur rythme propre, pourvu qu'ils suivissent sa marche, et même, sur son ombrelle mauve que souvent elle tenait encore fermée quand elle arrivait, elle laissait tomber par moments, comme sur un bouquet de violettes de Parme, son regard heureux et si doux que, quand il ne s'attachait plus à ses amis mais à un objet inanimé, il avait l'air de sourire encore.⁸

A primeira impressão, produzida pelo conector singulativo “Tout d'un coup”, não é tanto de surpresa – uma vez que o narrador, que foi espiar Odette, conhece bem o horário das suas saídas (“entre midi un quart et une heure”) –; trata-se antes da emoção provocada pela aparição longamente esperada. Esta longa frase desenvolve-se em torno de uma metáfora de grande valor expressivo, a “femme-fleur”, que ganha efeitos de sinédoque com o título bastante poético da obra: *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs*. Este parece derivar das “filles-fleurs” do *Parsifal* de Wagner, ao qual Proust faz uma referência alusiva ao evocar o “enchantement du Vendredi Saint”⁹. Paralelamente, o presente encantamento, também “figure un miracle naturel”¹⁰: o desabrochar da mulher-flor no mês de Maio, o que justifica ainda a metáfora.

A aproximação de Odette é anunciada através do ritmo voluptuoso do passeio, sugerido pelas vírgulas. No segmento “tardive, alentie et luxuriant”, a presença da vírgula isola as duas vogais, transformando o hiato num suave e ameno deslize de sonoridades. O emprego bastante raro do adjectivo *alentie* aumenta a sensação deleitosa do movimento, ao mesmo tempo que matiza a intensidade de *luxuriant*.

Sendo *la plus belle*, madame Swann só aparece depois dos outros, como num cortejo bem ordenado. De igual modo, o sujeito da frase, chave e suporte da metáfora, surge com um certo retardamento sintáctico. A raridade da associação “épanouissant autour d'elle une toilette [...] mauve” – o verbo requer em princípio um sujeito animado e não tem construção transitiva – prelude a amplitude da imagem da *toilette* de madame Swann, ostensiva e atraente. Já não é só Odette, mas torna-se o protótipo

⁸ Proust, *JFF*, 253-254.

⁹ Proust, *TR*, 322.

¹⁰ *Ibid.*

da mulher elegante parisiense do início do século, a *flor* coquete e fantasista, imagem do luxo mundano da refinada civilização da *Belle Époque*.

“Puis elle hissait et déployait [...]”: tal como no sintagma anterior, as notações descritivas antepõem-se ao objecto a descrever: a “sombriinha” – nova manifestação externa da moda parisiense da época – e retardam-no, como uma saborosa revelação. A metáfora da mulher-flor avança pela frase dentro, através do vocábulo *pédoncule* – que pertence ao léxico botânico – acentuando outrossim a metamorfose da mulher em vegetal. A comparação de madame Swann com um lilás parece-nos estar mais ou menos implícita, até por ressonância intratextual com os *lilas de Tansonville* que em “Combray” – primeira parte de *Du Côté de chez Swann* – preparam a aparição da mesma personagem.

Note-se a profícua ambiguidade do sintagma nominal “sa plus complète irradiation”, cujo possessivo pode determinar quer “pavillon [...] de soie”, quer a própria protagonista (neste caso, coreferente de *elle*). Os dois significados são lícitos e o equívoco só enriquece o encantamento poético que emana do texto.

Mas outras relações são possíveis. A descrição da *toilette* de madame Swann não deixa de lembrar a *Femme à l’ombrelle* que Claude Monet pintou por duas vezes, igualmente vestida de um lilás vaporoso que inunda a tela por inteiro. Conhecemos a admiração de Proust pelos impressionistas, aliás encarnada, em *La Recherche*, na personagem imaginária de Elstir (que constitui, com o escritor Bergotte e o músico Vinteuil, o trio de referências fundamentais para o jovem escritor-personagem, Marcel). Segundo o narrador, o charme dos quadros de Elstir advém de uma “sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu’en poésie on nomme métaphore”¹¹. Esta reflexão toca num aspecto reiteradamente questionado em *La Recherche* mas que se encontra já no seu “avant-texte”, o “Projet de Préface” de *Contre Sainte-Beuve*, espécie de *preparação do romance*¹²: a questão da representação. É que para Proust, como, aliás, para os impressionistas, pouco importa o objecto representado. O que

¹¹ Proust, *JFF*, 492.

¹² Aludo aqui aos escritos de Roland Barthes, largamente inspirados de Proust e reunidos sob o título *La Préparation du Roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France* [1978-1979 et 1979-1980] (Paris : Seuil, 2003).

conta verdadeiramente é o olhar do artista e a transposição que ele impõe à natureza, aos seres, às coisas... O mesmo acontece com o trabalho do escritor que consiste na descoberta – no sentido mais profundo do termo – da *correspondência* de analogias entre as coisas em si (como diria Baudelaire), entre as coisas e as lembranças, entre as lembranças e as sensações... Cabe ao escritor materializar essas analogias nos “anneaux nécessaires d’un beau style”¹³. Através do seu gesto artístico, o escritor transpõe a realidade concreta, efêmera e contingente, e cria uma *realidade* mais profunda, intemporal, senão mesmo eterna: a obra de arte literária. Mas ouçamos Proust dizê-lo do seu modo peculiar:

Même [...] en rapprochant une qualité commune à deux sensations il [l’écrivain] dégagera leur essence commune en les réunissant l’une et l’autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore.¹⁴

O texto que compõe o excerto em análise é, simultaneamente, expressão do exercício literário e a sua representação metafórica, através das analogias estabelecidas entre a lembrança da imagem de madame Swann e a experiência sensitiva e cognitiva daí advinda. Não podemos esquecer que foi do lado de Swann – Méséglise – que o narrador se recorda ter visto, pela primeira vez, aquela “ombre ronde des pommiers sur la terre ensoleillée”¹⁵, no momento em que decide que quer ser escritor! Escrever é traduzir a beleza que emana dos seres e das coisas: a das *aubépines* brancas ou rosas, de suave fragrância, a dos pomares em flor ou a *ombrelle* perfumada de madame Swann “[...] de la même nuance que l’effeuillage des pétales de sa robe”¹⁶.

A palavra *effeuillage*, pululante de vogais e ditongos, sugere bem, por si só, essa preciosa *nuance*. Mallarmé falou da “cueillage d’un rêve au cœur de qui l’a cueilli”¹⁷, com idêntico efeito de musicalidade.

¹³ Proust, *TR*, 282.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ O sublinhado é nosso.

¹⁶ Proust, *JFF*, 253.

¹⁷ Stéphane Mallarmé, “*Apparition*” in *Œuvres complètes*, T. 1 (Paris: Gallimard – Pléiade, 1998) 7.

A emergência do vocábulo *nuance* ganha novos ecos intratextuais com um outro retrato, ideal este: trata-se da criação, pela imaginação do pequeno Marcel, de uma imagem em torno da Duquesa de Guermantes (Oriane de seu nome), na primeira parte de *Du Côté de chez Swann*. Segundo podemos ler, esta surge-lhe por “nuances changeantes [...] du vert chou au bleu prune”¹⁸. Compreendemos a sua decepção quando aparece a “verdadeira” duquesa, de pele avermelhada pelo calor, com uma “cravate bouffante en soie mauve [...] et un petit bouton au coin du nez”¹⁹! A insistência na cor lilás, em ambos os retratos, não deixa de ganhar uma dimensão simbólica e cria um paralelismo algo secreto entre os dois lados de Combray: o da burguesia *florescente* e o da murcha aristocracia. Esses dois *côtés* aparentemente tão demarcados que acabam, simbolicamente, por juntar-se, no final de *Le Temps retrouvé*, na pessoa de M^{lle} de Saint-Loup, filha de Gilberte, e de Robert de Saint-Loup:

[...] venaient aboutir à elle les deux grands “côtés” où j’avais fait tant de promenades et de rêves – par son père Robert de Saint-Loup le côté de Guermantes, par Gilberte sa mère le côté de Méséglise qui était le “côté de chez Swann”.²⁰

O que não deixa de ser mais um sinal do tempo...

A segunda frase do texto detem-se no *acompanhamento* de madame Swann. O seu princípio parece menos poético que o texto anterior, mas logo se opera uma nova transfiguração cujas etapas são marcadas pelas fórmulas comparativas (“...comme [...] comme...”), criando uma ligação com a metáfora anterior. Atentemos na descrição dos acompanhantes da mulher – “Swann [...] quatre ou cinq hommes de club”²¹ – e a subtil impressão negativa que trazem ao quadro. Antes de mais, e contrastando nitidamente com a delicadeza do lilás da *toilette* de Odette, o grupo masculino forma uma “noire ou grise agglomération”²², cores que sabemos terem

¹⁸ Proust, *CCS*, 169.

¹⁹ *Ibid.*, 172.

²⁰ Proust, *TR*, 441.

²¹ *JFF*, 293.

²² *JFF*, 294.

sido erigidas em inimigas por parte dos impressionistas. O próprio passo dos homens aparece uniforme, em torno da mulher, formando um enquadramento meramente decorativo. Estes peões algo despersonalizados, cujos “mouvements presque mécaniques”²³ denotam a submissão *obéissante* do cortejo masculino, fazem novamente contraste com a dinâmica expressividade de Odette “qui seule avait de l’intensité dans les yeux”²⁴.

Concentrando nela só a vida e a luz, a personagem surge como um elemento raro, “comme une apparition”, antecipadamente sugerida por uma série de adjectivos que se corrigem tanto quanto se completam e dizem a ambivalência feminina: *frêle* mas *sans crainte*, ainda que indefesa, como parece insinuar o vocábulo *nudité*, delicada metáfora que confere ao adjectivo *tendre* uma voluptuosa ambiguidade.

A referência pictural à janela reforça a afirmação da diferença e da superioridade de Odette, “espèce diferente”, “race inconnue”, heroína de “puissance presque guerrière”²⁵. Que retrato teria Proust em mente? As Valquírias, ao mesmo tempo femininas e monstruosas, citadas no final da obra, a Dalila e a Salomé da mitologia simbolista de Gustave Moreau? Ou simplesmente a Mulher, misto de ternura e de valentia, signo ambivalente de atracção/repúdio?

No fim da primeira parte de *A L’Ombre des jeunes filles en fleurs*, perseguindo o seu paciente trajecto pelos meandros da memória, o narrador recorda a protectora *ombrelle* de madame Swann, sob a qual se sentia “comme sous le reflet d’un berceau de glycines”²⁶. Ressalta a nova referência a uma flor bastante odorífera e de cor lilás numa passagem também muito sensitiva, *l’ombrelle* de madame Swann fazendo ecoar, como sinédoque (aliás etimológica), *l’ombre* do título do livro. Porém, na sequência da linha de raciocínio deixada em suspenso, gostaríamos de evidenciar um pequeno excerto, situado imediatamente antes, em que o narrador relembra o gesto de saudação endereçado a Odette pelo Prince de Guermantes:

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Proust, *JFF*, 259.

[...] un grand salut théâtral et comme allégorique, où s’amplifiait la chevaleresque courtoisie du grand seigneur inclinant son respect devant la Femme, fût-elle incarnée en une femme que sa mère ou sa sœur ne pourraient pas fréquenter.²⁷

Uma vez mais, Odette é a Mulher que marca terreno no quadro de uma evolução social que não exclui nem o conhecimento nem o prazer.

Enriquecida por esta vitória, é uma mulher segura, descontraída e sorridente que domina na terceira frase. O ritmo do passeio ganha idêntico esplendor. Os primeiros elementos da frase desdobram-se em segmentos cada vez mais longos: quatro sílabas, seis, onze, até atingir um sóbrio compasso.

A beatitude de Odette aparece assim em perfeita sintonia com o *beau temps* e com a graça do mês de Maio. Este momento de um meio-dia de Primavera é, de parte da própria Natureza, uma obra de artista: o tempo fez-se, deste modo, *créateur* de beleza como que antecipando a criação que figura o todo harmonioso composto pelo caminhar e pela *toilette* de madame Swann. Criação esta voluntária, o que explica a impressão de “sagesse supérieure dont elle eut été la grande prêtresse”²⁸.

Parece-nos bastante pertinente o autor utilizar, para dar conta do orgulho de Odette pela sua vestimenta, esses termos de conotação artística. A belíssima imagem sugere, de forma particularmente expressiva, a relação ambivalente de aproximação/distância que caracteriza a relação entre o sujeito da criação e o seu objecto, e ganha, a nosso ver, uma dimensão alegórica.

Antes de mais, a escolha da palavra *œuvre* – cujo primeiro sentido registado nos dicionários franceses é literário – constitui um forte indício dessa duplicidade. Trata-se, como sabemos, de um vocábulo recorrente em *La Recherche*, para designar a obra de arte em geral, e não raro surge associado ao qualificativo *littéraire*; em *Le Temps retrouvé* aparece como sinónimo da noção largamente trabalhada de “Livre de vérité”²⁹.

A ideia de *détachement*, depois da realização artística, exprime, por sua vez, a distância necessária entre o sujeito e a sua obra, mas esta aparente

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Proust, *JFF*, 256.

²⁹ Proust, *TR*, 302-305.

despreocupação é um misto de certeza e de desprezo pelos espectadores *vulgaires*. Sabemos quanto isto é aplicável ao escritor, cuja obra foi rejeitada em 1913 por vários editores e publicada só por conta do autor. Proust – como Baudelaire, umas décadas antes, conhecia bem a incompreensão do público confrontado com uma obra nova justamente por ser “la plus belle fleur”³⁰.

Não se trata, a nosso ver, de um qualquer gesto de auto-glorificação que, aliás, não se coadunaria com a personalidade do autor. Apenas se exprime aqui a necessidade do criador ter confiança no seu labor. Por isso, madame Swann usa a sua *toilette* com “l’air d’assurance et de calme du créateur [...] pour soi-même et pour ses amis”³¹, lembrando os *happy few* de Stendhal no final de *La Chartreuse de Parme...* Um elitismo que também se encontra noutros grandes escritores e pensadores do século XIX, como Mallarmé, quando diz: “Que si un être d’une intelligence moyenne, et d’une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu”³².

Assim, tal como a palavra flutua na superfície da página, segundo o movimento de escrita do autor, num jogo misto de premeditação e acaso, os *petits nœuds* da saia e do corpete, essas *créatures* formadas pelo génio da mulher elegante, vêm sobrepor-se ao tecido, aumentando e avivando a sua intensidade. E não será despidendo lembrar que texto e tecido – palavras, como sabemos, de mesma raiz etimológica – encontram nova associação em *Le Temps retrouvé*, aludindo Proust ao trabalho auxiliar de Françoise de consolidação dos seus escritos soltos (*paperoles*), “de la même façon qu’elle mettrait des pièces aux parties usées de sa robe”³³.

Ainda que seguindo *leur rythme propre*, os seus jogos sensuais são subordinados à marcha de Odette. É que na arte, como no amor, a liberdade só é consentida dentro dos limites impostos pelo *artista*. Através de um admirável processo de animação, essas *créatures* são os novos acompanhantes da mulher, substituindo o quadro rígido e mecânico de hábitos masculinos.

³⁰ *JFF*, 253.

³¹ *JFF*, 254.

³² Stéphane Mallarmé, “Sur l’Évolution littéraire” (1891) in Mallarmé, *Œuvres complètes*, 700.

³³ Proust, *TR*, 152.

Nas últimas linhas, sustentadas pela expressiva sonoridade de alexandrinos (“comme [...] sur un bouquet de violettes de Parme”³⁴) e octosílabos (“son regard heureux et si doux”³⁵), a própria frase desabrochou como o sorriso da mulher-flor, conjugando habilmente o deslumbre de uma personagem e a elegância do texto literário. Ocorre à nossa memória das leituras de Proust um novo jogo intratextual com uma passagem do mesmo livro – *A L’Ombre des jeunes filles en fleurs* – e da mesma secção: “Autour de Madame Swann”, no qual o narrador compara o *estilo*³⁶ do texto literário à beleza feminina:

Il en est ainsi pour tous les grands écrivains, la beauté de leurs phrases est imprévisible, comme est celle d’une femme qu’on ne connaît pas encore ; elle est création puisqu’elle s’applique à un objet extérieur auquel ils pensent – et non à soi- et qu’ils n’ont pas encore exprimé.³⁷

Chegando ao termo da nossa análise, lembraremos apenas, em forma de síntese, as duas linhas que a nortearam. Tentámos mostrar que o processo de metaforização que se foi paulatinamente apoderando do texto, fazendo eclodir um leque de imagens de grande valor expressivo, compõe, progressivamente, um retrato valorativo da personagem madame Swann, estabelecendo ligações intratextuais com outros passos da obra, designadamente com o último volume de *La Recherche*, repassado de reflexões de cariz metaliterário. Não obstante a sua singularidade, o quadro não deixa contudo de reflectir uma imagem bastante próxima do ambiente sociocultural burguês da Paris do início do século XX, num momento em que a França e, especialmente, a cidade luz se encontrava na vanguarda, não só de correntes artísticas como de modas ligadas a vestuário, hábitos culturais e até certos costumes que irradiaram por toda a Europa.

³⁴ Proust, *JFF*, 254.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Notemos como, também, este termo possui a mesma riqueza de sentido, podendo ligar-se quer a manifestações artísticas – no caso do texto literário, liga-se ao âmbito mais alargado da estilística –, quer a manifestações individuais externas de bom gosto, no vestuário como numa postura social ou cultural em geral (“vestir com estilo”, “ter estilo”, etc.).

³⁷ Proust, *JFF*, 224.

Por outro lado, atentando na escolha estética *sui generis* da mulher elegante, manifestada num conjunto de elementos harmonizados segundo um misto de preparação e de improviso, inferimos que a marcação da sua diferença a eleva ao estatuto de criadora, num texto em que criação e poiética acabam por confundir-se no desabrochar da mais bela metáfora: o texto literário. Quer se trate da moda associada à beleza feminina ou da arte literária que, como escreve Gide em *Les Faux-Monnayeurs*³⁸, estiliza a realidade, falamos, essencialmente, de criação. Essa criação que, afinal, eterniza a juventude da própria obra de arte literária, em termos de produção como de recepção.

Tal como o sugere Proust, a continuidade da obra de arte está entregue à faculdade de (re)criação das várias gerações de leitores, capazes de insuflar vida nova à capa dura do tempo:

[...] pour que pousse l’herbe non de l’oubli, mais de la vie éternelle, l’herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur “désjeuner sur l’herbe”.³⁹

Textos citados

GIDE, André, *Les faux-monnayeurs* (1925), Paris: Gallimard – Folio, 2001.

PROUST, Marcel. *A la Recherche du Temps Perdu*, Paris: Gallimard – Folio, 1977.

_____. *A la Recherche du Temps Perdu*, Paris: Garnier – Flammarion, 1987.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard – La Pléiade, 1998-2003.

Bibliografia crítica

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris: Gallimard, 1978.

BUTOR, Michel, “La critique et l’invention”, *Répertoires III*, Paris: Minuit, 1975.

DELAS, Daniel e Jacques Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris: Larousse, 1973.

MILLY, Jean, *Proust dans le texte et l’avant-texte*, Paris: Flammarion, 1985.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 1971.

_____, *Proust*, Paris: Belfond, 1984.

³⁸ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* (1925), (Paris: Gallimard – Folio, 2001).

³⁹ Proust, *TR*, 1987, 452.

Resumo

“(Eu) construiria o meu livro, não ousou dizer ambiciosamente, como uma catedral, mas simplesmente como um vestido”, consigna Proust no final da sua Recherche. Partindo de uma leitura do retrato dinâmico de madame Swann em *A l’Ombre des jeunes filles en fleurs*, num dos seus passeios na Avenue du bois, veremos o modo como oferece um quadro sugestivo e vivo do ambiente mundano da cidade de Paris da Belle Époque. Acompanhando *pari passu* o seu ritmo e cadência, atentaremos de modo particular no seu vestido e analisaremos a forma como toda a sua toilette ganha afinal uma dimensão alegórica, a da própria obra literária. Coerente, mas não uniforme, tecido de relações – sensações, impressões, lembranças –, movimento oferecido ao jogo perpétuo da invenção e, neste sentido, garante de eterna juventude.

Nota biobibliográfica

Maria de Jesus Cabral, doutorada em Literatura Francesa pela Universidade Católica Portuguesa (2005), é professora auxiliar na Escola de Artes, Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho. Os seus principais interesses de investigação são a poética teatral simbolista e modernista, a leitura literária e as relações entre literatura, teatro e medicina. Coordena em Portugal a rede de investigação *LEA! Lire en Europe Aujourd’hui*, co-dirige a colecção “Exotopies” (Eds. Le Manuscrit, Paris) e é igualmente co-directora de colecção e tradutora nas Edições De Facto (Santo Tirso). É Presidente honorária da APEF – Associação Portuguesa de Estudos Franceses.

Autora do livro *Mallarmé hors frontières* (Brill/Rodopi, 2008), preparou recentemente uma edição anotada e comentada do poema dramático *Belkiss*, de Eugénio de Castro e a antologia comentada *O(u)sar a literatura. Um Laboratório de leituras para a reflexão em saúde* (2021). É autora de uma centena de artigos e capítulos de livros em publicações especializadas e coeditou os livros *Le Toucher: projections médicales, artistiques et littéraires* (2019), *Lire les villes* (2020), *Poétiques et pratiques du don* (2021).

PROUST E A FOTOGRAFIA

SILVIA SOLAS

Universidad de La Plata

Tradução de Kelly Benoudis Basilio

O universo ficcional proustiano apresenta uma notável ambiguidade na valorização das artes não tradicionais, como o cinema ou a fotografia. Por outro lado, há sequências que sugerem uma estimacão positiva das manifestações cinematográficas e fotográficas. No entanto, encontramos ao mesmo tempo passos nos quais um ou a outra pareceriam opor-se à concepção artística de Proust. Por exemplo, a sua recusa dos postulados do realismo ou do naturalismo, que ele considera como arte de “notações” ou “cinematográfica”: “Alguns queriam que o romance fosse uma espécie de desfile cinematográfico das coisas. Esta concepção é absurda. Nada está mais longe do que temos percebido em realidade de que essa visão cinematográfica”¹. Ou então a alusão à fotografia como banalização das descobertas da arte pictórica: o narrador admite que é a ciência que é a que representa o progresso do conhecimento, pois na arte não há acumulação de saber, mas a produção artística resulta mais primária do que a produção científica, uma vez que a arte antecipa, num plano não teórico, as leis que a ciência determina conceptualmente. Deste modo, a fotografia, como a geometria, vulgariza as leis da perspectiva, os jogos de sombras que a pintura mostra, cujos êxitos

¹ Marcel Proust, *El tiempo recobrado*, in Marcel Proust, *En Busca del tiempo perdido*, trad. Marcelo Menasché (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1995) 186. Também in Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris: La Pléiade, IV, 1987-89) 461; doravante esta referência será acrescentada de forma sintética entre parênteses rectos. Tradução em português da nossa autoria (NdT).

resultam admiráveis, já que nos fazem ver algo conhecido de uma forma desconhecida².

Em relação ao cinema, Julio Moran tem demonstrado que a crítica proustiana da literatura que denomina de cinematográfica não exclui que se possa encontrar na obra de Proust os recursos e as possibilidades da arte fílmica. Assim, uma “literatura de notas” não chega a ser artística, pois, como numa sequência cinematográfica, estabelece-se como mera verificação de factos. Não obstante, *La Recherche* constitui-se por montagens, pontos de vista, superposições, alterações temporais, confluência de artes diferentes, etc., sendo todos estes meios próprios do cinema³.

No que diz respeito à fotografia, Brassäi tem sublinhado a importância do que denomina “metáforas fotográficas” na conformação da trama romanesca de Proust⁴; assim, a pose, a impressão, o enquadramento, o registo, o instantâneo, etc., aparecem recorrentemente como metáforas da produção literária. Há também sequências nas quais a fotografia intervéem como veículo de aproximação à arte: por exemplo, as reproduções de *Os vícios e virtudes* de Giotto, que Swann oferece ao herói e que constituem o seu primeiro encontro com os frescos de Pádua⁵.

Jérôme Picon e Valérie Sueur têm mostrado igualmente a importância das artes gráficas e de reprodução, como a fotografia, no romance proustiano. O primeiro revela o conhecimento de Proust dos museus europeus que conservavam as suas obras pictóricas preferidas, embora conhecesse a maior parte delas através de fotografias, postais, gravuras, sendo estas reproduções para ele fonte de conhecimento, apoio para a memória e, sobretudo, material romanesco. A segunda sublinha que a imagem impressa, auxiliar privilegiada da luta contra o tempo e metáfora da lembrança gravada na memória, ocupa um lugar de colecção na semântica proustiana⁶.

² Marcel Proust. *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, in Proust, *En Busca del tiempo perdido*, II, 194 [Proust, *Recherche* II, 408].

³ Julio Moran, “Proust como en el cine”, *Revista de filosofía y teoría política*, nº 35 (La Plata: Departamento de filosofía-UNLP, 2004) 71-82.

⁴ Cf. Brassäi, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (Paris: Gallimard, 1997).

⁵ Marcel Proust, *Por el Camino de Swann*, in Proust, *En Busca del tiempo perdido*, I, 84 [Proust, *Recherche* II, 408].

⁶ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. L'écriture et les arts* (Paris: Gallimard, Bibliothèque Nationale de France e Réunion des Musées Nationaux, 1999); veja-se também, no mesmo

Jean-François Chevrier escreveu um ensaio intitulado *Proust e a fotografia*⁷; Brassai refere-se a ele numa entrevista na qual assevera:

Para mim existiam – disto dou-me conta retrospectivamente – dois campos, dois lados na fotografia. Num estava o acontecimento e a acção [...], no outro, a paisagem, a contemplação. A passagem de um lado ao outro fazia-se através da memória. Uma imagem de reportagem fixa um acontecimento para a memória futura. O fotógrafo trabalha no futuro anterior (isto terá sido). No lado da paisagem, a memória produz antes um efeito de afastamento. A actualidade da vista é tomada numa duração que ultrapassa a biografia consciente do fotógrafo. Tudo isto aparecia formulado no livro sobre Proust.⁸

No presente trabalho proponho mostrar que, diferentemente do lugar destacado que a pintura ocupa no romance proustiano, a valorização ambígua de outra manifestação visual como a fotografia resulta num recurso de ficção que, no entanto, flutua entre a estima e a desaprovação a fim de comprometer a actividade do receptor, já que, como sabemos, para Proust “todo o leitor é leitor de si mesmo”⁹.

O lugar da pintura no romance de Proust

A pintura aparece, juntamente com a música, a literatura e o teatro, como uma das artes centrais do romance proustiano. E cada uma delas tem a sua personagem representativa: Vinteuil para a música, Bergotte para a literatura, a Berma para a representação teatral (especialmente de obras de Racine) e Elstir para a pintura. O lugar que ocupa cada uma

volume: Jérôme Picon, “Un degré d’art de plus” (*Ibid.*, 81-87) e Valérie Sueur, “Impressions et réimpressions. Proust et l’image multiple” (*Ibid.*, 89-99).

⁷ Paris, *Cahiers du Cinéma*, 1982.

⁸ Jean-François Chevrier, “Introducción: conversación de Jorge Ribalta con Jean-François Chevier”, on-line: www.casadellibro.com

⁹ Marcel Proust, *El Tiempo recobrado*, in Proust, *En Busca del tiempo perdido*, IV, 214 [Proust, *Recherche* IV, 489].

delas em *La Recherche* é indiscutível, e estas têm sido copiosamente estudadas.

Pela minha parte, tenho tentado determinar a especificidade da concepção pictórica no romance e entendo que os seus caracteres mais significativos são, resumindo, os seguintes: em primeiro lugar, a pintura proporciona uma experiência mais primária ou originária do real, pois revela-nos aspectos que de outra forma permaneceriam “invisíveis”. Disto são exemplos as experiências pictóricas do herói traduzidas pelos seus comentários sobre a neblina dos quadros de Monet; a deformação da perspectiva de Elstir (comparável à de Cézanne¹⁰); os claros-escuros de Rembrandt; os espaços de Velásquez; a profundidade espacial dos flamengos; as reuniões festivas dos carnavais venezianos de Carpaccio e do Veronese; a indistinção ontológica dos objectos nas caves de Chardin; as omissões de Turner; as mulheres sonhadas de Renoir; as distorções faciais dos retratos de Elstir; a ambiguidade das suas marinas. Como o tem estudado, e bem, Anne Simon, a pintura constitui-se na obra pelas sombras, os reflexos, os sonhos, as ilusões que se tornam tangíveis e significativos¹¹. Em segundo lugar, a pintura adquire relevo na revalorização das próprias obras artísticas e ainda do amor como antecipação da construção ficcional hipotética. Assim, a igreja de Balbec surge diferente da esperada aquando da primeira estada na estância balneária; também Veneza, cidade artística por excelência, desiludirá ao contrastar com as imagens sonhadas, produto do desejo da viagem. Contudo, Balbec será a ponte que conduz até Elstir e Albertine, assim como até Veneza, mais especificamente aos frescos da capela da *Arena* de Pádua, de Giotto, o marco no qual se assumirá a morte da amada: o olhar pictórico erige-se em instrumento que permite reconsiderar os alcances tanto da arte como do amor. Da mesma forma, a pintura rompe com a ordem habitual e manifesta-se fragmentariamente de um modo mais contundente do que o resto das artes: no caso da música

¹⁰ Embora tanto Cézanne como Picasso não sejam nunca mencionados no romance (ao contrário do cubismo), os nomes dos dois pintores aparecem num artigo de Proust fundamental para a concepção proustiana da pintura: “Propos de peintre”, in Marcel Proust, *Essais et articles* (Paris: Gallimard-La Pléiade, 1994). Considero, aliás, que o estudo da obra de Cézanne que realiza Merleau-Ponty oferece uma interpretação do pintor susceptível de se pôr em paralelo com as manifestações pictóricas do Elstir proustiano.

¹¹ Anne Simon, *Proust et le réel retrouvé* (Paris: PUF, 2000).

e do teatro, o fragmentário parece remeter para a fugacidade, a impossibilidade de fixar, enquanto a fragmentação pictórica mostra uma possível permanência, simbolizada na apresentação dos quadros. Considero até que *La Recherche* se afigura como uma soma de quadros, ou fragmentos, como as marinhas de Elstir no *atelier* ou as obras mitológicas da coleção do duque, cujo expoente máximo, a cena final do baile de máscaras, contém os estados fragmentados anteriores: quadros sobrepostos, fragmentados, por sua vez, em múltiplas aparências temporais.

Por último, julgo que a pintura se relaciona muito particularmente com a recepção da obra artística: por um lado, o mundo ficcional do romance aparece como uma espécie de encenação hermenêutica, um encadeamento de recepções múltiplas, por vezes até contrapostas, que constituem um perspectivismo¹² recorrentemente associado à manifestação pictórica; por outro lado, a recepção de obras da história da pintura (e da arte em geral) é própria da trama ficcional do romance, pois os artistas e as obras mencionados são o produto do olhar, ou seja, da interpretação do seu autor, que constitui as suas personagens, reais e imaginárias, como um pintor: através de pincladas. A pintura desempenha o papel, na minha opinião, de modelo artístico para o resto das artes, muito especialmente no que diz respeito à recepção. Talvez seja por isso que Bergotte compreende o falhanço da sua literatura perante Vermeer, que e o herói, ao fim e ao cabo, quer escrever como Elstir, que La Berma, nas suas criações magistrais, pinta retratos e que o próprio Vinteuil cria sequências musicais que surgem como um espectro luminoso¹³. A partir destas considerações, poderíamos supor que uma possível explicação da ausência de reminiscências visuais – frente às lembranças involuntárias de origem tátil, auditiva, gustativa e olfactiva: o som dos sinos, a rugosidade do guardanapo, o desajustamento das lajes, o odor do chá, o sabor da madalena – releva do facto de que o narrador constrói as suas lembranças de origem visual, baseando-se nas suas recepções pictóricas; ou seja, ao nível da lembrança visual há uma

¹² A questão do perspectivismo em Proust está excelentemente analisada em Louis Bolle, *Proust et le complexe d'Argus* (Paris: Grasset, 1967).

¹³ Silvia Solas, “Caracteres estéticos específicos de la concepción pictórica proustiana”, tese de doutoramento orientada por Julio César Moran, aprovada em Agosto de 2006, Departamento de Filosofia, Facultad de Humanidades, UNLP (inédita).

espécie de pré-construção artística – mais precisamente pictórica – que não corresponde plenamente ao involuntário¹⁴. A fotografia partilha com a pintura a sua manifestação no plano visual. No entanto, como temos visto, por vezes parece representar uma espécie de contraponto da imagem pictórica, pois anula o que na pintura é original. Como afirma Merleau-Ponty na sua análise da obra de Cézanne¹⁵, frente à perspectiva geométrica, o pintor manifesta uma espécie de perspectiva “vívida”, mais próxima da que experimentamos na nossa percepção, a qual se une, ao invés da perspectiva “pensada”, ao movimento temporal. À diferença da fotografia, como exemplo de técnica em contraposição com a arte, a pintura, na sua discordância interna, faz com que o movimento, expressão do decurso temporal, se torne visível¹⁶.

A pergunta sobre a fotografia

Considero que um instrumento eficaz para compreender o modo como a fotografia ocupa o seu lugar em *La Recherche*, é a distinção estabelecida por François Soulages entre a fotografia “realista” e a “ficção fotográfica”, baseada no postulado segundo o qual “o realismo é impossível”¹⁷ – o que

¹⁴ Como o estudou Jean Milly, a cena das três árvores poderia representar uma exceção, sendo uma reminiscência de origem visual; mas só produz frustração, pois não origina nenhuma tomada de consciência da sua proveniência e não gera nenhum fragmento literário (como ocorre com os sinos de Martinville). Pela minha parte, tenho sustentado a hipótese de que esta cena se assemelha à gravura de Rembrandt *As três árvores*, abonando assim a favor da minha consideração de que as reminiscências visuais apresentam uma constituição pictórica. Cf. Jean Milly, *La Phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil* (Paris: Librairie Larousse, 1975).

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, “La duda de Cézanne”, in *Sentido y insentido*, tradução de Narcis Comadira (Barcelona: Península, 2000); original in Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* (Paris : Nagel, 1948).

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, «L’œil et l’esprit», in *Art de France* n° 1 (Paris: Janeiro de 1961): 141-142. “A fotografia mantém abertos os instantes que o fluir do tempo fecha imediatamente; destrói o alcançar, o superpor, a “metamorfose” do tempo. Mas isso é o que a pintura, pelo contrário, torna visível.” Cf. “El ojo y la mente”, in Harold Osborne (comp.), *Estética*, trad. de S. Mastrángelo (Ciudad de México: FCE, 1976).

¹⁷ François Soulages, *Esthétique de la photographie* (Paris: Nathan, 1998); François Soulages, *Estética de la fotografía*, trad. de Víctor Goldstein (Buenos Aires: La Marca, 2005).

creio que se torna adequado para a concepção da arte proustiana, já que o que Soulages subentende não é a possibilidade de relacionar realidade e fotografia, mas a posição do realismo que pretende que uma foto “representa” o que consideramos real.

No seu estudo sobre a pertinência de uma estética da fotografia, François Soulages assinalou a essencial não-referencialidade unívoca da foto, já que esta é o resultado de um processo, cujos passos sucessivos se revelam na análise como fenómenos só possíveis. Assim como Kant determinou os limites e alcances da razão para o conhecimento teórico, Soulages postula o próprio da fotografia. Todos os passos do processo fotográfico, como a captação, a impressão, a revelação, a visão da foto por um receptor, baseiam-se num alcance que só pode ser fenoménico. Nunca a foto reproduz o real: “O suposto realismo da fotografia depende do suposto realismo de certa pintura. Só se acredita nesse realismo se se quiser esquecer as condições de produção da fotografia”¹⁸.

Mesmo na considerada fotorreportagem – a fotografia jornalística – o que vemos no final do registo evacua o facto de ter sido “encenada”, arranjada em vista da captação, recortada ou enquadrada segundo as expectativas do fotógrafo, baseada em eventos imprevistos, etc.; ou seja, ela constitui apenas uma possibilidade entre muitas. Pelo que Soulages se opõe expressamente à pretensão barthesiana de encontrar uma essência para a fotografia, e à sua fórmula do “isso foi” ou “isso tem sido” (*ça a été*) pela qual o filósofo destaca a manifestação de um tempo passado que a foto tornaria presente. Segundo Barthes:

[...] nunca posso negar na Fotografia que *a coisa tenha estado ali*. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e passado. E uma vez que tal imperativo só existe por si mesmo, devemos considerá-lo por redução como a própria essência, o noema da Fotografia [...].

O nome do noema da Fotografia será pois: “*Isto tem sido*”.¹⁹

¹⁸ Soulages, *Esthétique de la photographie*, 94-95.

¹⁹ Barthes, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris: Gallimard, 1980); *La Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. de J. Sala-Sanahuja (Barcelona: Paidós, 1992). A esta proposta do “*ça a été*” de Barthes, Soulages opõe a do “*ça a été joué*”.

Segundo a análise de Soulages, pelo contrário, podemos distinguir entre a interpretação de uma captação fotográfica que se pretende referir ao real, definida como “realista” – sendo esta, em rigor, impossível – e a interpretação da foto – quer que seja a sua função ou finalidade – que assume que toda a foto é uma ficção. Entre os dois sentidos que pode ter o termo ficção – o falso ou mentiroso e o imaginário ou inventado –, o realismo só diz respeito ao primeiro ou à coincidência entre ambos. Mas “a ficção pode ser fonte de verdade”²⁰, na medida em que, como dizia Klee para a pintura, não mostra o visível, mas o “faz visível”.

Na verdade, o que se procura na captação fotográfica – mas não se alcança nunca – é o que Soulages chama, precisamente, o infotografável. A fotografia aparece como a arte imaginária por excelência já que é muda, sem movimento, nem futuro. A pretensão realista é ilusória, pois o que a foto nos mostra é um registo, um rasto, produzido por condições luminosas e processos químicos cujas variações, inclusive, o fotógrafo pode manejar incessantemente – se bem que de um mesmo negativo se possam produzir múltiplos e muito diferentes resultados. Essa impossibilidade de aceder ao real torna a fotografia um instrumento interrogador da realidade, nunca afirmador; como no caso da filosofia, a dificuldade de respostas últimas gera a necessidade de continuar a interrogar, neste caso, de continuar a fotografar. Mais do que captar a realidade, a fotografia acede a uma espécie de contra-realidade; é um contragolpe crítico à realidade do mundo: “A foto é mais um produto que interroga o visível do que um objecto que o dá”²¹.

A ambiguidade da fotografia em *La Recherche*

Estimo que esta maneira de resolver a pergunta sobre a fotografia se aproxima consideravelmente da concepção da arte proustiana, e traz uma resposta ao tratamento ambíguo da manifestação fotográfica em *La Recherche*. O que se rejeita, do mesmo modo que para qualquer manifestação da arte, como a literatura considerada “cinematográfica”, é a fotografia entendida como simples registo dos factos:

²⁰ Soulages, *Esthétique de la photographie*, 119.

²¹ *Ibid.*, 109. Cf. também 83-84.

Tratava agora de extrair da minha memória outros “instantâneos”, nomeadamente uns instantâneos que tinha apanhado em Veneza, mas só essa palavra ma tornava fastidiosa, *como uma exposição de fotografia*, e já não me sentia nem com mais vontade, nem com mais talento para descrever agora o que vira ontem, o que observara com um olhar minucioso e triste, no mesmo momento.²²

Porém, numa perspectiva diferente, pode ser um veículo de transmissão artística, capaz de alcançar até “um grau de arte a mais”. Por isso, a avó, ao eleger fotografias para o seu neto, prefere as que reproduzem obras de arte:

Em vez de fotografias da catedral de Chartres, das fontes monumentais de Saint-Cloud, ou do Vesúvio, perguntava a Swann se não havia nenhum artista que as tivesse pintado, e preferia oferecer-me fotografias da catedral de Chartres, de Corot, das fontes de Saint-Cloud, de Hubert Robert; e do Vesúvio, de Turner [...]. O fotógrafo recobrava os seus direitos ao reproduzir aquela interpretação do artista.²³

Se a obra de arte funciona como uma lente distorcente, tal como diz o narrador em *O Tempo reencontrado*²⁴, a lente fotográfica poderia ser um recurso, no segundo grau, para aprofundar esta característica, como se manifesta na intenção do herói quando, diante da actuação da Berma, recorre a um instrumento complementar, as lentes da avó, para aproximar a imagem da actriz e, pretensamente, a ver melhor. Contudo, “só quando se acredita na realidade das coisas, usar um meio artificial para as ver não equivale inteiramente a sentir-se mais perto delas. [...] Já não estava vendo a Berma, mas a sua imagem num vidro de aumento”²⁵.

Assim, arte e realidade confundem-se, associam-se, os seus limites rasgam-se ou, até, diluem-se, pelo inevitável meio da interpretação do receptor. O herói reflecte sobre a identificação, por parte de Swann, das

²² Proust, *El Tiempo recobrado*, 170 [Proust, *Recherche* IV, 445] (o sublinhado é meu).

²³ Proust, *Por el Camino de Swann*, 45 [Proust, *Recherche* I, 39].

²⁴ Proust, *El Tiempo recobrado*, 332 [Proust, *Recherche* IV, 610].

²⁵ Marcel Proust, *A la Sombra de las muchachas en flor*, 25 [Proust, *Recherche* I, 39].

cozinheiras com as figuras de Giotto, que ele conhece através das fotografias: “Era preciso que esses Vícios e Virtudes de Pádua encerrassem uma grande realidade, uma vez que se me afiguravam com tanta vida quanto a da doméstica grávida, e a criada, por sua vez, não me parecia menos alegórica do que as pinturas”²⁶. Talvez a fotografia possa ser considerada, na visão proustiana, como um “meio artificial”, como “um vidro de aumento” que nos aproxima das coisas (ou antes, das imagens das coisas).

Desde a sua aparição, a fotografia tem sido muito estimada pelo seu pretendido poder de registo dos acontecimentos, e nomeadamente, dos retratos dos que são fotografados. Nalguma medida, ela releva da pintura nesta função²⁷. Neste sentido, pode-se afirmar que a imagem fotográfica leva ao limite a exploração da possibilidade de dar conta do eu; quer se trate do eu fotografado ou do eu fotógrafo. Mas, finalmente, como o demonstra Soulages, a partir de uma indagação filosófica do que considera a “fotograficidade”, em consonância com a crítica kantiana, e em contraposição com o que se julga habitualmente, a fotografia constitui um registo fenoménico; diríamos até que para Soulages, a pretensa referência unívoca ou, digamos, verdadeira, é impossível, pois uma foto é sempre, e essencialmente, ficção. Quando no romance proustiano se alude aos retratos pictóricos realizados por Elstir, parece haver uma consideração semelhante. Assim, o retrato de Cottard, pintado na época em que o pintor fazia ainda parte do clã Verdurin, reflecte mais a subjectividade do artista do que as feições do médico retratado. Num diálogo com Swann, Mme Cottard refere-se às pinturas das mulheres “azuis e amarelas” que pinta o seu amigo Biche e ao retrato do seu marido: “reconheço as coisas boas que há no retrato do meu marido, é menos extravagante do que as suas obras costumam ser; mas, em todo o caso, esteve a pintar-lhe um bigode azul”²⁸. Da mesma forma, na aguarela na qual Odette é retratada e que o herói encontra na sua primeira visita ao *atelier* do pintor, *Miss Sacripant* parece mais bem distorcer as feições que a rapariga se empenha

²⁶ Marcel Proust, *Por el Camino de Swann*, 85 [Proust, *Recherche I*, 81].

²⁷ Cf. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, trad. Carlos Gardini (México: Alfaguara, 2006) 204-205.

²⁸ Marcel Proust, *Por el Camino de Swann*, 367 [Proust, *Recherche I*, 365].

em conservar²⁹. O “encanto leonardesco” que Mme Verdurin sugere encontra-se nos movimentos quotidianos da mulher para um retrato feminino que pinta Elstir, e revela traços mais característicos do pintor do que do seu modelo³⁰. De igual modo, os autorretratos de Rembrandt mostram “caras estragadas”, que podem ambigualmente referir-se ao pintor autorretratado ou ao seu estilo de pintura³¹.

Sendo assim, pode aplicar-se a *La Recherche* a consideração de Soulages no que concerne à impossibilidade do realismo, já que Proust concebe a realidade de um modo singular:

Uma hora não é só uma hora, é um vaso cheio de perfumes, de sons, de projectos e de climas. O que chamamos realidade é uma certa relação entre essas sensações e essas lembranças que nos rodeiam simultaneamente – relação que suprime uma simples visão cinematográfica, a qual assim se aparta tanto mais da verdade quanto pretende limitar-se a ela – [...].³²

Ficção ou autoficção?

Nos anos 60, cria-se a categoria de autoficção para dar conta desta problemática (a possibilidade de reflectir a realidade) no campo literário, mais precisamente nas consideradas autobiografias. Doubrovsky é o primeiro a utilizá-la, mas logo é retomada pelos teóricos das chamadas escritas do eu e dos géneros literários como Lejeune, Genette, entre outros. No que diz respeito ao romance de Proust, Marie Amiguet Ollagnier estudou algumas cenas do volume *Sodoma e Gomorra*, enquanto manifestações autoficcionais em *La Recherche*, pois sem se mencionar o nome do autor, apresenta-se nelas um resumo de fragmentos da sua vida que podem ser um autorretrato do narrador que se confunde com o autor; nomeadamente, uma sequência em que aparecem duas personagens que, com

²⁹ Marcel Proust, *A la Sombra de las muchachas en flor*, 430 [Proust, *Recherche* II, 216].

³⁰ Marcel Proust, *El Tiempo recobrado*, 26-27 [Proust, *Recherche* IV, 299].

³¹ *Ibid.*, 209 [Proust, *Recherche* IV, 485].

³² *Ibid.*, 193 [Proust, *Recherche* IV, p. 468]. Na citação “uma simples visão cinematográfica” poder-se-ia entender também como “uma visão fotográfica”.

os seus nomes reais, gravitaram consideravelmente em torno de Marcel Proust. Trata-se de Céleste Albaret e de Marie Gineste, apresentadas ao serviço de uma velha dama estrangeira e que mantêm um diálogo fluido com o herói; estas, de facto, representam duas testemunhas privilegiadas do passado e da vida íntima do escritor: em 1914, Céleste Albaret coloca-se ao serviço de Proust, ajudada por vezes pela irmã, Marie Gineste. Quem quisesse visitar Proust devia passar por Céleste. Segundo Ollagnier, a sua introdução em companhia da irmã torna-se uma autoficção, pois sem dados que impliquem um reconhecimento, o narrador serve-se dela como garantia das descrições de si mesmo que o autor não apresenta em nome próprio. A conversa entre as duas irmãs esclarece as origens familiares do herói – a sua parecença com a mãe, a profissão do pai e o amor deste pelo seu trabalho –, e revela-nos aspectos físicos deste, como a sua cabeleira negra, ou o seu carácter, autoritário e dominante³³. Também aparecem moradas reais misturadas com as fictícias, pessoas conhecidas na vida real como se fossem personagens imaginárias, eventos mundanos dos jornais. Este aspecto semi-referencial de *Sodoma e Gomorra* é o que, segundo a estudiosa, lhe confere carácter de autoficção.

Na seguinte sequência, Céleste encontra um retrato fotográfico do herói quando pequeno:

Não viste na sua gaveta a sua fotografia de quando era pequeno? Queria fazer crer que o vestiam sempre muito simplesmente. E aí, com o seu cajadozinho, não é mais do que peles e rendas, como nunca as teve príncipe algum. Mas não é nada ao lado da sua imensa majestade e da sua bondade ainda mais profunda.³⁴

diz Céleste. A fotografia pareceria sublinhar o tom autoficcional de toda esta cena, já que o narrador se baseia num retrato fotográfico próprio para se descrever, supostamente, a si mesmo na sua infância. No entanto, se voltarmos a considerar a reflexão de François Soulages sobre o infotografável, defrontramo-nos com outra afirmação importante: “com a fotografia [...] vemo-nos confrontados com dois mistérios: o do objecto por fotografar,

³³ Cf. Marcel Proust, *Sodoma y Gomorra*, 173-74 [Proust, *Recherche III*, 515].

³⁴ *Ibid.*, 174 [Proust, *Recherche III*, 515-516].

O = x, e o do sujeito que fotografa, S = x. Por isso, a fotografia [...] continua sendo um signo de interrogação sobre si mesma, sobre o próprio real e sobre nós mesmos”³⁵. Se o real ao qual se submete a captação fotográfica resulta num infotografável, o sujeito que opera essa captação também o é quando se fotografa a si mesmo; ou então, poder-se-ia dizer, neste caso, quando se retrata literariamente a si mesmo, mediante a introdução na trama romanesca de uma fotografia própria.

Proust parece convocar elementos da sua própria vida num outro jogo de enigmas ou aparições desconcertantes, para envolver ainda mais o seu futuro leitor, que será, em definitivo, quem constituirá, na sua leitura, a obra. Neste sentido, não parece haver diferença entre a aparição narrativa de uma fotografia do Vesúvio de Turner e a de uma suposta fotografia da criança que foi o autor do romance.

A fotografia realista, segundo a designação de Soulages, é desestimada no romance de Proust. Consequentemente, o retrato fotográfico é subordinado às suas possibilidades ficcionais: é um instrumento de distorção, na medida em que toda a fotografia, como diz Soulages:

é rasto, sintoma e indício de um conjunto de elementos misteriosos [...]; se a sua existência é indicada pela foto, a sua essência é incognoscível e a sua realidade invisível: por exemplo, longe de iluminar a índole e a história do sujeito que fotografa, a fotobiografia torna-as enigmáticas e, deste modo, constrói uma lenda ou desconstrói-se como projecto de conhecimento.³⁶

Conclusão

Como o mostrou Brassäi, em *La Recherche* a manifestação fotográfica desempenha o papel de veículo apropriado para reunir opiniões diversas sobre o artístico, sobre a subjectividade, sobre o amor, sobre o tempo, sendo todos estes temas consubstanciais da obra de Proust. As “metáforas fotográficas” abundam para o leitor atento do romance.

³⁵ Soulages, *Esthétique de la photographie*, 112.

³⁶ *Ibid.*, 342-343.

Em certas circunstâncias, aparece como em paralelo do que não se deve fazer em literatura, pois parece anular a actividade subjectiva: “[...] estas [as frases dos livros] incomodam por vezes como as fotografias de um ser perante as quais o recordamos menos do que nos contentamos com pensar nele”³⁷. No entanto, podem ascender a outro estatuto quando contribuem para conservar o que a memória não pôde fixar daquilo que a passagem do tempo desfigurou. Charlus refere-se a uma antiga casa cujas fotografias a mostram no esplendor que perdeu:

Conservo fotografias da casa quando ainda estava intacta e da princesa quando só tinha olhos para o meu primo. A fotografia ganha um pouco da dignidade que lhe faz falta quando deixa de ser reprodução de uma realidade e nos mostra coisas que já não existem.³⁸

Podem ser, mesmo assim, uma espécie de imagem materializada da amada, imagem que, como sabemos, é uma construção, uma espécie de hipótese artística criada pelo próprio amante. Assim, quando conhece Rachel, um dos primeiros grandes amores de Saint-Loup, o herói só consegue visualizar uma rapariga de vida leviana que já tinha visto numa casa de encontros. Ao invés, com o tempo, Saint-Loup mostrar-se-á surpreendido diante da fotografia que o seu amigo lhe mostra de Albertine, sem poder compreender como essa rapariga vulgar causa as insónias do jovem.

Uma outra fotografia – a da tia de Robert, a Senhora de Guermantes – é o objecto do desejo do narrador que anseia por conhecer a dama e relacionar-se com ela, e que, no entanto, para a sua imaginação, era “uma gouache, que era uma obra-prima”³⁹.

Talvez a personagem mais relacionada com a fotografia seja Odette, já que, como o demonstrou Brassäi e o sublinha Jean-Pierre Montier, a fotografia constitui um índice na procura da identidade dos seres romanescos que atravessa todo o decurso da obra. Segundo Brassäi, em cada etapa do descobrimento de uma parte da natureza de Odette, intervém uma fotografia: em casa do tio Adolphe, quando o herói dá de caras com

³⁷ Marcel Proust, *El Tiempo recobrado*, 190 [Proust, *Recherche* IV, 465].

³⁸ Marcel Proust, *A la Sombra de las muchachas en flor*, 336 [Proust, *Recherche* III, 515-516].

³⁹ Marcel Proust, *El Mundo de Guermantes*, 129 [Proust, *Recherche* II, 441]

“a dama de cor-de-rosa”; depois, no atelier de Elstir, quando descobre a aguarela de *Miss Sacripant*, realizada pelo pintor na sua juventude. O herói pede ao artista: “O que gostaria muito, se é que tem alguma, é a fotografia do retratinho de Miss Sacripant”⁴⁰. Poderá constatar mais tarde, diante de uma coleção de fotografias de *cocottes* que Morel, filho do assistente do tio Adolphe, lhe entrega, que um desses retratos, o que vera naquela visita, correspondia à aguarela pintada por Elstir.

Por outro lado, Swann, apaixonado por Odette a partir de uma obra de Botticelli, *A Séfora*, guarda para a íntima contemplação da amada um retratinho que na verdade só pode ter valor para ele:

Precisava de toda a depravação de um amante farto para que Swann preferisse às numerosas fotografias da Odette *ne varietur* em que se tinha convertido a sua deliciosa mulher, aquele retratinho que tinha no seu quarto, no qual se via, usando um chapéu de palha adornado com amores-perfeitos, uma jovem bastante feia, com o cabelo ondulado e as feições descompostas.⁴¹

A fotografia converte-se num ídolo que pode substituir o amado quando temos de suportar a sua ausência. E na falta de êxito na posseção da pessoa que se ama, é possível não poupar esforços para possuir o seu retrato. O amor de Swann por Odette, mediado por uma fotografia, repete-se na relação do herói com Gilberte, a filha de Swann e Odette:

Porém, já que não tinha esperanças de conseguir um pedacinho verdadeiro daquelas tranças [as de Gilberte], ter-me-ia gostado possuir pelo menos uma fotografia destas, tão formosa como as florzinhas que desenhava o Vinci. Para poder obtê-la cheguei a cometer verdadeiras baixezas com alguns amigos de Swann e até com fotógrafos, baixezas que não me proporcionaram o que eu desejava, mas que me ligaram para sempre a tipos muito desagradáveis.⁴²

⁴⁰ Marcel Proust, *A la Sombra de las muchachas en flor*, 429-430 [Proust, *Recherche II*, 215].

⁴¹ *Ibid.*, 430 [Proust, *Recherche II*, 216].

⁴² Proust, *A la Sombra de las muchachas en flor*, 79 [Proust, *Recherche II*, 81].

No que diz respeito à sua qualidade artística, a fotografia também pode resultar “admirável”: o que, segundo o narrador, alude à rareza das imagens do conhecido, uma imagem singular que nos seduz porque “nos causa estranheza, nos afasta dos nossos hábitos e, até, entra em nós mesmos ao recordar-nos uma determinada impressão”⁴³. É precisamente a pintura de Elstir a que cumpre cabalmente com essas características: expor as coisas na ordem da nossa visão inicial, não como sabíamos que eram, mas “obedecendo a essas ilusões ópticas”. Pintura e fotografia parecem ter, segundo esta afirmação, virtudes comuns, embora ao mesmo tempo se reflecta sobre o facto de os jogos de sombras que interessavam a Elstir terem sido “vulgarizados” pela fotografia⁴⁴.

Talvez seja pelo seu potencial artístico que Elstir recorre à fotografia para vencer a decepção do herói com a igreja de Balbec. “Na fotografia de um capitel com uns dragões quase chineses que se devoravam uns aos outros”, Elstir encontra a forma de experimentar a incidência oriental no que Marcel concebia como “uma igreja quase persa”, e que não soube ver no seu primeiro encontro com um monumento arquitectónico⁴⁵.

A quantidade de referências à fotografia em *La Recherche* poderia resultar numa extensa lista de citações, se nos propuséssemos consigná-las todas. Julgo que as que tenho elegido demonstram a gravitação do fotográfico na trama ficcional de Proust. Não encontramos nela uma franca decisão de argumentar a favor ou contra a fotografia, o que aliás seria pouco proustiano, na medida em que para Proust a arte não consiste num somatório de sentenças: um romance em que aparecem teorias, diz-nos, é como um traje ao qual não se tirou a etiqueta do preço⁴⁶. Antes acredito que esta ambiguidade na valorização do fotográfico manifesta a ambiguidade do fotográfico. Como disse Soulages, uma das facetas próprias da fotografia é o “ao mesmo tempo”: ao mesmo tempo passado e presente, ao mesmo tempo arte e documento, ao mesmo tempo dentro e fora, ao mesmo tempo positivo e negativo, etc.⁴⁷.

⁴³ *Ibid.*, 408 [Proust, *Recherche* II, 194].

⁴⁴ *Ibid.*, 408-409 [Proust, *Recherche* II, 194-195].

⁴⁵ *Ibid.*, 412 [Proust, *Recherche* II, 199].

⁴⁶ Marcel Proust, *El Tiempo recobrado*, 185 [Proust, *Recherche* IV, 460].

⁴⁷ Soulages, *Esthétique de la photographie*, 112.

Já Benjamin tinha reflectido também sobre a especificidade da fotografia; no que diz respeito aos retratos, ele achava que “[...] as imagens [pictóricas] que perduram, perduram só como testemunho da arte de quem as pintou. Na fotografia, pelo contrário, vem-nos ao encontro algo novo e especial [...], fica algo que não se esgota no testemunho da arte do fotógrafo [...]”. É que “a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos; diferente sobretudo porque um espaço elaborado inconscientemente aparece em vez de um espaço que o homem elaborou conscientemente”. Assim como a psicanálise nos permite perceber o inconsciente pulsional, a fotografia auxilia-nos na percepção dessa espécie de “inconsciente óptico”⁴⁸.

Talvez resulte afortunada, mesmo assim, a expressão que Shattuck aplicava aos fenómenos pictóricos de *La Recherche*, pois esses “efeitos estereoscópicos” no plano do fotográfico também permitem passar da dimensão espacial à temporal⁴⁹.

Se o romance de Proust conseguiu tornar manifesta essa característica singular da fotografia, é porque também se apresenta como uma espécie de negativo fotográfico sobre as grandes interrogações que vão adquirindo forma literária: a arte, o amor, a vida, a morte, a subjectividade, o tempo. E convida-nos a ser responsáveis pelo seu “revelado”: leitores de nós mesmos, geramos a obra em cumplicidade com o seu autor que escreveu o seu livro como uma lente de aumento; talvez, como uma lente fotográfica.

Textos citados

- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1980.
- BARTHES, Roland, *La Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, J. Sala-Sanahuja (trad.), Barcelona: Paidós, 1992.
- BENJAMIN, Walter, “Para una imagen de Proust”, in *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, R. J. Vernengo (trad.), Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.
- BENJAMIN, Walter, “Algunos temas sobre Baudelaire”, in *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, R. J. Vernengo (trad.), Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.

⁴⁸ Walter Benjamin, “Pequeña Historia de la fotografía” (1973), trad. de Jesús Aguirre, in *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1989) 48.

⁴⁹ Roger Shattuck, *Proust's way; a field guide to In Search of Lost Time* (New York-London: Norton, 2000).

- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Suhrkamp Verlag AG, 2012.
- BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” in *Discursos interrumpidos I*, J. Aguirre (trad.), Madrid: Taurus, 1989.
- BOLLE, Louis, *Proust ou le complexe d’Argus*, Paris: Grasset, 1967.
- BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l’emprise de la photographie*, Paris: Gallimard, 1997.
- CHEVRIER, Jean-François, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, Paris: L’Arachnéen, 2009.
- CHEVRIER, Jean-François, *La Fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens*, Paris: Nagel, 1948.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sentido y sinsentido*, N. Comadira (trad.), Barcelona: Península, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l’invisible*, Paris: Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, «L’œil et l’esprit» in *Art de France* n° 1 (Paris: Janvier 1961): 187-208.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, “El ojo y la mente” in Harold Osborne (ed.), *Estética*, S. Mastrángelo (trad.), Ciudad de México: FCE, 1976.
- MILLY, Jean, *La Phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris: Librairie Larousse, 1975.
- MONTIER, Jean-Pierre, “La photographie « ... dans le Temps ». De Proust à Barthes et réciproquement”, Colloque « Proust, le temps et les images », Presses Universitaires de Rennes, automne 2003.
- MONTIER, Jean-Pierre, “Un photographe lecteur de Proust : Brassai”, Colloque « Proust, le temps et les images », Presses Universitaires de Rennes, automne 2003.
- MORAN, Julio, “Proust como en el cine”, *Revista de filosofía y teoría política* n° 35, (2004): 71-82.
- PROUST, Marcel, *A la Recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié (ed.), Paris: Gallimard, La Pléiade, 1987-1989.
- PROUST, Marcel, *Em Busca del tiempo perdido*, Marcelo Menasché (trad.), Buenos Aires: Santiago Rueda, 1995.
- SHATTUCK, Roger, *Proust’s binoculars. A study of memory, time and recognition*, in *À la recherche du temps perdu*, New York: Random House, 1963.
- SHATTUCK, Roger, *Proust’s way; a field guide to In Search of Lost Time*, New York-London: Norton, 2000.
- SIMON, Anne, *Proust et le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans A la recherche du temps perdu*, Paris: PUF, 2000.
- SONTAG, Susan, *On Photography*, London: Penguin Books, 1979.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Carlos Gardini (trad.), México, Alfaguara, 2006.

SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie*, Paris: Nathan, 1998.

SOULAGES, François, *Estética de la fotografía*, Víctor Goldstein (trad.), Buenos Aires, La Marca, 2005.

TADIÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, Paris: Gallimard-Bibliothèque nationale de France-Réunion des musées nationaux, 1999.

Resumo

A partir do ponto de vista algo ambíguo da fotografia no romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, o nosso trabalho propõe mostrar que, contrariamente ao lugar de destaque ocupado pela pintura no universo proustiano, esta indecisão relativamente a outra manifestação visual como a fotografia revela, não, como se poderia supor, à primeira vista, uma incongruência, mas, pelo contrário, uma intenção de convidar o leitor, com esse vaivém, a fazer a sua própria leitura.

Desde Brassai, que estuda as abundantes “metáforas fotográficas” no romance, até autores mais recentes, como Jean-François Chevrier, que sublinha os “dois lados” da fotografia em Proust, ou Jérôme Picon e Valérie Sueur, que enfatizam a importância das artes gráficas e de reprodução, como a fotografia, na ficção proustiana, sem esquecer os estudos sobre a autoficção que, em *La Recherche*, aparece ligada à fotografia, o tema da imagem fotográfica como recurso ficcional tem sido posto em relevo com alcances diferentes. A lente de aumento, que Proust identifica com o seu romance, bem poderia ser uma espécie de lente fotográfica.

Nota biobibliográfica

Silvia Solas é Professora de Estética e Introdução à Filosofia na UNLP (Universidade de La Plata, Argentina), tendo-se doutorado em Filosofia com uma tese sobre a pintura em Marcel Proust, na mesma Universidade. A sua área de investigação é a Filosofia da imagem e a filosofia de Merleau-Ponty. Dirige actualmente um Projecto de Investigação sobre a imagem visual na UNLP, e é Investigadora associada no Projecto AIAC (*Arts des Images & Art Contemporain*), Directeur Eric Bonnet, EA 4010, Universidade Paris 8 (2016-2020). Entre as suas publicações mais recentes, destacam-se: “¿Filosofía o no-filosofía?: esa no es la cuestión: Arte,

opacidad y ontología de lo sensible en Merleau-Ponty”, in *Das Questões*, v. 8, n° 1 (2020) 88-94; “Metáforas fotográficas en la literatura: memoria, creatividad, imaginación”, in F. Soulages - A. Erbetta (comp.) *Fotografia, escritura e imaginario* (Buenos Aires: *RETINA*, Argentina y Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2019) 13-22; “Didi-Huberman. La imagen ante el tiempo y la doble distancia crítica”, in *Revista Instantes y Azares*, n° 19-20 (2018): 85-98; *Sur la philosophie des images de François Soulages. Altérité - méthode & art* (Paris: L’Harmattan, 2017).

NO ENTOAR DAS CORDAS DA ESCRITA OU A LINGUAGEM LITERÁRIA COMO ESSENCIAL CANÇÃO DO MUNDO

MAFALDA BORGES SOARES

Faculté des Lettres, Sorbonne Université

Na catedral literária a que Marcel Proust deu o nome de *A la Recherche du temps Perdu*, a arte musical é, não raras vezes, evocada, nomeadamente no que concerne ao desvelar de uma realidade mais profunda. Em boa verdade, perante certas personagens que a ela se entregam, a música parece, suave e momentaneamente, desviar o véu que se pousa sobre o real, revelando, nesse seu embalar, um outro aspecto do mundo. Recorda Proust: “Le suprême effort de l’écrivain comme de l’artiste n’aboutit qu’à soulever partiellement pour nous le voile de laideur et d’insignifiance qui nous laisse incurieux devant l’univers”¹. Por entre o entoar da melodia, o espectador sente o elevar de uma outra dimensão, suscitando-lhe o entrelaçar das notas uma deleitosa sensação de júbilo. Esta exultante impressão que a música, por momentos, suscita é, nos escritos proustianos, testemunho da existência de uma essência que confere ao artista uma visão particular do mundo. Noutros termos, aquilo que se presente nas intermitências do solfejar é nada mais do que a singular individualidade de um artista manifestando algo maior do que ele próprio. Ora, se é verdade que esta unicidade de um ponto de vista é passível de ser pressentida na obra de arte em geral (tanto no universo musical quanto nas esferas pictórica e literária), a mesma parece assumir, na sua expressão literária, certos moldes emprestados à música. Com o intuito de aprofundar esta

¹ Marcel Proust, *Sur la Lecture* (Paris: République des Lettres, 2012) 69-71. <https://xn--rpubliquesdeslettres-bzb.fr/proust-sur-la-lecture.php>.

relação entre o escrever e o compor, procuraremos, ao longo do presente artigo, proceder em três tempos. Ater-nos-emos, primeiramente, à análise de certas passagens de *La Recherche* nas quais o contacto com a música é descrito. Visaremos, num segundo momento, demonstrar que as artes (musical e literária) são semelhantes modos de expressão de essências. Propor-nos-emos, por último, atestar que o estilo de cada autor é, em boa verdade, uma ária nos interstícios da qual se exprime o génio artístico, agindo a linguagem literária como uma sonata de Vinteuil que nos transporta para um lado outro do pensar e do sentir. No fundo, se o presente artigo acolhe como ponto de partida a arte musical, ele pretenderá, em última instância, aproximar a música e a literatura, graças às quais o compositor e o escritor se deixam, de modo análogo, gotejar por entre as linhas do seu imaginar, esses rasgos de alma esboçados em criatividade, no rebordo dos quais os artistas se reabitam.

*

Focalizemo-nos primeiro num excerto de *Du Côté de chez Swann*. Nesse volume introdutório de *La Recherche*, Swann experiencia uma espécie de transcendência, possibilitada pela sonata de Vinteuil que, numa noite em casa dos Verdurin, um pianista e um violoncelista se propuseram tocar. Debrucemo-nos, pois, sobre esse momento da obra-prima proustiana no qual Swann reconhece, de súbito, a frase de Vinteuil:

Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie – il ne savait lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines. Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression si confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inévidentes, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*.²

² Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann* (Paris: Gallimard, 1966) 250.

Presente-se, neste excerto, uma entrega involuntária e perplexa do ouvinte ao som que o envolve, entrega que apresenta traços de um misterioso inefável. Com efeito, Swann não parece poder nomear a sensação de prazer que, de súbito, o habita; a personagem apenas se apercebe de que a música a tomou de assalto, tendo-se aberto alas para uma realidade interior, que por momentos, imprevisivelmente, desperta. E esse espreguiçar espiritual é, aliás, de ordem puramente sensorial: do mesmo modo que certos perfumes provocam uma reacção quase imediata no corpo quando este se depara com aqueles, também determinadas harmonias, que seriam os odores da alma, parecem ter a capacidade de ir para lá do corpóreo, acedendo a uma dimensão mais íntima que raramente se dá à luz do dia. O que nos sobrará, então, dessa investida musical? Uma impressão, isto é, a sensação de que o real perde os seus rígidos contornos, flutuando-nos pele adentro. Trata-se, no fundo, de um catapultar do corpo em direcção aos longes do sentir.

Completemos o precedente excerto de *La Recherche* com uma outra passagem de *Du Côté de chez Swann*, na qual a voz narrativa descreve, detalhadamente, os efeitos da sonata de Vinteuil em Swann:

A voir le visage de Swann pendant qu'il écoutait la phrase, on aurait dit qu'il était en train d'absorber un anesthésique qui donnait plus d'amplitude à sa respiration. Et le plaisir que lui donnait la musique et qui allait bientôt créer chez lui un véritable besoin, ressemblait en effet, à ces moments-là, au plaisir qu'il aurait eu à expérimenter des parfums, à entrer en contact avec un monde pour lequel nous ne sommes pas faits, qui nous semble sans forme parce que nos yeux ne le perçoivent pas, sans signification parce qu'il échappe à notre intelligence, que nous n'atteignons que par un seul sens. Grand repos, mystérieuse rénovation pour Swann – pour lui dont les yeux, quoique délicats amateurs de peinture, dont l'esprit, quoique fin observateur des mœurs, portaient à jamais la trace indélébile de la sécheresse de sa vie – de se sentir transformé en une créature étrangère à l'humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques, presque une fantastique licorne, une créature chimérique ne percevant le monde que par l'ouïe. Et comme dans la petite phrase il cherchait cependant un sens où son intelligence ne pouvait descendre, quelle étrange ivresse il avait à dépouiller son âme la plus intérieure de

tous les secours du raisonnement et à la faire passer seule dans le couloir, dans le filtre obscur du son !³

Assiste-se, muito claramente, neste momento do texto, a uma metamorfose de Swann (ou, melhor, a uma revelação daquilo que de mais genuíno a personagem em si encerra). A música tem nele um efeito anestesiante, catártico, que lhe permite entorpecer tudo o que não se encaixa nos interstícios das notas. Swann torna-se mero receptáculo de sensações, simples vibrar de cordas no seio da percepção, despojando-se de todos os acréscimos racionais com que aprendera a considerar o real; como se o corpo se destituísse do pensar e se entregasse ao intacto ecoar do som do mundo. E esse contacto a-razional com o que de mais sensorio a música proporciona transporta-nos para uma dimensão outra, na qual o que nos circunda se abre a nós no seu modo mais empírico e imediato. De ser humano tentando explicar, através de conceitos e memórias, o que se espria em seu redor, Swann torna-se, sob o efeito da sonata, ente cujo peito bate ao pulsar do compasso de Vinteuil.

A fim de aprofundarmos esta empírica relação de Swann com o universo musical, permitir-nos-emos aqui um pequeno parêntesis para chamar a testemunho uma das escritoras que, na sua veemente sensibilidade, melhor descreveu esse contacto sensorial com o mundo. No seu livro *Água Viva*, Clarice Lispector aborda, ao de leve, a questão da música, indicando que, à semelhança do que nos disseram já os escritos de Proust, a mesma precede o pensamento:

Quanto à música, depois de tocada, para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo.⁴

Se, por um lado, o instrumento musical se assume como uma entidade material, palpável, visível, já o som que dele emana cedo se aparta dessa dimensão tangível. Em boa verdade, assim que libertas, as melodias

³ *Ibid.*, 284.

⁴ Clarice Lispector, *Água Viva* (Lisboa: Relógio d'Água, 2012) 38.

parecem deslocar-se para um lugar mais profundo, mais escondido, ao abrigo das teias do raciocínio. Noutros termos, a música parece ser, para Clarice, manifestação daquilo que ainda não se pensou, rumor a-reflectido situado entre o latejar do corpo e o crepitar do pensamento; um entoar que é mais do que um mero vibrar corpóreo, mas que ainda não é um reflectir de conceitos robustecido. Assim será também a experiência de Swann: um passar para um outro lado da vida no qual, ao elementar suspiro do real, se acresce uma melopeia de concepções desnuda.

As reflexões proustianas sobre a música, e mais precisamente sobre a expressão do génio através da obra de arte, não se atêm ao primeiro volume de *La Recherche*, continuando, a título de exemplo, no livro intitulado *La Prisonnière*. No excerto que aqui se seguirá, a voz narrativa discorre, uma vez mais, sobre a sonata de Vinteuil, analisando, desta feita, os efeitos que a mesma nele próprio exerce:

Dans la musique de Vinteuil, il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu de contempler, puisque, quand au moment de s'endormir on reçoit la caresse de leur irréel enchantement, à ce moment même, où la raison nous a déjà abandonnés, les yeux se scellent et, avant d'avoir eu le temps de connaître non seulement l'ineffable mais l'invisible, on s'endort. Il me semblait, quand je m'abandonnais à cette hypothèse où l'art serait réel, que c'était même plus que la simple joie nerveuse d'un beau temps ou d'une nuit d'opium que la musique peut rendre, mais une ivresse plus réelle, plus féconde, du moins à ce que je pressentais. Mais il n'est pas possible qu'une sculpture, une musique qui donne une émotion qu'on sent plus élevée, plus pure, plus vraie, ne corresponde pas à une certaine réalité spirituelle, où la vie n'aurait aucun sens.⁵

À semelhança do que já mais atrás se dissera, também aqui se defende que a música nos transporta para um estado dentro do qual nem todas as nossas faculdades (mais especificamente, as racionais) estão despertas. Trata-se de um estado quase hipnótico, no qual nos encontramos, apesar de tudo, mais receptivos aos estímulos sensoriais externos e no qual nos deixamos empiricamente levar pelas sensações que nos envolvem. Assim

⁵ Marcel Proust, *La Prisonnière* (Paris: Gallimard, 1966) 400.

como a música se situava, para Clarice, entre o som do nosso corpo vivendo e o palpitar do nosso conceber se movendo, assim a mesma parece invadir-nos, segundo os propósitos proustianos, quando nos encontramos num estado intermédio entre o sono e a vigília, estado de quem sedou o pensar a fim de poder mais genuinamente sentir. Note-se, igualmente, que o sujeito narrativo menciona uma *certaine réalité spirituelle* soerguendo-se acima das realidades que, diante de nós, presentemente existem; tratar-se-ia, pois, de uma dimensão mais alta à qual a música nos introduziria. Ora, os subtis contornos deste real mais elevado parecem, a nosso ver, equiparar-se ao rosto daquilo a que Deleuze, na sua obra *Proust et les signes*, identificou como sendo uma essência. Segundo o ensaísta francês, a essência proustiana é tudo o que vai para além dos objectos que perante nós se exibem, para além de todas as verdades formuladas pelo que Proust denomina de *intelligence* (e que se poderia traduzir em português por “intelecto” ou “razão”), tudo o que transcende as associações subjectivas que um indivíduo, eventualmente, estabelece entre uma sua memória passada e o momento presente. Recordem-se, em *Contre Sainte-Beuve*, as considerações proustianas sobre a *intelligence*:

Chaque jour j’attache moins de prix à l’intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n’est qu’en dehors d’elle que l’écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c’est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l’art.⁶

Por conseguinte, a essência é algo que sobrevoa o contingente e o subjectivo, unindo, do alto da sua posição, os elementos mais díspares entre si. Repare-se que as sensações com que certas personagens de *La Recherche* se deleitam, nomeadamente no seu contacto com a música, são permeadas por uma enigmática certeza: a da existência de algo que se envolve por entre os acordes da canção, realidade mais acima, que não apenas reúne as notas entre si e as reveste de uma singular harmonia, mas que às mesmas dá sentido. Uma essência parece, então, ser algo que não está associado a um só objecto ou a um evento particular, assumindo-se

⁶ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 2010) 43. A edição utilizada é a de Bernard de Fallois, e não a de Pierre Clarac.

como uma realidade passível de ser exibida em vários objectos, em múltiplos eventos. E se, por um lado, a essência transcende (na medida em que não se atém a uma só realidade), por outro, não deixa de atravessar e de impregnar com a sua entoação tudo o que ela permeia. Note-se, contudo, que a unidade de elementos distintos está longe de ser a única característica das essências proustianas: um outro traço, mais importante porventura, destaca-se nelas: a diferença qualitativa. Noutros termos, a essência é algo que se encontra, inicialmente, nos sujeitos: é uma diferença de ponto de vista que permite ver o mundo de determinada forma. Esta não é, de modo algum, subjectiva (dado não ser criada por cada indivíduo), assumindo-se, na verdade, como uma aura que envolve cada sujeito, pese embora o facto de dele não depender. Por outras palavras, a essência é sempre transcendente e anterior ao artista, comunicando-lhe um modo singular de ver as coisas:

Ce n'est pas le sujet qui explique l'essence, c'est plutôt l'essence qui s'implique, s'enveloppe, s'enroule dans le sujet. Bien plus, en s'enroulant sur soi, c'est elle qui constitue la subjectivité. Ce ne sont pas les individus qui constituent le monde, mais les mondes enveloppés, les essences qui constituent les individus [...]. L'essence n'est pas seulement individuelle, elle est individualisante.⁷

Eis, precisamente, o ponto em que a música, por entre o canto da qual ecoa uma realidade superior, e a literatura se afloram: ambas apresentam-se, para Proust, como artes reveladoras de essência. Há, muito claramente, algo que precede o sujeito e que nele força a vocação artística. A arte não parece, nesta óptica, ser produto de uma escolha individual, mas epifania de algo que em nós habita, independentemente da nossa vontade. Há algo que em nós desperta no seu contacto com o mundo, algo que, por via da nossa relação com o real, suscita a uma certa sensibilidade; e o desejo artístico surge, precisamente, de um imperativo não voluntário, de uma força maior que nos incita a criar. O mundo exterior parece, pois, ser mera pauta em branco sobre a qual os artistas, habitados por essências individuais que não escolheram acolher, completam o

⁷ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris: PUF, 2014) 56.

esboço de melodias já começadas pelo universo. Não se caia, no entanto, no erro de pensar que uma única essência existe; na verdade, não se trata de um único ponto de vista sobre a realidade, mas de múltiplos:

Mais l'essence, de son côté, n'est plus l'essence stable, l'idéalité vue, qui réunit le monde en un tout et y introduit la juste mesure. L'essence selon Proust, nous avons essayé précédemment de le montrer, n'est pas quelque chose de vu, mais une sorte de point de vue supérieur. Point de vue irréductible, qui signifie à la fois la naissance du monde et le caractère original d'un monde. C'est en ce sens que l'œuvre d'art constitue et reconstitue toujours le commencement du monde, mais aussi forme un monde spécifique absolument différent des autres, et enveloppe un paysage ou des lieux immatériels tout à fait distincts du lieu où nous l'avons saisie.⁸

Não parece haver, no imaginário proustiano, uma só essência que, sob a sua égide, fixa o mundo num molde determinado, objectivando-o. Como tão bem nos alerta Deleuze, existe, no universo de Proust, uma multiplicidade de essências que envolvem diferentes indivíduos e os instigam a criar mundos diversos à luz de sensibilidades particulares. Trata-se de uma ária, ou de uma atmosfera, que envolve a experiência no mundo de cada um e a torna diferente de todas as outras. Proust mencionara já o termo “atmosfera” no seu artigo sobre Gérard de Nerval: “Mais tout compte fait, il n'y a que l'inexprimable, que ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer dans un livre qui y reste. C'est quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir. C'est une atmosphère”⁹. E a busca por aquilo que faz com que uma experiência no mundo seja única equipara-se, segundo Gilles Deleuze, a um amanhecer do mundo, a um alvorecer das suas características sob o signo de uma transcendência espiritual. A arte incita a um processo de reinicialização do nosso aproximar ao mundo, regenera a nossa visão da vida, permite uma passagem para um lado transversal do sentir e do conceber. No âmbito da arte, voga-se do sentir ao indagar. Nesse umbral da consumação artística, roça-se os dois lados do mundo; e, sob o respaldo de uma essência, alvorece-se artisticamente outro.

⁸ *Ibid.*, 133.

⁹ Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 157.

Temos, até agora, vindo a aperceber-nos de que a música nos permite, nessa sua vaporosa doçura, entrever a existência de uma realidade essencial, inefável, de que também a literatura procurará delinear o perfil. Essa realidade é, com efeito, individual mas não subjectiva, sendo graças à mesma que os variados sujeitos herdaram um modo singular de olhar o mundo, para mais tarde transpô-lo em moldes artísticos, não habituais. Ora, esse hipérbato da vida que é operado pelas artes faz ecoar, nos interstícios do som, um acento particular, sendo este a marca que dada essência cunha no artista. Assevera-se em *La Prisonnière*, ainda a propósito de Vinteuil:

Un accent, cet accent de Vinteuil, séparé de l'accent des autres musiciens par une différence bien plus grande que celle que nous percevons entre la voix de deux personnes, même entre le beuglement et le cri de deux espèces animales ; une véritable différence, celle qu'il y avait entre la pensée de tel musicien et les éternelles investigations de Vinteuil, la question qu'il se posa sous tant de formes, son habituelle spéculation, mais aussi débarrassée des formes analytiques du raisonnement que si elle était exercée dans le monde des anges, de sorte que nous pouvons en mesurer la profondeur, mais pas plus la traduire en langage humain que ne le peuvent les esprits désincarnés quand, évoqués par un médium, celui-ci les interroge sur les secrets de la mort. Un accent, car tout de même, et même en tenant compte de cette originalité acquise qui m'avait frappé dans l'après-midi, de cette parenté aussi que les musicographes pourraient trouver entre des musiciens, c'est bien un accent unique universel auquel s'élèvent, auquel reviennent malgré eux ces grands chanteurs que sont les musiciens originaux, et qui est une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme.¹⁰

Demoremo-nos um pouco na análise dos diversos elementos presentes nesta passagem. Menciona-se, em primeiro lugar, um *accent* (acento), isto é, algo sonoro, a-linguístico, físico, vibratório; no seu sentido mais literal, uma certa propensão para marcar determinadas sílabas em detrimento de outras. Uma abordagem individual ao mundo que ofusca certos elementos em benefício de outros que mais atraem o indivíduo que cria.

¹⁰ Proust, *La Prisonnière*, 273.

Trata-se, pois, de uma (re)composição singular da ordem do universo, da sua hierarquia ou da sua organização. Poder-se-ia pensar que este acento se encontra unicamente na música, cuja expressão é essencialmente sonora, estando inteiramente ausente da escrita. Recorde-se, porém, que, em *Contre Sainte-Beuve*, Proust fizera já uso desta imagética musical para falar da individualidade de cada escritor, equiparando-a a uma ária:

Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres, et tout en lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonnais, je pressais les notes ou les ralentissais ou les interrompais, pour marquer la mesure des notes et leur retour, comme on fait quand on chante, et on attend souvent longtemps, selon la mesure de l'air, avant de dire la fin d'un mot.¹¹

Parece-nos, pois, pertinente concluir que a individualidade literária é, em termos proustianos, um cântico que orna, ou trespassa, um livro, algo que o torna num todo coerente e único, uma voz específica que une elementos aparentemente díspares sob a égide de um contínuo entoar. Note-se, outrossim, que esta ária tem por base uma busca, um questionamento, assumindo-se como um indagar. Parece ocorrer no íntimo do artista, um percurso especulativo; mas este infatigável pressupor, alertamos a voz poética, não assume uma abordagem analítica ou racional, aproximando-se até, daquilo a que se poderia dar o nome de “mundo dos anjos”, isto é, um mundo fora da esfera humana: um limiar entre terra e céu, entre homens e deuses. O narrador vai mais longe na sua concepção da individualidade artística como contacto com um mundo outro, evocando o mundo dos mortos: quando, diante de uma individualidade artística que se espraia através da arte, o observador pode sentir a profundidade dessa singularidade, mas não parece conseguir traduzi-la em palavras, equiparando-se, nessa sua incapacidade, a um espírito sem corpo a ser invocado por um *médium* (o artista, através da sua obra), o qual o interroga sobre os segredos da outra face da existência. Parece haver no contacto com uma obra de arte algo inefável, invisível muito

¹¹ Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 295.

embora extremamente presente, sensorialmente vivo, que vem de um lado diferente do experienciar. Algo permanente, contínuo, que se desvela indubitavelmente, mas que não sabe assumir um corpo específico nesse seu revelar, um invólucro linguístico, pairando na (ou aflorando a) sensibilidade de cada um. E essa ária é algo de que se impregna a obra de um artista de génio, é algo que este de si extrai. Declara Elstir, em *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs*:

On ne reçoit pas la sagesse, il faut la découvrir soi-même après un trajet que personne ne peut faire pour nous, ne peut nous épargner, car elle est un point de vue sur les choses [...]. Je comprends que l'image de ce que nous avons été dans une période première ne soit plus reconnaissable et soit en tout cas déplaisante. Elle ne doit pas être reniée pourtant, car elle est un témoignage que nous avons vraiment vécu, que c'est selon les lois de la vie et de l'esprit que nous avons, des éléments communs de la vie, de la vie des ateliers, des coterie artistiques s'il s'agit d'un peintre, extrait quelque chose qui les dépasse.¹²

O percurso de um artista é um caminho rumo a si mesmo, de encontro ao que sobra quando, na solidão, ele aprendeu a silenciar o seu “eu” social, fabricado a partir de *a priori* não individuais. Com efeito: “[...] un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir”¹³. Partindo daquilo que viveu, o artista explora o que de mais universal se destaca das suas experiências, apercebendo-se, no fundo, que aquilo que as une sob uma trama atemporal nada mais é do que um olhar, sensível e particular, cuja unicidade nos maravilha pela sua irrepetibilidade. Em suma, as particularidades da escrita de um autor são o inevitável reflexo do seu modo de ver e sentir o mundo, modo esse que é constitutivo de uma originalidade artística e que sempre deixa a sua marca, de contornos musicais, nas entrelinhas da obra de arte. Assevera-se-nos, assim, lídimo declarar que

¹² Marcel Proust, *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs* (Paris: Gallimard, 1966) 457.

¹³ Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 127.

é exactamente no momento em que o autor se propõe fender as habituais fronteiras do pronunciar (ou, se quisermos, rebelar-se contra a monótona canção dos dias), graças à particularidade do seu olhar, que este pode reavivar a especificidade do nosso ser no (e com o) mundo. Se o artista pretende restituir as suas vivências naquilo que de mais singular estas têm, ele terá de manusear a linguagem até a um ponto em que esta deixe de lado o seu carácter geral, uniforme. E parece existir apenas um modo, para o escritor, de imbuir a linguagem de uma particularidade que ela, na sua índole, não conhece: é fabricando a própria melodia nos interstícios das palavras, é deixando rociar os silêncios da língua com as marcas do próprio eclodir humano; é desafiar os códigos linguísticos, contornar algumas regras a fim de a tornar mais maleável, mais próxima do caos original, pois “[...] la parole humaine est en rapport avec l’âme, mais sans l’exprimer comme fait le style [...]”¹⁴. Se a linguagem-padrão parece não ser capaz de reproduzir fielmente o que nos vai dentro, o estilo de um autor, nessa sua maneira peculiar de desafiar os limites da primeira, ao introduzir nela elementos inéditos, parece, por sua vez, conseguir aproximar-se um pouco mais daquilo a que Proust ousa chamar alma (essa dimensão tão pessoal e tão obscura que nenhuma definição é passível de, com sucesso, explicar). O estilo parece poder aproximar-se daquilo que de mais individual se pode deixar derramar por entre as batidas do escrever. Assim o considera a voz narrativa de *La Recherche*, no volume *A L’Ombre des jeunes filles en fleurs*. Aquando do seu encontro físico com o escritor Bergotte, autor que Marcel tanto admirava, o jovem reflecte, não apenas sobre a diferença abissal que existe entre o “Bergotte literário” e o “Bergotte biográfico” – diferença que Proust analisara já em *Contre Sainte-Beuve*, nomeadamente a propósito de Balzac e de Baudelaire¹⁵ –, mas ainda sobre o facto de a essência de “ser (literariamente) Bergotte” se encontrar no estilo do autor:

Cette différence dans le style venait de ce que “le Bergotte” était avant tout quelque élément précieux et vrai, caché au cœur de quelque chose, puis extrait d’elle par ce grand écrivain grâce à son génie, extraction qui

¹⁴ Proust, *A L’Ombre des jeunes filles en fleurs*, 130.

¹⁵ Cf. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 161-220.

était le but du doux Chantre, et non pas de faire du Bergotte. À vrai dire il en faisait malgré lui puisqu'il était Bergotte et qu'en ce sens chaque nouvelle beauté de son œuvre était la petite quantité de Bergotte enfouie dans une chose et qu'il en avait tirée. Mais si par là chacune de ces beautés était apparentée avec les autres et reconnaissable, elle restait cependant particulière, comme la découverte qui l'avait mise à jour ; nouvelle, par conséquent différente de ce qu'on appelait le genre Bergotte qui était une vague synthèse des Bergotte déjà trouvés et rédigés par lui, lesquels ne permettaient nullement à des hommes sans génie d'augurer ce qu'il découvrirait ailleurs. Il en est ainsi pour tous les écrivains, la beauté de leurs phrases est imprévisible, comme est celle d'une femme qu'on ne connaît pas encore ; elle est création puisqu'elle s'applique à un objet extérieur auquel ils pensent – et non à soi – et qu'ils n'ont pas encore exprimé.¹⁶

“Ser Bergotte” (o que aqui se poderia substituir por “ser escritor”) é ser individual em contexto literário; noutros termos, é ir buscar à realidade (ou, melhor, à sua experiência individual desta) algo de precioso, de verdadeiro, que se oculta por debaixo das significações que quotidianamente se empregam; é escavar até ao mais profundo de si mesmo, destituindo-se de tudo quanto se pensava conhecer e guardando, tão-somente, o toque original do génio que confere ao mundo um entoar de essências revestido. Ser escritor não é tentar fixar uma sua maneira de ser, mas deixar-se ir, ao ritmo das palavras a-significantes, ao som do embalo do coração, em direcção a essa dimensão interior em que o contacto com o mundo se faz a um nível mais primário, não estruturado, não pré-concebido.

A propósito deste contacto com o que de mais primário a linguagem tem, atente-se, mais particularmente, na passagem da obra-prima proustiana na qual Marcel relembra, durante a sua infância, o modo como a mãe lhe lera as páginas de um romance de George Sand:

De même, quand elle lisait la prose de Georges Sand, qui respire toujours cette bonté, cette distinction morale que maman avait appris de ma grand'mère à tenir pour supérieures à tout dans la vie, et que je ne devais lui apprendre que bien plus tard à ne pas tenir également pour supérieures

¹⁶ Proust, *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, 131.

à tout dans les livres, attentive à bannir de sa voix toute petitesse, toute affectation qui eût pu y empêcher le flot puissant d'y être reçu, elle fournissait toute la tendresse naturelle, toute l'ample douceur qu'elles réclamaient à ces phrases qui semblaient être écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité.¹⁷

A primeira experiência literária do jovem Marcel (assim como é descrita em *La Recherche*) é possibilitada pela intervenção da mãe. Estabelece-se entre a leitura e a voz materna um elo extremamente forte, ao ponto de a criança sentir, ao som das palavras, uma ternura em sílabas esvoaçando. Mais do que desvendar a história de François le Champi, personagem principal do livro em questão, aquela doce linguagem embala Marcel, catapultando-o para um mundo permeado pela sensorial harmonia do amor. Estamos, pois, perante um contacto sentimental com a língua, que perde a sua função comunicativa primeira, para passar a ser possibilitadora de emoções. A união do sujeito ao enunciado faz-se assim através do som quase a-significante, de um som proveniente de uma figura amada que, graças às suas entoações, provoca determinada reacção na criança. A linguagem como que retrocede até aos primórdios do definir, deixando para trás a crueza dos conceitos, e imbuindo-se tão-somente de uma ligação sensorial com o soar do relato. Mais do que a voz alheia de um escritor que apenas nas palavras parcialmente se presentifica, a leitura desvenda-se como lar dentro do qual se eterniza o elo à nossa matriz, possibilidade de reforçar a nossa aproximação ao que de mais original em nós dormita. Talvez escrever seja isso mesmo, afinal: uma infatigável busca por esse som primeiro, maternal, que por entre os significados das palavras tece um sentido mais profundo, um sentido sensorial que nos transporta até ao útero da vida, como se os sons nos fizessem deslizar em direcção ao húmido calor do ventre que se sente quando ainda não se nasceu. Esses resquícios de palavras levam-nos até ao momento anterior à nossa vida no mundo, trazem-nos de volta o momento em que crescíamos dentro de um pacífico negrume. As palavras fazem-nos, não renascer, mas re-fetar, re-inventar o processo de crescimento intra-uterino. É uma regressão até ao escuro do pensamento e uma reconfiguração do nosso eu nesse mesmo.

¹⁷ Proust, *Du Côté de chez Swann*, 52.

Tendo em conta tudo o que foi dito ao longo destas páginas, parece-nos possível concluir, num primeiro momento, que a música, à semelhança da literatura, tem a capacidade de transportar quem com ela contacta para um outro modo de ser no mundo, para um lugar em que as nossas faculdades racionais como que se entorpecem. Abrem-se, então, as asas de um sentir, essencialmente corpóreo, que revela ao ouvinte a existência de uma realidade maior, a qual, no emudecer da melopeia do intelecto, se desvela em todo o seu esplendor. Ora, esta entidade, a que Marcel Proust, no dizer de Deleuze, deu o nome de essência, está presente em todas as manifestações do génio artístico, seja este musical ou literário. Em boa verdade, assim como Vinteuil fiou os acordes da sua sonata com uma sua singular visão do real, também o escritor tece um particular fundo musical nos interstícios das suas palavras: essa batida de sílabas que o ritmo da sua própria sensibilidade lhe ensinou a esboçar. Eis, precisamente, o ponto de intersecção entre a música e a literatura: esse respirar intercalado de um genuíno estar no mundo, esse regressar artístico ao som primeiro do universo, quando o real era ainda uma leve brisa refrescando os propósitos de um conceber primeiro.

Textos citados

LISPECTOR, Clarice, *Água Viva*, Lisboa: Relógio d'Água, 2012.

PROUST, Marcel, *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris: Gallimard, 1966.

_____. *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard, 2010.

_____. *Du Côté de chez Swann*, Paris: Gallimard, 1966.

_____. *La Prisonnière*, Paris: Gallimard, 1966.

_____. *Sur la Lecture*, Paris: République des Lettres, 2012.

Bibliografia crítica

BARTHES, Roland, *Marcel Proust*, Paris: Éditions du Seuil, 2020.

BENJAMIN, Walter, *Sur Proust*, trad. Robert Kahn, Caen: Éditions Nous, 2015.

COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris: Éditions du Seuil, 2014.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris: PUF, 2014.

ENTHOVEN, Jean-Paul; Enthoven, Raphaël, *Dictionnaire Amoureux de Marcel Proust*, Paris: Grasset, 2013.

FRAISSE, Luc, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris: SEDES, 1995.

KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible*, Paris: Gallimard, 2016.

MILLY, Jean, *Proust et le style*, Genève: Slatkine Reprints, 1991.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit, Tome II, La Configuration dans le Récit de Fiction*, Paris: Éditions du Seuil, 2013.

SIMON, Anne, *La Rumeur des distances traversées: Proust, une Esthétique de la surimpression*, Paris: Classiques Garnier, 2018.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris: Gallimard, 2015.

Resumo

Este artigo visa evidenciar algumas semelhanças entre a música e a literatura no universo de *A La Recherche du temps perdu*. Mediante a análise de certas passagens da obra proustiana, provar-se-á que tanto o domínio musical quanto o literário se fundam numa busca por essências, ou seja, por princípios espirituais que atravessam, transcendendo-os, as coisas e os seres do mundo. Mencionar-se-á, à *vol d'oiseau*, uma citação de Clarice Lispector, autora que, à imagem de Proust, tão bem soube aludir a um fundo essencial – e musical – envolvendo a materialidade da existência. Recorrer-se-á, de igual modo, ao testemunho de Gilles Deleuze com o intuito de aprofundar a noção de essência, como esta vem exposta no livro *Proust et les signes*. Reflectir-se-á, por último, sobre o conceito de estilo, tão caro à estética proustiana, apresentando-o como manifestação, por excelência, da individualidade artística. Pretende-se, no fundo, evidenciar o objectivo partilhado por duas artes, apesar dos seus distintos modos de expressão.

Nota bibliográfica

Mafalda Sofia Borges Soares licenciou-se em Línguas, Literaturas e Culturas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo defendido a sua tese de Mestrado em Tradução Literária na mesma Faculdade, com orientação da Professora Kelly Benoudis Basilio. Em Janeiro de 2019, publicou essa tradução portuguesa da obra *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust (Lisboa: Chiado Editora). Vive actualmente em Paris, onde é leitora de português na Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Em Julho de 2022, doutorou-se sobre obras de Marcel Proust e de Clarice Lispector, sob a orientação da Professora

Cristina Filomena de Almeida Ribeiro. É autora de alguns artigos bilíngues (português/francês) no *site* Pôle Proust, do artigo “Lendo-se no ondular da sensação” – publicado no *site* Escritores Lusófonos – e de uma recensão crítica sobre Teolinda Gersão publicada no nº 208 da revista Colóquio/Letras (edição de Setembro 2021).

FAIRE DANSER “LES INTERMITTENCES DU CŒUR”

A HOMENAGEM DE ROLAND PETIT A MARCEL PROUST

FRANCESCA NEGRO

Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Concebida para o Ballet National de Marseille, a peça de Roland Petit *Les Intermittences du cœur* constitui a primeira tentativa de representar através da dança a obra literária de Marcel Proust. A estreia teve lugar em Monte Carlo em 1974. Porém, voltou ao palco em 2007, permanecendo um mês no Opéra Garnier de Paris numa edição que foi logo gravada¹.

O título da peça revela à partida o profundo trabalho interpretativo do coreógrafo e o seu empenho numa representação dos pontos essenciais do romance *A la Recherche du Temps Perdu*: os nós dramáticos do percurso memorial do escritor e os elementos fulcrais do seu desenvolvimento emocional. *Les Intermittences du cœur* corresponde apenas a uma parte da obra: um capítulo da secção *Sodome et Gomorrhe*; em realidade, era esse o título que Marcel Proust tinha inicialmente previsto para o romance na sua totalidade, portanto, como tal, é evocativo do processo sentimental que determina a composição da obra, o seu ADN. Petit junta a própria sensibilidade de leitor à sabedoria do dramaturgo experiente que é, e usa o título como moldura de uma peça constituída de partes distintas, que não se referem ao capítulo homónimo mas que parecem querer representar a obra literária na sua totalidade. Os núcleos dramáticos das principais secções narrativas aparecem sob a forma de quadros carregados de evanescente intensidade dramática e grande força

¹ Roland Petit, *Proust ou Les Intermittences du cœur*, Bel Air Classiques, Opéra National de Paris, DVD, 2008.

evocativa, e a representação não é nunca superficialmente ideográfica: os eventos lembrados surgem mediante sugestões que as palavras do autor inspiraram ao coreógrafo. Petit não quer mostrar, mas sim encarnar a sua percepção da obra literária. Da mesma forma em que as longas frases de Proust abraçam as sensações, aproximando-se delas em amplas circunvoluções, aqui as personagens dos vários *pas de deux* procuram-se infinitamente, sem nunca se deterem, sem nunca se expressarem de forma completamente definida, constrangidas por um código já previsto.

Estas danças falam através de um repertório coreográfico próprio que tem a contínua assinatura de Roland Petit, da mesma forma que a sintaxe da obra literária tem a única e inconfundível marca proustiana. As duas obras tentam basear-se numa semântica requintada, onde os gestos clássicos se renovam em dinâmicas absolutamente modernas e elegantemente licenciosas. O romance de Proust, como referem vários críticos², representa um novo equilíbrio e apresenta uma abordagem fenomenológica *ante litteram* da realidade, que revoluciona a percepção das relações humanas e sociais, propondo uma nova liberdade de expressão. Trata-se de uma verdade nua, embora perenemente transcendente. Roland Petit usa esse mesmo diálogo interno entre formas e significados para pôr em cena normas clássicas que desfazem gradualmente a própria fixidez. Essas figuras vão florescendo por meio de pequenos toques modernos, e até de tiques esquizofrénicos que se insinuam nos corpos, levando-os a uma representação mais espontânea.

A dança de Roland Petit é, pois, uma dança de corpos que, ao dançar, se descobrem ocupados por novos instintos e desejos, e manifestam uma

² Cf. Anne Herschberg Pierrot, "Roland Barthes, Marcel Proust, le texte et la vie", in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 44 (2014) 65-67; Miguel de Beistegui, *Proust as Philosopher. The Art of Metaphor* (New York: Routledge, 2012); Philippe Chardin, "Proust et ses « sur-moi » classiques et flaubertiens", in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 37 (2007): 47-58; Gilles Deleuze e Richard Howard, *Proust and signs. The complete text* (London-New York: Continuum, 2008); Sanqueilo de Lima Santos, "Dissolução dos pressupostos e temporalidade em Proust", *Revista Limiar* v. 5 (2019): 23-42; Simon Kemp, *Writing the mind: representing consciousness from Proust to the present* (New York: Routledge, 2018); Anne Simon, "Phénoménologie et référence. Proust et la redéfinition du réel", in *Littérature* n° 132, *Littérature et phénoménologie* (2003): 55-70; Maarten Van Buuren, "Marcel Proust et l'imaginaire", in *Marcel Proust et l'imaginaire, Chiasma*, vol. 25 (Amsterdam-New York: Rodopi, 2008) 7-34.

subtil frustração, visando maior liberdade. Dai os braços entrelaçados segundo uma estética mais contemporânea, orgânica e quase fitomórfica, que nos permite sentir neles a força da natureza que os move.

A peça revela a mesma delicadeza da obra literária, flutuando na elegância desta sem nunca baixar de tom, mesmo perante o desejo de representar algumas das cenas mais controversas e quiçá escabrosas. Petit tem essa faculdade: a de se situar entre a força evocativa dos eventos e os pontos narrativos fundamentais do imaginário proustiano, mostrando-se capaz de se insinuar nas fissuras dos tons e nas dobras da linguagem elegante do autor. Tal é a linguagem que Roland Petit decide utilizar, através de uma equilibrada alternância de léxico clássico e neoclássico e de estruturas corais de matriz contemporânea, onde o desejo, expressado com registros mais livres, vai ao encontro da elegíaca firmeza do ballet, sublimando com naturalidade a descrição das paixões e da dor.

As cenas de grupo espelham a evolução da dança coral nos anos 60 e 70, e dialogam intelectualmente com os princípios dos grandes coreógrafos modernos e contemporâneos do outro lado do Atlântico: são figuras que olham para além das limitações do já dito, procurando uma frescura que só se pode evocar de longe, uma leveza de outros tempos, orgulhosa e loucamente despreocupada.

Petit colhe sugestões e imagens, ou antes *recolhe*, na medida em que sintetiza a expansão e a renovação das formas expressivas com pequenos toques significativos, detalhes, gestos de ruptura, que ao aparecerem como apontamentos, aqui e acolá, conseguem revolucionar a linguagem geral da obra. A sua peça é uma viagem rica em pormenores, e tem o mérito de se subordinar à narração proustiana no climax da sua capacidade evocativa, traduzindo o equilíbrio das palavras do escritor num jogo de gestos que encontram no texto uma legitimidade quase espiritual para qualquer busca da alma humana. Deste modo, como também já observou Christine Sanchez³, os gestos são instrumentos de transfiguração em ambas as obras artísticas aqui analisadas.

³ "Au gré de jolis tableaux qui ne sont ni clinquants, ni imposants, les danseurs pénètrent l'univers subtil du romancier en interprètes mesurés, et ne versent à aucun moment dans une théâtralité exacerbée qui irait à l'encontre de la finesse d'un style à rendre. Cet univers, ils l'animent d'une gestuelle classique qui fait la part belle à l'émotion et glisse, fluide, sur les notes de musiques choisies en cohérence avec les affinités connues de Marcel Proust.

Les Intermittences du cœur

Na edição visionada por mim em 2007, o espectáculo tinha a participação dos seguintes bailarinos principais: Hervé Moreau no papel do narrador; Eleonora Abbagnato no de Albertine; Mathilde Froustey como Gilberte; Eve Grinsztaj como Odette; Stéphanie Romberg como Madame Verdurin e a Duchesse de Guermantes; Manuel Legris no papel de Charlus; Alexis Renaud no de Swann; Stephane Bullion como Morel; Mathieu Ganio como Saint-Loup; e Peggy Dursort é a maravilhosa protagonista do quadro Rencontre fortuite dans l'inconnu. Todo o conjunto era acompanhado pelo corpo de ballet do Opéra National de Paris, tendo a cenografia de Ebernard Michel, os figurinos de Luisa Spinatelli e as luzes de Jean-Michel Désiré. A direcção musical foi assegurada por Koen Koesselse e as músicas eram das mais amadas de Proust, sendo referidas em *La Recherche*, na sua correspondência e nos seus artigos. Os músicos iam de Camille Saint-Saëns, César Franck, Gabriel Fauré, Claude Debussy, a Ludwig van Beethoven, finalizando com Richard Wagner⁴.

Seguindo a sequência dos diferentes livros de *La Recherche*, a primeira parte da peça representa a felicidade e a ilusão do amor, e inclui coreografias inspiradas nas primeiras secções da obra: *Du Côté de chez Swann*, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs* e *Le Côté de Guermantes*. A segunda parte representa a conflictualidade do desejo, a ruptura e a morte, focando-se

Il semble que les Swann, Odette, Albertine et autres caractères rencontrés dans cette littérature dansée, préfèrent à l'option de la mimesis un déploiement nouveau, possible dans les interlignes d'une écriture préexistante": Cf. Christine Sanchez, "Proust ou les intermittences du cœur par Roland Petit au Palais Garnier", *Artistik Rezo* (09/05/2009). Consultado em 09/07/2021; disponível em: <<https://www.artistikrezo.com/spectacle/proust-ou-les-intermittences-du-cur-par-roland-petit-au-palais-garnier.html>> Consultado em 12/12/2022.

⁴ Eis a lista completa das músicas da peça: Camille Saint-Saëns, *Le Carnaval des animaux*; Renaldo Hahn, *L'Heure exquise pour baryton et piano*; César Franck, *Sonate pour violon et piano*; Gabriel Fauré, *Ballade op.19 pour piano et orchestre*; Camille Saint-Saëns, *Morceau de concert pour harpe et orchestre*; Claude Debussy, *La Mer*; Claude Debussy, *Syrinx pour flûte seule*; César Franck, *Psyché*; Camille Saint-Saëns, *Symphonie n° 3 avec orgue*; Ludwig van Beethoven, 14° *Quatuor à cordes Op. 131*; Camille Saint-Saëns, *Havanaise pour violon et orchestre* e *Marche héroïque*; Claude Debussy, *Danse pour harpe et orchestre*; Gabriel Fauré, *Élégie Op. 24 pour violoncelle et orchestre*; Richard Wagner, *Rienzi*.

sobretudo nos eventos de *Sodome et Gomorrhe*, *La Prisonnière* e *Le Temps retrouvé*. A estrutura deste artigo segue a ordem dos *tableaux* do espectáculo, sendo que cada subparte desenvolve uma análise do conteúdo de algumas das secções principais da peça, enfatizando a sua relação com a obra literária na sua totalidade⁵. As secções analisadas são a IV, V e VII da primeira parte e XI, XII e XIII da segunda, sendo que estas me pareceram ser mais ricas em termos coreográficos e mais especificamente ligadas às temáticas filosófico-literárias preponderantes da obra.

Tableau IV: Faire Catleya

Este quadro pertence à primeira parte da peça, a mais romântica. Roland Petit representa o período mais feliz do idílio de Odette e Swann, tirando o seu título do ritual amoroso estabelecido entre os dois amantes, num encontro nocturno, de regresso de uma noite em casa dos Verdurin. É o momento em que Swann se aproxima do pescoço e dos lábios de Odette e, neste quadro, caracterizado por uma grande elegância e visão compositivas, é possível respirar o seu hesitar e avançar com apaixonado tremor.

Na obra, este encontro desenvolve-se em volta das flores de *cattleya*⁶, as orquídeas que naquela noite Odette levava na mão e no decote do vestido. Com o pretexto de ajustar o adorno, Swann aproxima-se do peito dela pela primeira vez, e a atracção da cor e do perfume das flores é doravante utilizada por ambos como oportunidade para se juntarem. *Faire catleya* torna-se, desta forma, uma metáfora do namoro e uma lembrança do primeiro momento de intimidade entre eles. Neste quadro Roland Petit brinca com o tema do abraço, e o resume com um *pas de deux* muito

⁵ A obra foi analisada a partir da observação directa e, mais recentemente, de uma segunda visualização em DVD da encenação realizada pelo Opéra de Paris em 2007. As informações técnicas têm como fonte o folheto da publicação de Roland Petit, *Proust ou les intermittences du cœur*, 2008. Ao longo do texto, as citações das diferentes secções da obra proustiana remetem para a edição Gallimard Folio, referida na bibliografia.

⁶ Embora o nome da flor seja *Cattleya*, na sua obra Proust escreve o nome com um só t: “faire catleya”. Por esta razão neste artigo utilizo esta segunda grafia só ao citar expressões tiradas de *A La Recherche du temps perdu*, mantendo o nome da flor escrito de forma convencional nos outros casos.

fechado que, durante alguns instantes, se desenvolve quase numa dança de par. Nesse demorado abraço, os momentos de aparente relutância de Odette são aqueles nos quais ela afasta a cara do amado, com uma série de generosos *cambrés*⁷ que, ao negar-lhe a boca e o olhar, simultaneamente lhe aproximam o peito, que ela deste modo oferece de forma subtilmente involuntária. Desse *savoir-faire* do entregar-se fugindo, e do negar-se acercando-se, destacam-se o carácter e a postura de Odette, sintetizados de forma sublime e absoluta por meio de gestos.

Neste quadro, Roland Petit apresenta uma esplendida homenagem a Fokine, o génio coreográfico dos *Ballets Russes*⁸, que, na época da escrita de *La Recherche*, trouxeram uma inédita liberdade expressiva na dança clássica, coisa que o coreógrafo não podia ignorar na sua representação da obra, já que Proust era noto apreciador, e espectador assíduo, do trabalho artístico da companhia. Em comparação com a tradição do coreógrafo principal do Ballet Imperial de São Petersburgo, o *Premier Maître de Ballet* Marius Petipa, considerado até a altura a suprema autoridade em matéria de dança clássica internacional, o trabalho de Fokine produziu

⁷ *Cambré*: movimento que consiste em dobrar o corpo na parte da cintura, para a frente, para trás ou para os lados, acompanhando sempre com a cabeça a direcção dos braços. Neste caso trata-se de *cambrés* para trás.

⁸ Michail Fokine foi um bailarino e coreógrafo russo de renome. Foi-lhe oferecido em 1902 um posto de ensino em São Petersburgo, na escola Imperial de Ballet – actualmente Academia Vaganova de ballet russo – e lá teve a possibilidade de explorar a arte coreográfica. Em 1905, criou a sua primeira peça de ballet, *Acis et Galatée*, que foi executada pelos alunos da escola, tendo como tema uma lenda siciliana. Em 1909, Sergei Diaghilev convidou-o como coreógrafo dos *Ballets Russes* em Paris. Ele participou então na criação da peça de Nikolai Rimsky-Korsakov, *Sheherazade*, que marcou pelo uso de cores brilhantes, pelo exotismo e a carga sensual. Em 1910, a produção apresentou Nijinsky no papel de *L'Esclave d'or* e depois foi encenado *L'Oiseau de feu*, com música de Igor Stravinsky, obra criada segundo a ideia wagneriana de *Gesamtkunstwerk*, onde a síntese dos elementos líricos, dramáticos e performativos desembocava na produção de uma forma de arte complexa e coesa. Outra obra que foi marcante para a história da dança foi *Petrushka* (1912), também com música de Stravinsky, inspirada pela tradicional boneca russa das feiras Maslenitsa; nesta ocasião Fokine incluiu na peça dançarinos de rua, um urso pardo e um grande número de figurantes. Fokine deixou os Ballets Russos em 1912; porém, em 1914, Diaghilev convenceu-o a voltar estreitando com *Le Coq d'or*, um ópera-ballet com a cenografia de Natalia Goncharova: Cf. Jack Anderson, “Dance view, Fokine, The Undervalued Revolutionary”, in *The New York Times* (7 September 1980) 8; Cyril W. Beaumont, *Michel Fokine and His Ballets* (New York: Dance Horizons, 1981).

uma total e inesperada abertura. Para a companhia, esses anos marcaram uma revolução em todos os sentidos: tanto pela novidade da colaboração Cecchetti-Diaghilev, entre 1911 e 1928⁹ – que teve grande importância para a formação de bailarinos e para a composição coreográfica das obras –, como pela própria morte de Petipa, em 1910, evento que marcou o final da época clássica na história do ballet.

Os estudos técnico-estéticos de Cecchetti encontraram no génio de Fokine uma sensibilidade única e ambos contribuíram para a liberdade expressiva da nova época da dança, onde a elegância e a generosidade dos *port de bras*, pela primeira vez executados também por intérpretes masculinos, produziram resultados de rara intensidade e riqueza expressivas. Essas mudanças marcaram um período já caracterizado por uma forte libertação de costumes, visível sobretudo em obras como *Pavillon d'Armide* – uma das preferidas de Proust¹⁰ –, *L'Oiseau de feu* e *Le Spectre de la rose*, onde o famoso bailarino Vaslav Nijinski encarnou figuras de rara sensualidade. Nos papéis desempenhados por ele, a linguagem coreográfica era constituída por uma contínua proposta de abertura das linhas clássicas para o exterior, a partir do centro do arco dos braços, para pontos de fuga infinitos¹¹. A partir dessas obras, os gestos de *port de bras* femininos começaram a ser adoptados também pelos protagonistas masculinos, embora executados com a virilidade e força expressiva típicas da escola russa¹². O resultado foi inédito, tanto no domínio da expressão dramática como da execução técnica, reforçadas pela capacidade de controlo cinético, introduzida por Cecchetti no trabalho com a companhia. Proust e a alta sociedade parisiense foram seduzidos pelo esplendor com que a arte da dança se exprimia nessas obras, e os *Ballets Russes* permaneceram durante vários anos, figurando entre as principais atracções artísticas da

⁹ Cf. Melonie Buchanan Murray “Maestro Enrico Cecchetti and Diaghilev’s Ballets Russes”, *Dance Chronicle*, 40, 2 (2017): 165-191.

¹⁰ Jo Yoshida, “Proust et Les Ballets Russes. Autour De Nijinski”, in *Bulletin d’Informations Proustiennes*, n° 31 (2000): 53.

¹¹ *Kyra and Tamara Nijinsky - Interviewed About Their Father, Vaslav Nijinsky*. Consultado em 21/07/2021; disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=x1mE2EbLeHc>>.

¹² Cyril Beaumont - Stanislas Idzikowski, *The Cecchetti Method of Classical Ballet: Theory and Technique* (Mineola-New-York: Dover Publications, 2003) 72. Olga Racster, *Master of the Russian Ballet - The Memoirs of Enrico Cecchetti* (Binsted: The Noverre Press, 2013).

capital francesa. Roland Petit, com as suas inovações nas linhas, e os *pas de deux*, tão simétricos e simbolicamente expressivos, presta assim uma homenagem à história da dança, que nos próprios anos da escrita da obra de Proust, estava a transformar-se profundamente. Petit traduz essa revolução das formas com a frescura leve do espírito do seu tempo, trazendo ao palco as ondas do movimento contemporâneo nascente e a limpeza das linhas imprevisíveis do neoclássico. O trabalho mímico emergirá mais com outros protagonistas, como na execução da maravilhosa Eleonora Abbagnato na personagem de Albertine, nalgumas cenas posteriores.

Neste quadro a força expressiva reside na fluidez de gestos criados a dois, que reproduzem figuras quase fitomórficas, como se a própria *cattleya* fosse representada pela dança dos dois corpos em movimento. Desta forma Petit conseguiu, ainda que indirectamente, relembrar a inesquecível interpretação de Nijinski na peça *Le Spectre de la Rose*, de 1912: uma estreia inesquecível na interpretação do papel principal da obra, inspirada pelo poema homónimo de Théophile Gautier de 1838, que Proust menciona nas suas cartas¹³. A flor, no quadro de Roland Petit, é apenas evocada, mas na representação do desejo dos amantes, a *cattleya* parece ganhar vida, e torna-se amuleto e símbolo eterno da paixão.

Tableau V: “Les Jeunes filles en fleurs” ou les vacances enchantées

Este quadro é certamente um dos momentos mais impactantes da peça. Trata-se duma cena coral, com toda a luminosidade que Proust confere aos dias de Balbec. Como um corpo único, compacto nas suas dinâmicas, as dançarinas emergem da luz. É uma imagem de leveza da qual gradualmente surge Albertine, interrogando o grupo e, por vezes, diferenciando-se dele. Esta descoberta do universo feminino é para o jovem Marcel a de um mundo de pureza e vitalidade. A sua visão ignora ainda as complexidades das *perturbações* do desejo que se seguirão. Os tons da representação são,

¹³ Philippe Kolb (ed.), *Marcel Proust. Correspondance*. Tome XI (Paris: Plon, 1983) 182. Cf. também Marion Schmid, “Proust’s Choreographies of Writing *A La Recherche du temps perdu* and the Modern Dance Revolution”, in *Marcel Proust Aujourd’hui*, vol. 12 (Leiden: Brill, 2015) 91-108.

metafórica e fisicamente, dominados por essa sensação de luminosidade ofuscante e difusa que reveste a dança. O grupo move-se num centro compacto, criando imagens mais discordantes nos seus extremos, e obtendo assim efeitos de difusão, de extensão e contínua mudança; o conjunto move-se em uníssono o tempo todo, até ao momento em que Albertine sai do centro para depois voltar a entrar, encarnando deste modo a imagem ideal de um botão de rosa a desabrochar. É um quadro vivaz de feminina e juvenil agitação, que nos leva para o natural fervilhar da existência, para a vibração da luz e, por isso, representa um momento de revelação dentro da obra: uma epifania da vida que, em Balbec, marca o narrador para sempre. Essa sensação abre um outro tempo: é a imagem de um paraíso intemporal onde o autor se anula na contemplação, e que ele continuará sempre procurando nas suas sucessivas idas a Balbec.

O florescer das jovens figuras femininas é igualmente o florescer dos sentimentos românticos do narrador, em direção duma autoanulação nunca antes experimentada: um “*épanouissement*” que é também um limiar, e que revela um novo universo de sensações:

Ce n'était plus simplement l'attrait des premiers jours, c'était une véritable velléité d'aimer qui hésitait entre toutes, tant chacune était naturellement le résultat de l'autre [...]. Encore dans ce cas est-ce toutes ses amies, aux yeux desquelles j'eusse bientôt perdu tout prestige, que j'eusse, en celle-là, inconsciemment regrettées, leur ayant voué cette sorte d'amour collectif qu'ont l'homme politique ou l'acteur pour le public dont ils ne se consolent pas d'être délaissés après en avoir eu toutes les faveurs. Même celles que je n'avais pu obtenir d'Albertine, je les espérais tout d'un coup de telle qui m'avait quitté le soir en me disant un mot, en me jetant un regard ambigu, grâce auxquels c'était vers celle-là que, pour une journée, se tournait mon désir.¹⁴

A interpretação do texto proposta por Roland Petit é plenamente fiel às sensações sugeridas por Proust: ele ajusta-se à linguagem metafórica na sua representação, mantendo todavia o constante deslize característico do autor, entre dizer e não dizer, ver e imaginar. Esta parte do texto

¹⁴ Marcel Proust, *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs* (Paris: Gallimard, 1985) 619-620.

apresenta-nos a imagem da rosa, flor entre as flores, e símbolo não apenas da beleza mais sublime, mas também, por excelência, do Paraíso de Dante. Nesta imagem, como ainda em partes anteriores da obra, Proust refere-se à obra de Dante e à rosa mística da qual Beatriz permite a revelação. O escritor conhecia muito bem a *Commedia*, referindo-se amiúde a ela. Ele sabia que Albertine não correspondia ao ideal dantesco de pureza; contudo, na sua imagem transfigurada, pretende representar a capacidade catártica do amor juvenil. Esta parte da obra prepara certamente o efeito dramático da queda da personagem, que desse paraíso irá tombando progressivamente até ao inferno de *Sodome et Gomorrhe*¹⁵.

Et peut-être cette impression eut-elle plus tard pour moi de grandes et fâcheuses conséquences, car ce fut par elle que commença à se former ce sentiment presque familial, ce noyau moral qui devait toujours subsister au milieu de mon amour pour Albertine. Un tel sentiment peut être la cause des plus grandes peines. Car pour souffrir vraiment par une femme, il faut avoir cru complètement en elle.¹⁶

Como foi bem analisado por Julia Caterina Hartley, a *Commedia* de Dante e *La Recherche* usam ambas a metáfora da viagem para representar o processo de criação artística, sendo que esta ligação com Dante se torna perceptível em vários momentos, tanto a nível narrativo como alegórico. Nessa viagem pelas representações do paraíso, purgatório e inferno do universo proustiano, Albertine é certamente uma das figuras-guia, não exactamente no sentido dantesco, enquanto personagem *sublimada*, mas simplesmente como figura iniciadora do jovem Marcel, dando-lhe acesso a um novo universo sentimental e humano. Neste sentido, a coreografia de Roland Petit representa a concretização desse paraíso e a ascensão da figura de Albertine sob formas puras e espontâneas, nunca obscenas ou licenciosas.

A música que acompanha este quadro é *La mer*, de Claude Debussy (1903-1905), cujos tons agudos e rápidos, mas, ainda assim, leves e

¹⁵ Julia Caterina Hartley, *Reading Dante and Proust by Analogy* (Cambridge: Legenda, 2019) 103-128.

¹⁶ Proust, *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, 617.

delicados, expressam de maneira sublime um dinamismo encarnado pelos movimentos das meninas vestidas de branco. Este grupo de adolescentes é como um ser único, que dialoga consigo mesmo através de pequenos movimentos dissonantes e centrífugos. Esses momentos representam perfeitamente a imprevisibilidade das águas, o brilho das gotas no ar e as sensações borbulhantes da juventude¹⁷.

Pour être exact, je devrais donner un nom différent à chacun des moi qui dans la suite pensa à Albertine ; je devrais plus encore donner un nom différent à chacune de ces Albertines qui apparaissaient pour moi, jamais la même, comme – appelées simplement par moi pour plus de commodité la mer – ces mers qui se succédaient et devant lesquelles, autre nymphe, elle se détachait. Mais surtout de la même manière mais bien plus utilement qu’on dit, dans un récit, le temps qu’il faisait un tel jour, je devrais donner toujours son nom à la croyance qui tel jour où je voyais Albertine régnait sur mon âme, en faisant l’atmosphère, l’aspect des êtres, comme celui des mers, dépendant de ces nuées à peine visibles qui changent la couleur de chaque chose, par leur concentration, leur mobilité, leur dissémination, leur fuite – comme celle qu’Elstir avait déchirée un soir en ne me présentant pas aux jeunes filles avec qui il s’était arrêté, et dont les images m’étaient soudain apparues plus belles quand elles s’éloignaient – nuée qui s’était reformée quelques jours plus tard quand je les avais connues, voilant leur éclat, s’interposant souvent entre elles et mes yeux, opaque et douce, pareille à la Leucothoé de Virgile.¹⁸

Nessa mesma secção de *A L’Ombre des jeunes filles en fleurs*, a evocação da mutabilidade do mar é acompanhada pela referência a Virgílio, outro e principal guia dantesco, na sua descrição de Leucótoe¹⁹. Esta personagem, presente também nas *Metamorfoses*²⁰ de Ovídio, é todavia uma das

¹⁷ Michael Finn, “Proust, the Intellect and the Unconscious”, in *Figures of the Pre-Freudian Unconscious from Flaubert to Proust* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017) 154-186.

¹⁸ Proust, *A L’Ombre des jeunes filles en fleurs*, 624.

¹⁹ Homero, *Odisseia*, Livro V, vv. 333-426 (Lisboa: Cotovia, 2003) 100.

²⁰ Ovídio, *Metamorfoses*, Livro III, vv. 50-94 (Lisboa: Cotovia, 2007) 120.

mutações de Ino, uma divindade marinha, mais conhecida como Aurora. Leucótoe é a deusa sem marido que se junta com qualquer um: é uma deusa branca, portanto, também deusa do início, da origem do mundo. Com as invasões do Mediterrâneo, os cultos antigos sofreram algumas mudanças e a deusa tornou-se ninfa ou deusa menor, originando diversos mitos²¹. É interessante observar como a associação de Albertine à deusa branca antecipa os eventos sucessivos da obra, sendo que a figura de Leucótoe, já identificada por Homero com Ino²² e, pois, com uma divindade marinha, sugere também a existência de atitudes antissociais e fálicas, bem como ritos de iniciação e passagem à idade adulta²³. A presença da personagem na obra de Ovídio constitui para nós uma pista, ao indicar o campo preciso de referência que interessa ao autor na descrição de Albertine²⁴.

Embora não acompanhe todos os pormenores do texto, Roland Petit conseguiu seguir as suas sugestões sensoriais e devolver-nos toda a complexidade dessa figura múltipla, que é ao mesmo tempo pureza, brancura e água, e vive de forma flutuante, temporal e instável, como qualquer musa para os poetas.

Tableau VII: “La regarder dormir” ou la réalité ennemie

Et je me rendais compte qu’Albertine n’était pas, même pour moi, la merveilleuse captive dont j’avais cru enrichir ma demeure [...]. M’invitant, sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle était plutôt comme une grande déesse du temps.
[...] Hélas! Albertine était plusieurs personnes.²⁵

²¹ Cf. Plutarco, *Questioni romane*, 13 (Milano: Rizzoli, 2008) 73.

Erich Neumann, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell’inconscio* (Roma: Astrolabio, 1981). Cf. também: Robert Graves, *The White Goddess* (London: Faber and Faber, 1948).

²² Homero, *Odisseia*, 100.

²³ Joana Guimarães, *Suicídio mítico: uma luz sobre a antiguidade clássica* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011).

²⁴ Virgílio, *Georgiche*, I, vv. 432-437 (Genova: Facoltà di Lettere, Istituto di filologia classica e medievale, 1986) 73.

²⁵ Marcel Proust, *La Prisonnière*, (Paris: Gallimard, 1989) 552.

Este quadro inspira-se da secção *La Prisonnière*. O protagonista leva Albertine à sua casa, movido pelo amor e, mais ainda, pela necessidade de controlo e a vontade de afastá-la das suas amigas, desconfiando da natureza das suas relações com elas. Sob a forma de um romântico *pas de deux*, que se configura como um diálogo romântico, Roland Petit revela ainda, através da interacção entre os dois protagonistas, um jogo de tentativas de observação, de terno – mas também obsessivo – controlo. Na peça, tal como na obra literária, o diálogo transforma-se por vezes em interrogatório: com dinâmicas de implícitas tentativas de fuga dos enlacs do amante, e de reencontros que resultam de uma procura quase compulsiva, da contínua previsão dos movimentos do outro e da antecipação das suas trajectórias.

Sa séparation d’avec ses amies réussissait à épargner à mon cœur de nouvelles souffrances. Elle le maintenait dans un repos, dans une quasi-immobilité qui l’aideraient à guérir. Mais, enfin, ce calme que me procurait mon amie était apaisement de la souffrance plutôt que joie. Non pas qu’il ne me permît d’en goûter de nombreuses, auxquelles la douleur trop vive m’avait fermé, mais ces joies, loin de les devoir à Albertine, que d’ailleurs je ne trouvais plus guère jolie et avec laquelle je m’ennuyais, que j’avais la sensation nette de ne pas aimer, je les goûtais au contraire pendant qu’Albertine n’était pas auprès de moi.²⁶

Albertine torna-se um pássaro exótico que, atraído por uma promessa de felicidade, acabou por ficar preso numa gaiola, de onde ainda consegue sentir a presença do mundo exterior e o impulso de recuperar a sua vitalidade.

A expressão da paixão da vida característica da personagem de Albertine é fundamental, quando se sabe de antemão o seu destino trágico, embora não explicitamente referido na obra, sendo o evento que marcará uma ruptura definitiva na vida do narrador: o fim de uma época de paixões ingénuas e intensas. Nas descrições de *La Prisonnière*, o corpo parece quase desencarnar, e a presença, a proximidade e a distância tornam-se relativas, irrisórias. Com efeito, o conceito de proximidade que é representado tem

²⁶ *Ibid.*, 11.

a ver com uma ligação mental de dois amantes que se vai transformando em interdependência. Nesta parte da obra, o narrador compreende que a constante presença física da pessoa amada não é suficiente para os aproximar, e ambos criam dinâmicas de recíprocas fugas e procuras que se desenvolvem como uma dança, em busca de um equilíbrio que nunca alcançam. Roland Petit recolhe estas sensações num dueto que representa Albertine inicialmente deitada numa cama, mergulhada num sono que o protagonista observa como um encantamento desejado, como se este fosse a condição ideal para conseguir um controlo que acalmaria os seus sentimentos. Este quadro representa a busca de uma harmonia tranquila que possa preencher o vazio deixado pelo ímpeto da paixão esvaída: a contemplação do sono da amada representa uma tentativa de travar o processo de perda; tentativa que se vai gradualmente transformando em obsessão, e que faz com que o protagonista acabe por perder também o contacto consigo mesmo. O sonho de Marcel não é realizável e a volátil Albertine já se encontra alhures; leve e flutuante, não pode não ceder à tentação de novas emoções e aventuras.

Physiquement, elle avait changé aussi. Ses longs yeux bleus – plus allongés – n’avaient pas gardé la même forme ; ils avaient bien la même couleur, mais semblaient être passés à l’état liquide. Si bien que, quand elle les fermait, c’était comme quand avec des rideaux on empêche de voir la mer.²⁷

Entre a felicidade e a dor, o narrador percebe com profunda amargura que nunca terá Albertine só para si. A ideia da proximidade física revela desde já, nas palavras de Proust, uma surpreendente imaterialidade, e configura-se em breve como uma idealização que o sentimento não consegue alcançar: “Elle lui donnait le bras, et il me semblait que cet anneau que le sien faisait sous le mien unissait en un seul être nos deux personnes et attachait l’une à l’autre nos deux destinées”²⁸. É a fragilidade desse anel de abraços que Roland Petit representa neste quadro: a coreografia utiliza amiúde a imagem de um abraço vazio, um espaço construído sem

²⁷ *Ibid.*, 21

²⁸ *Ibid.*

ser preenchido, um encontro preparado e nunca celebrado. Como afirma Kazumi Takayanagi²⁹, o fascínio do narrador revela-se totalmente “imaterial”, um adjetivo que Proust usa ciclicamente. Esta secção mostra o regresso do físico à ideia: a relação íntima sai do patamar do “visível”, do carnal, e se desenvolve no corpo interior.

Há nesta parte a presença de um elemento de alienação, exprimido por esse desalinhamento entre o corpo físico e o corpo íntimo, tanto entre os amantes como no próprio protagonista. A experiência da convivência com Albertine parece ter como última finalidade forçar o narrador a encarar a ambiguidade da alienação. Com efeito, a descrição proustiana parece conceber a alienação como uma duplicação, exactamente como ela é apresentada por Merleau-Ponty: não como real separação do sujeito de si mesmo, mas como afastamento temporário e dessincronia entre o Eu profundo e o Eu superficial. Nestas condições, o corpo fica alheio a si mesmo, e o indivíduo encontra-se num permanente limiar, em constante processo de afastamento e reaproximação de si, numa fase de profundo autoconhecimento. Este processo enfatiza, uma vez mais, o papel da figura de Albertine como elemento-guia: espelho revelador do protagonista para si próprio.

Tableau XI: Rencontre fortuite dans l'inconnu

Neste quadro, Roland Petit homenageia as numerosas páginas proustianas dedicadas à noite e à escuridão, sublimando todo o mundo de prazeres desconhecidos e proibidos, e de tentações inexploradas, apresentados ao longo da obra. Petit consegue transcender, uma vez mais, o nível interpretativo literal e representar o profundo interesse de Proust pelas dinâmicas das relações humanas, transferindo-o na dança. A dinâmica destas inter-relações é representada com a elegância e delicadeza de um biólogo, pintando as leis da natureza de forma objectiva, mas sem

²⁹ Kazumi Takayanagi, *Proust et Merleau-Ponty: Autour de l'intercorporité et son expression dans Albertine disparue*, (Graduate School of Arts and Sciences, University of Tokyo, 2012) 47; disponível em: <<https://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/record/16558/files/liso1015.Pdf>> Consultado em 12/12/2022.

distanciamento, participando nelas, sem demasiado envolvimento e, sobretudo, sem ostentação.

Proust circunscreve a vulgaridade não às acções, mas às pessoas, e mostra claramente como algumas delas nunca consigam livrar-se da obscenidade, mesmo sem gestos, enquanto outras manifestam a própria elegância naturalmente, nos mais insignificantes detalhes. Roland Petit revela, pelo contrário, uma total elegância na sua interpretação desta cena, e assina assim definitivamente a sua percepção de *La Recherche*, chegando a representar de maneira simbólica e abstracta a estrondosa modernidade da obra: que penetra nos recantos da sociedade *comme il faut* com uma atitude de respeitosa aceitação, sem deixar de desconstruir os seus mecanismos internos. A linguagem utilizada para representar este jogo de dinâmicas passa por uma dança de arquitecturas de corpos, que, ao se encontrarem, se exploram uns aos outros e criam novas formas. Três bailarinos e uma bailarina em cena apresentam-se com um guarda-roupa minimalista, cor de pele, que pretende representar não apenas a nudez corporal, mas igualmente uma dimensão de liberdade de encontros e de expressão. A cena dispõe de uma iluminação intensa e directa e, deste modo, as figuras humanas aparecem quase exclusivamente em silhueta. Petit consegue coreografar tudo, mesmo os movimentos espontâneos, como, por exemplo, os dos seios nus da bailarina – cuja natural ondulação nos *pas de bourrée suivis*, por momentos, é intencionalmente procurada –, introduzindo na partitura gestos residuais, involuntários, e permitindo assim que as diversas partes do corpo se expressem de modo independente e dissonante. É nisso que consiste a elegância de Roland Petit, a qual se manifesta, não pelo sentido estético da dança, ou pelos detalhes representativos da nudez, como elemento característico da vida nocturna, mas revelando essa nudez como qualidade inerente ao ser humano, e expressando essa liberdade numa coreografia em que as quatro figuras constituem um corpo único, mutável e em constante processo de conhecimento.

Infelizmente, alguns críticos, talvez com limitadas competências técnicas, aceitaram com dificuldade a subtilidade da linguagem teatral de Roland Petit, ao procurar nas artes performativas apenas uma representação ideográfica da narrativa, e ignorando completamente o patamar interpretativo e filosófico só atingível pela linguagem coreográfica.

Consequentemente, esse uso minimalista foi considerado ultrapassado, por se ter pensado que, deste modo, a nudez não fora inteiramente assumida. Parece bastante evidente, pelo contrário, que Roland Petit soube servir-se desta sem deixá-la cair no *cliché*: não como elemento banalmente figurativo, mas como elemento qualitativo, sugerindo um novo estado de espírito. Não se pode esquecer que o próprio Proust não se permitiu uma liberdade integral na descrição dos costumes: de tudo o que ele via sair da dita “normalidade” apresentou sempre um relato controlado. Nesta peça, cada escolha do coreógrafo pretende alcançar a mesma harmonia da obra literária, na qual o debate interno entre liberdade anímica e castração das superestruturas individuais e sociais se expressa numa linguagem esteticamente transcendente.

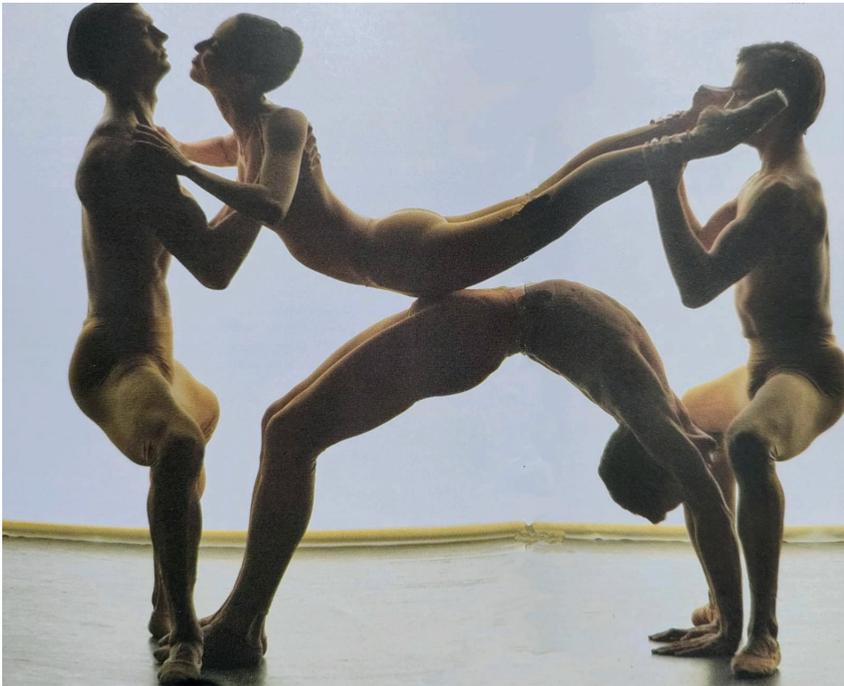


Imagem duma cena da secção XI da obra de Roland Petit “Les Intermittences du cœur”, publicada no folheto que acompanha o DVD desta obra.

O resultado é sublime, devolvendo-nos a ideia original do texto, sem deixar de exprimir a beleza dos encontros mais crus, com uma atenção na qual a mais sincera observação antropológica é acompanhada por uma atitude profundamente empática. Esta performance não se foca no valor sexualizado das figuras humanas, mas no valor ontológico das relações, uma vez que apresenta a sexualidade como tentativa de comunicação anímica, e como meio, não como fim. Nesta secção, somos confrontados com a importância do tema da intercorporeidade e do conceito de esquema corporal, que nos convidam, mais uma vez, a reler alguns pontos fundamentais da obra de Merleau-Ponty, para reflectir sobre as possíveis relações conceptuais entre os textos do escritor e do filósofo. Antes de pensar no desenvolvimento de paralelismos pontuais, é fundamental atentar no constante desejo do protagonista de *La Recherche* de se abrir às sensações, para que o informem exaustivamente sobre o mundo. Esta busca parece corresponder à ideia de intercorporeidade apresentada em *Phénoménologie de la perception*³⁰, noção que ultrapassa o imperativo esquema corporal, para propor o conceito de intencionalidade perceptiva, de predisposição para a sensação e de mútua permeabilidade na relação entre o corpo e o mundo, e na interrelação dos corpos. Este tema, concebido entre 1945 e 1952, constituiu o eixo das lições de Merleau-Ponty na Sorbonne e, na obra proustiana, é representado pela descrição da sensação pré-consciente e pela predisposição à sensação, bem como pela descrição do processo perceptivo e dos seus resultados. Deste modo, vemos representada em *La Recherche* essa faculdade do ser humano de *autossensibilização* para o mundo e para si mesmo, numa unicidade de intenção e acção que leva a concretizar a ideia fenomenológica de um corpo-sistema, na relação com o mundo e com os outros corpos que o habitam. Em Proust, esta ideia de corpo nunca fica separada da ideia de indivíduo como totalidade. Portanto, essa intercorporeidade³¹ é também uma espécie de identificação entre o sujeito e a sensação: quem vê, por analogia, ao mesmo tempo se vê a si próprio e, ao tocar o outro, também se toca. Este processo identitário entre o acto do sentir e o objecto da sensação é descrito por Merleau-Ponty da seguinte forma:

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945).

³¹ Takayanagi, *Proust et Merleau-Ponty*, 239-242.

[...] C’est justement mon corps qui perçoit le corps d’autrui et il y trouve comme un prolongement miraculeux de ses propres intentions, une manière familière de traiter le monde ; désormais, comme les parties de mon corps forment ensemble un système, le corps d’autrui et le mien sont un seul tout, l’envers et l’endroit d’un seul phénomène et l’existence anonyme dont mon corps est à chaque moment la trace habite désormais ces deux corps à la fois [...]. A comprendre comme : les choses sont le prolongement de mon corps et mon corps est le prolongement du monde, par lui le monde m’entoure.³²

A este conceito central adere também a linguagem coreográfica de Roland Petit, na qual a dança, enquanto processo cognitivo de revelação fenomenológica, responde à sugestão literária de Proust e se foca na representação da sensação; deste modo, a linguagem coreográfica também é apresentada como possível figuração conceptual e teleológica, e como ponte intersemiótica.

Interroga-se ainda Merleau-Ponty:

Or, cette généralité qui fait l’unité de mon corps, pourquoi ne l’ouvrirait-elle pas aux autres corps ? [...] Pourquoi la synergie n’existerait-elle pas entre différents organismes, si elle est possible à l’intérieur de chacun?³³

A intercorporeidade baseia-se na ideia de um esquema corporal aberto e poroso, sensível aos outros e maleável, graças à influência destes no nosso mundo. Assim sendo, o nosso próprio esquema corporal vai alargando-se naturalmente ao dos outros, modelando o nosso mundo perceptivo e cognitivo. É este tema que constitui o eixo desta secção coreográfica da peça de Roland Petit, que não é possível explicar senão no contexto de um conceito rizomático e flutuante do indivíduo: como unidade perceptiva complexa, dinâmica e influenciável, que se constrói a si mesma construindo o seu mundo no mesmo instante.

³² Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 406.

³³ Danilo Saretta Verissimo, “Sur la notion de schéma corporel dans la philosophie de Merleau-Ponty : de la perception au problème du sensible”, in *Bulletin d’analyse phénoménologique*, VIII 1, 5 (2012) 499-518.

A coreografia apresentada por Roland Petit neste quadro é um malabarismo entre percepção e identidade, estabilidade e desequilíbrio, e baseia-se num diálogo físico orientado pela sensibilidade. Os bailarinos não se olham, não participam na criação desta dinâmica de arquitecturas humanas; eles sentem-se, manipulam-se, e aqui, a fixidez perfeita do rigor clássico é colocada ao serviço de um diálogo silencioso de sensações, quase um contraponto das experimentações de Steve Paxton³⁴, baseadas afinal na mesma ideia da multicorporalidade, e no conceito da dança como acontecimento gerado pelo prazer do contacto.

Decididamente, Roland Petit sabe captar a essência do seu tempo e pô-la em diálogo com a essência vanguardista da obra proustiana, utilizando nesta os elementos em que mais se reconhece. Como ele mesmo declara: “Quoi de plus séduisant que ce monde proustien qui abonde en scènes où tout est mouvement dans l’espace, et où le geste est souvent plus éloquent de la parole?”³⁵. Esta declaração revela o cerne do diálogo entre as duas artes, o da dança e da literatura. Acontece frequentemente que certos críticos acusem os coreógrafos de não ter a competência necessária para representar obras literárias da magnitude de *La Recherche*, alegando a sua incapacidade de fazer corresponder o gesto à palavra, e de apreender as narrativas no seu conjunto³⁶. Parece apropriado lembrar aqui que é precisamente essa falta de narratividade que no próprio Proust foi censurada, e que apesar disso – ou não será por isso? – a sua diegese, como síntese entre abundância do sentir e interiorização do agir, foi ao longo do tempo reconhecida como valor universal e intemporal.

³⁴ Steve Paxton é um bailarino e coreógrafo experimental; dançou com José Limon e Merce Cunningham e fundou o Judson dance Theatre do colectivo Grand Union em Nova Iorque, e a técnica de contacto improvisação. O seu profundo conhecimento do corpo, da sua fisiologia, e das suas relações com o espaço, foi explorado não apenas com um intuito coreográfico, mas como base para o desenvolvimento espiritual e social da pessoa, manifestando na linguagem estética a ética da convivência. O trabalho coreográfico de Paxton é uma das referências fundamentais das práticas contemporâneas do movimento, tendo moldado continuamente a face da dança nos últimos 60 anos.

³⁵ Roland Petit, *Proust ou les intermittences du cœur*, introdução do folheto de acompanhamento do DVD da obra (Paris: Bel Air Classiques, 2008).

³⁶ Cf. Pierre Audinet, “La danse”, *Revue des Deux Mondes* (Juin 1983): 468-476.

É fruto do tempo, e deste tempo especificamente, o seu passo de gigante em direcção à síntese simbólica entre gesto e sensação, escuta e espera; assim como a sua capacidade de viajar através de tempos, espaços e corpos que sempre se reencontram no presente apesar de se colocarem numa dimensão suspensa. Roland Petit trabalha no sentido da transcrição destas coordenadas e desta vertente dramaturgica, deixando a narrativa para outras ocasiões e lembrando-nos a capacidade evocadora da palavra proustiana, que foge da referencialidade reinventando o mundo.

Tableau XII: Morel et Saint-Loup ou le combat des anges

Esta parte da peça permite-nos apresentar brevemente a ligação de Proust com o mundo da dança. Efectivamente, a personagem de Morel e as suas relações, primeiro com Charlus, depois com Saint-Loup, reflecte de algum modo o ambiente teatral contemporâneo da escrita da obra. Como o revelam as anotações dos *Cahiers*³⁷, o ano de 1910 acusa o impacto dos *Ballets Russes*, através do génio artístico de Nijinski e do já referido director da companhia, Sergei Diaghilev. As performances dos *Ballets Russes* produziram o efeito de uma revolução no mundo artístico parisiense, marcando indelevelmente a história mundial da dança, o que não deixou de se repercutir na génese de *La Recherche*.

A complexidade da relação erótica e sentimental do famoso bailarino Nijinski e do seu coreógrafo inspiraram inegavelmente a de Morel e Charlus, bem como os traços extremados da personagem de Morel. No dueto coreografado por Roland Petit é esse lado exasperado do carácter de Morel que é posto em cena: a beleza perigosamente irresistível e a capacidade de sedução que leva Saint-Loup a afastar-se da sua aura de pureza e heroísmo. Todavia, o que amiúde nas suas cartas Proust define como “o génio de Nijinski”³⁸ só em parte reencontramos na personagem de Morel, cuja força atractiva determina um sistema de relações e dependências que

³⁷ Os diferentes cadernos ou *Cahiers* – de 1 a 75 – constituem os apontamentos do autor ao longo da composição da sua obra e podem ser consultados na Bibliothèque Nationale de France, Fonds Marcel Proust.

³⁸ A referência a Nijinski encontra-se em *Sodome et Gomorrhe* (Paris: Gallimard, 1985) 165.

vão além da sexualidade e se prendem com o poder encantador da beleza oriunda do domínio de si, que transcende o gênero e os critérios estéticos.

A figura de Nijinski aparece sobretudo no *Cahier* 39³⁹ – onde Proust recolhe a matéria que vai confluindo na versão definitiva da obra – que, juntamente com os *Cahiers* 40, 41, 42 e 43, constitui a síntese dos esboços da secção *Le Côté de Guermantes*⁴⁰, cuja escrita se situa supostamente entre Abril e Setembro de 1910⁴¹.

Podemos ler em *Le Côté de Guermantes* I:

J'étais déjà charmé d'apercevoir, au milieu de journalistes ou de gens du monde amis des actrices, qui saluaient, causaient, fumaient comme à la ville, un jeune homme en toque de velours noir, en jupe hortensia, les joues crayonnées de rouge comme une page d'album de Watteau, lequel, la bouche souriante, les yeux au ciel, esquissant de gracieux signes avec les paumes de ses mains, bonissant légèrement, semblait tellement d'une autre espèce que les gens raisonnables en veston et en redingote au milieu desquels il poursuivait comme un fou son rêve extasié, si étranger aux préoccupations de leur vie, si antérieur aux habitudes de leur civilisation, si affranchi des lois de la nature, que c'était quelque chose d'aussi reposant et d'aussi frais que de voir un papillon égaré dans une foule, de suivre des yeux, entre les frises, les arabesques naturelles qu'y traçaient ses ébats ailés, capricieux et fardés.⁴²

A figura do artista é aqui usada também para reafirmar uma ideia da arte, que o próprio Proust descreve assim:

Mais cette impression de beauté que vous voudriez approfondir n'est pas faite pour durer. Ne cherchez pas à aller au-delà du plaisir étonné que la salle éblouissante, les costumes bleus, le jardin féérique au fond vous ont

³⁹ Yoshida, "Proust et Les Ballets Russes", 53-55.

⁴⁰ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, I (Paris: Gallimard, 1994) 182.

⁴¹ Yoshida, "Proust et Les Ballets Russe", 53. Neste artigo encontramos também as datas das exibições dos *Ballets Russes* em Paris, e estas coincidem com a escrita das secções aqui mencionadas.

⁴² Proust, *Le Côté de Guermantes* I, 182.

donné, ne souffrez pas de ne pas le prolonger car c’est cela seulement qu’il a voulu vous communiquer [...].⁴³

O escritor insiste várias vezes sobre essa visão da arte, que tem como finalidade última não a criação da beleza em si mas a inspiração para novas sensações e emoções. Paralelamente à escrita desta secção, Proust esboça o *Cahier 67*⁴⁴, onde se encontram os apontamentos sobre o teatro – que irão integrar uma parte de *A L’Ombre des jeunes filles en fleurs*. O autor e os seus amigos frequentavam o *entourage* dos *Ballets Russes*. De referir, aliás, que alguns deles, como André Suarès, escreveram sobre os espetáculos da companhia⁴⁵. Nas palavras que Proust usa em *La Recherche* poderíamos até reencontrar o eco das que empregou o amigo no artigo *Chronique de Caërdal, beauté de la danse*⁴⁶, onde, além das descrições de Nijinski, constam reflexões sobre o papel da arte que parecem absolutamente consonantes com as de *La Recherche*:

Nijinski a toute l’intelligence de son instinct. C’est un corps admirable, qui jouit de sa beauté et qui sait en faire jouir le peuple assemblé dans le temple. [...] Il a le don de se mouvoir dans la beauté, et d’y renouveler ses lignes toujours en équilibre. Il a le sens de la perfection utile, en chacun de ses muscles, et dans le jeu de tous, comme la panthère [...]. Ce dieu de la danse a la même mission que son art : il révèle des formes et des mouvements : il n’est pas fait pour rendre des sentiments, mais pour les inspirer à ceux qui le contemplant.⁴⁷

Essa inteligência do instinto e a capacidade de fascinar, no caso de Morel, têm a ver com um mundo paralelo que constitui o *inferno* no qual Charlus se perde, e que abarca também a personagem de Saint-Loup.

⁴³ Do folio 13 V. Cf. *A L’Ombre des jeunes filles en fleurs*, I, 1001-1002. Cf. também Yoshida, “Proust et Les Ballets Russe”, 55-56.

⁴⁴ Proust, *A L’Ombre des jeunes filles en fleurs*, I, 1001-1002.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Cf. *Nouvelle Revue Française* n° 44 (1^{er} août 1912): 34; citado por: Yoshida, “Proust et Les Ballets Russe”, 59.

⁴⁷ André Suarez, “Chronique de Caërdal, beauté de la danse”, 59-60.

A figura de Nijinski é rapidamente mencionada em *Sodome et Gomorrhe*, mas sem detalhes e sem caracterização; porém, a personagem de Morel aparece em *Le Côté de Guermantes*, reflectindo em parte a sensação de fascínio e a atitude protectora que Proust tinha provavelmente observado entre o bailarino e o coreógrafo russos. A relação entre Charlus e Morel terá um final difícil, tal como a dos dois artistas, que acabará com o repentino afastamento do jovem Nijinski, que casara às escondidas do coreógrafo.

Au reste Charles Morel semblait avoir, à côté de l'ambition, un vif penchant vers des réalités plus concrètes. Il avait remarqué dans la cour la nièce de Jupien en train de faire un gilet et, bien qu'il me dît seulement avoir justement besoin d'un gilet « de fantaisie », je sentis que la jeune fille avait produit une grande impression sur lui. Il n'hésita pas à me demander de descendre et de le présenter ; « mais pas par rapport à votre famille, vous m'entendez, je compte sur votre discrétion ; quant à mon père, dites seulement un grand artiste de vos amis, vous comprenez, il faut faire bonne impression aux commerçants. Bien qu'il m'eût insinué que, ne le connaissant pas assez pour l'appeler, il le comprenait, « cher ami », je pourrais lui dire devant la jeune fille quelque chose comme « pas cher Maître évidemment... quoique, mais si cela vous plaît : cher grand artiste », j'évitai dans la boutique de le « qualifier », comme eût dit Saint-Simon, et me contentai de répondre à ses « vous » par des « vous ».⁴⁸

Morel é uma figura fascinante, mas sem beleza de alma, como revela o autor em *Le Côté de Guermantes*: “Il est possible que Morel, étant excessivement noir, fût nécessaire à Saint-Loup comme l'ombre l'est au rayon de soleil”⁴⁹.

Do ponto de vista dramático, este é certamente um dos pontos altos da peça de Roland Petit, que com este dueto assina um dos momentos mais intensos da representação do mundo de Proust. Como diz o título, trata-se de uma luta de anjos, e Petit representa-a como um *pas de deux* em que a virilidade não é ostentada, e de que é ausente toda a violência. Temos aqui figurada a energia da entrega, a imperiosa presença, mas sem

⁴⁸ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (Paris: Gallimard, 1990) 13.

⁴⁹ *Ibid.*

oposição de corpos. O inicial e mútuo respeito do espaço dos bailarinos dá rapidamente lugar a uma fusão dançante, dinâmica e imparável. A energia vai subindo até ao afastamento final, que nos deixa sem fôlego. Os dois protagonistas são representados na sua recíproca faculdade de atracção e rejeição, mas mantendo uma ligação que vai invadindo todo o espaço, e atraindo-nos para o centro da cena. Em nenhuma outra parte da peça, talvez, o valor do instante, do momento totalizante e do poder catártico do presente estarão tão bem representados.

Tableau XIII: “Cette idée de la mort...”

A peça encerra-se, como na abertura, com uma cena colectiva, em que a sociedade volta a aparecer. Se no início ela é figurada de forma rigidamente estruturada, agora manifesta-se na sua real frustração e esquizofrenia, numa ordem que se revela ser apenas aparente.

A personagem de Proust está presente em cena, voltando as costas a todos. Sozinho, num sofá, olha para o público. Exactamente como no início, ele não participa nas acções do grupo e não as observa; sente, percebe e interpreta, como acontece na maioria dos eventos narrados na obra literária. Estamos claramente perante uma tentativa de representação deste tipo de relação diegética, à qual Roland Petit adere totalmente com o seu estilo dramático. Nesta peça, ele confirma simplesmente a visão proustiana da obra artística como solicitação do sentir, como momento fugaz, como faísca carregada de actos futuros. Esta foi a grande abertura proustiana, numa época de múltiplas revoluções artísticas, algumas mais conhecidas e reconhecidas, outras menos, mas todas igualmente representativas desse momento de renovação estética.

Ninguém melhor do que Jacques Rivière, para Proust talvez o maior leitor e crítico da sua obra, poderia expressar a lufada de ar fresco que *La Recherche* representou na paisagem literária⁵⁰, assim como ninguém melhor do que Roland Petit poderia ter transposto numa peça clássica este conjunto de definitivas mudanças de sensibilidade e de horizonte:

⁵⁰ Cf. Adam Watt, “Swann 1913: « Entre Le Roman d’aventures » et « Le Sacre du Printemps » de Jacques Rivière”, in *Marcel Proust Aujourd’hui*, 12 (2015): 61-75.

Nous sommes à un de ces moments où l'on s'aperçoit tout à coup que quelque chose a bougé. Comme un bateau qui, pendant la nuit, tourne son ancre – et au matin la proue qui regardait le port est pointée vers le large –, la littérature a pris une orientation nouvelle.⁵¹

La danse aussi.

Textos citados

- HOMERO, *Odisseia*, Lisboa: Cotovia, 2003.
- OVÍDIO, *Metamorfoses*, Lisboa: Cotovia, 2007.
- PLUTARCO, *Questioni romane*, 13, Milano: Rizzoli, 2008.
- PROUST, Marcel, *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris: Gallimard, 1985.
- _____. *Du Côté de chez Swann*, Paris: Gallimard, 1954.
- _____. *Le Côté de Guermantes*, Paris: Gallimard, 1994.
- _____. *Sodome et Gomorrhe*, Paris: Gallimard, 1985.
- _____. *La Prisonnière*, Paris: Gallimard, 1989.
- _____. *Albertine disparue*, Paris: Gallimard, 1992.
- _____. *Le Temps retrouvé*, Paris: Gallimard, 1990.
- VIRGÍLIO, *Georgiche*, Genova: Facoltà di Lettere, Istituto di filologia classica e medievale, 1986.

Bibliografia crítica

- AQUISTO, Joseph, *Proust, Music and Meaning Theories and Practices of Listening in the Recherche*, London: Palgrave Macmillan, 2018.
- ANDERSON, Jack, “Dance view, Fokine - The Undervalued Revolutionary”, *New York Times*, (7 September 1980). <<https://www.nytimes.com/1980/09/07/archives/dance-view-fokinethe-undervalued-revolutionary-dance-view.html>>.
- AUDINET, Pierre, “La danse”, *Revue des Deux Mondes* (juin 1983): 468-476. <<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/efa271a0c21bd4523a187e2e70f3c8e7.pdf>>.
- BARTCH, Renate, *Memory and Understanding: Concept Formation in “A La Recherche du temps perdu”*, Amsterdam: John Benjamins, 2005.
- BEAUMONT, Cyril, *Michel Fokine and His Ballets*, New York: Dance Horizons, 1981.

⁵¹ Jacques Rivière, “Le Roman d’Aventures”, in *Nouvelles Etudes* (Paris: Gallimard, 1947) 235-283. Ver também Alain Rivière, “Jacques Rivière et Marcel Proust”, in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, 27 (1977): 513-529.

- BEAUMONT, Cyril, Stanislas Idzikowski. *the Cecchetti Method of Classical Ballet: Theory and Technique*, Mineola-New York: Dover Publications, 2003.
- BEISTEGUI, Miguel, *Proust as Philosopher: The Art of Metaphor*, New York: Routledge, 2012.
- BUCHANAN MURRAY, Melonie, "Maestro: Enrico Cecchetti and Diaghilev's Ballets Russes", *Dance Chronicle*, 40:2 (2017): 165-191. <<http://dx.doi.org/10.1080/01472526.2017.1320744>>.
- CHARDIN, Philippe, "Proust et ses «surmoi» classiques et flaubertiens", in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 37 (2007): 47-58.
- DELEUZE, Gilles. *Proust and signs: the complete text*, London-New York: Continuum, 2008.
- DE LIMA SANTOS, Sanqueilo, "Dissolução dos pressupostos e temporalidade em Proust", *Limiar* n° 5 (Setembro, 2019): 23-42.
- ETHIER-BLAIS, Jean, "Marcel Proust critique littéraire", in *Etudes Françaises*, 3/4, (1967): 389-409.
- FERRARIS, Maurizio, *Learning to live: six essays on Marcel Proust*, Leiden-Boston: Brill-Rodopi, 2020.
- FINN, Michael, "Proust, the Intellect and the Unconscious", in *Figures of the Pre-Freudian Unconscious from Flaubert to Proust*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017, 154-186.
- GALLUCCI, Natacha Muriel, "O diapasão da lembrança em *A Prisioneira* de Marcel Proust", in *Confluindo tradições estéticas*, C. Damião G. Silva (Eds.), Universidade Federal de Goiás: Ed. Richochette, 2016, 1-14.
- GOUJON, Francine, "Proust et les ballets russes: l'empreinte de Giselle", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 121^{ème} Année, n° 2 (avril-juin 2021): 331-344.
- GRAVES, Robert. *The White Goddess*, London: Faber and Faber, 1948.
- HARTLEY, Julia Caterina, *Reading Dante and Proust by Analogy*, Cambridge: Legenda, 2019.
- HULLU-VAN DOESELAR, Nell, "La naissance du texte proustien: du triptyque à la rosace", in *La Naissance du texte proustien*, Coll. Marcel Proust Aujourd'hui, vol. 10 (2013): 57-76.
- KEMP, Simon, *Writing the mind: representing consciousness from Proust to the present*, New York: Routledge, 2018.
- KOLB, Philip, (Ed.), *Marcel Proust. Correspondance*, Tome XI (1912), Paris: Plon, 1983.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945.
- NEUMANN, Erich, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma: Astrolabio, 1981.
- PAPPOT, Gemma, "L'*Inferno* de Proust à la lumière de Dante: Remarques sur les renvois à *La Divina Commedia* de Dante dans *A la Recherche du temps perdu*", in *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 1 (2003): 91-118.
- PIERROT, Anne Herschberg, "Roland Barthes: Marcel Proust, le texte et la vie", in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 44 (2015): 65-67.
- RACSTER, Olga, *Master of the Russian Ballet - The Memoirs of Enrico Cecchetti*, Binsted: The Noverre Press, 2013.

- RICOEUR, Paul, *Teoria da interpretação*, trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2000.
- RIVIÈRE, Jacques, *The Ideal Reader: Proust, Freud, and the Reconstruction of European Culture* (1960), New Brunswick: Transaction Publishers, 2009.
- _____. “Le Roman d’Aventures”, in *Nouvelles études*, Paris: Gallimard, 1947, 235-283.
- RIVIÈRE, Alain, “Jacques Rivière et Marcel Proust”, in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, 27 (1977): 513-529.
- SCHMID, Marion, “Proust’s Choreographies of Writing: A La Recherche Du Temps Perdu and the Modern Dance Revolution”, in *Marcel Proust Aujourd’hui* vol. 12 (2015): 91-108
- SIMON, Anne, “Phénoménologie et référence: Proust et la redéfinition du réel”, in *Littérature* n°132, *Littérature et phénoménologie* (2003): 55-70.
- TAKAYANAGY, Kazumi, *Proust et Merleau-Ponty: Autour de l’intercorporité et son expression dans Albertine disparue*, Graduate School of Arts and Sciences, University of Tokyo. Consultado em 12/08/2021; disponível em <<https://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/record/16558/files/liso1015.pdf%20consultado%20em%2012/08/2021>>.
- VAN BUUREN. MAARTEN, “Marcel Proust et l’imaginaire”, in *Marcel Proust et l’imaginaire, Chiasma*, vol. 25, Amsterdam-New York: Rodopi, 2008, 7-34.
- WATT, Adam. “Swann 1913: Entre «Le Roman d’aventures» et «Le Sacre du Printemps» de Jacques Rivière”, *Marcel Proust Aujourd’hui*, vol. 12 (2015): 61-75.
- YOSHIDA, Jo, “Proust et Les Ballets Russes: Autour de Nijinski”, in *Bulletin d’Informations Proustiennes*, n° 31 (2000): 51-64.

Discografia

- PETIT, Roland, *Proust ou les intermittences du cœur*, DVD e folheto de acompanhamento da obra (Paris: Bel Air Classiques, 2008).

Webgrafia

- SANCHEZ, Christine, *Proust ou les intermittences du cœur* par Roland Petit au Palais Garnier, in *Artistik Rezo* (09/05/2009). Consultado em 09/07/2021; disponível em: <<https://www.artistikrezo.com/spectacle/proust-ou-les-intermittences-du-cur-par-roland-petit-au-palais-garnier>>.
- NIJINSKY KYRA E TAMARA, Entrevista sobre Vaslav Nijinsky. Consultado em 21/07/2021; disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=x1mE2EbLeHc>>.

Resumo

Neste artigo apresentam-se as afinidades entre a obra *A La Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, e a representação de Roland Petit, *Les Intermittences du cœur*, procurando estabelecer uma leitura paralela de ambas à luz de alguns conceitos fenomenológicos. Neste sentido, a noção transmitida é a do Eu transcendental e múltiplice, teorizada por Merleau-Ponty, que a obra de Proust parece antecipar e desenvolver. Na sua peça, Roland Petit recolhe espontaneamente estes elementos estilísticos e filosóficos e põe em evidência, na sua livre representação, os momentos que para ele mais se destacam na obra proustiana.

Nota biobibliográfica

Francesca Negro é investigadora do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e trabalha nas áreas de literatura comparada e artes cénicas. Possui Ph.D. e pós-doutoramento em Literatura Comparada, com experiência em estudos intermédia e interartes, um mestrado em Artes Cénicas e uma especialização em dança-terapia. Nos últimos anos colaborou no projecto Modern Moves financiado pelo European Research Council, analisando o desenvolvimento das estruturas e das dinâmicas das danças de origem africana na diáspora. É autora do livro: *Deuses em Cena: a teatralização das danças religiosas de origem africana em Cuba*, publicado pela editora Colibri em 2019. Actualmente, trabalha na edição da colectânea *Memórias orais de Africanos e Afrodescendentes*, cuja publicação é prevista em 2023, pela editora Cambridge Scholars Publishing. É também tradutora e professora de Língua Italiana na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

DE CATEDRAL EM CATEDRAL*

PATRÍCIA CABRAL

Propomo-nos investigar como se estabelecem, de “A Morte das Catedrais”¹ a *O Tempo reencontrado*², as relações entre as noções de estética e de religião, através da idolatria e da sua crítica, à volta de um “lugar de memória”³: a catedral, arquitectónica ou literária. Trata-se, antes de mais, por conseguinte, de tentar perceber qual o papel da teoria estética e religiosa, literal e/ou erudita, de John Ruskin (1819-1900), acusado de idolatria (que, no entanto, o crítico de arte é o primeiro a denunciar) pelo seu céptico adorador, na oportuna reabilitação proustiana da religião

* Este artigo nem sempre segue as normas editoriais aplicadas no resto do volume, por explícita vontade da autora. Todavia, sendo estas normas exigidas pela nossa universidade, foram necessários alguns ajustes, para não comprometer o primado atribuído à homogeneidade e à legibilidade desta publicação.

¹ Jérôme Bastianelli, *Proust/Ruskin. La Bible d'Amiens-Sésame et les lys et autres textes* (Paris: Robert Laffont - Bouquins, 2015). <<https://a.co/6qKlcwF>> consultado em 2 de Fevereiro de 2022. Servir-me-ei desta edição, salvo indicação em contrário.

² As traduções, tanto dos títulos quanto dos textos, em francês ou em inglês, que, ao longo deste ensaio, não transcrevo no original – salvo menção em contrário –, mas cujas referências se encontram em nota, são todas minhas. Quando se trata de *À la Recherche du temps perdu*, manteve-se a designação original abreviada, de uso corrente até em português, nomeadamente entre proustianos: (*A*) *Recherche*.

³ Tanto *A Catedral* como *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust constituem, não por acaso, duas rúbricas de *Les Lieux de mémoire*, monumento de história cultural erigido à memória da nação sob a direcção de Pierre Nora, Collection Quarto, vol. 3. (Paris: Gallimard, 1997).

em “A Morte das Catedrais”. Parte integrante da controvérsia à volta do projecto Briand da lei de separação da igreja e do Estado⁴, este artigo publicado no jornal *Le Figaro*, em 16 de Agosto de 1904, reeditado em 1919, paralelamente à publicação dos volumes finais da *Recherche*, em *Pastiches e miscelâneas*, sob o título agregador “Em memória das igrejas assassinadas”, começa por ser um texto polémico. “Ao mesmo tempo um acto e um livro”⁵, constitui-se assim “reminiscência antecipada” de *A Grande Piedade das igrejas de França* – “O que eu disse das catedrais aplica-se a todas as belas igrejas de França e sabemos que existem aos milhares”⁶ –, concluía, descrevendo o combate vitorioso de um Barrès em admiração⁷, pela protecção dos edifícios religiosos –, espécie de “diário de campanha conseguida que contribuiu para o voto da lei de 1913 sobre os monumentos históricos”⁸.

Apesar, ou talvez mesmo por causa⁹, de se tratar de um texto de circunstância, e das suas circunstâncias históricas e editoriais variarem, “A Morte das Catedrais”, situando-se sucessivamente nesse registo da polémica e, mais tarde, da celebração da “catedral incendiada”¹⁰ (*i.e.* antes de mais,

⁴ A lei de separação, assim designada, é discutida no parlamento a partir, como é sabido, do projecto de Aristide Briand, entre 1904 e 1905, ano em que é votada (a 3 de Julho na Assembleia, a 6 de Dezembro no Senado) e finalmente promulgada (11 de Dezembro). Consta desse projecto-lei: “A República não reconhece, salaria, nem subvenciona, culto algum.” Esta lei serve hoje para a defesa da diversidade religiosa.

⁵ Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, édition établie et annotée par Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, collection Quarto (Paris: Gallimard, 2007) 213.

⁶ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 15744.

⁷ Barrès, segundo alguma crítica, e como veremos mais à frente, aqui público-alvo de Proust, escrevera-lhe para felicitá-lo por este artigo. Cf. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles : Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d’Yves Sandre*, Collection Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1971) 770, carta a Lucien Daudet, Sept. 1918.

⁸ Maurice Barrès, *La Grande Pitié des églises de France : Texte introduit et établi par Michel Leymarie et Michela Passini* (Villeneuve d’Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2012) 40-44; 99. <<https://books.openedition.org/septentrion/47021>> consultado em 2 de Fevereiro de 2022.

⁹ Como diria M. de Norpois, *les quoique sont des parce que*.

¹⁰ Fazemos aqui alusão ao título do livro de Thomas W. Gaehtgens, *La Cathédrale incendiée: Reims, septembre 1914*, Collection Bibliothèque illustrée des histoires (Paris: Gallimard, 2018).

e literalmente, Reims, assim perifrasticamente designada)¹¹, já defende, uma vez avançada a hipótese quase contra-factual do catolicismo extinto, a reabilitação patrimonial dos monumentos culturais pios, mas como um modo particular de restaurar, ressuscitar e reinvestir o sentimento religioso que lhes corresponde em tudo; e ainda que esse sentimento vago, sustentar-se-á, nunca deixasse de ser estetizante: “estética religiosa”, ou “religião estetizada”, “será aí todo o debate”, ao qual Barrès tirará um pouco do viço “moderno e progressista”, privando-o desse brilho ortodoxo que Julia Kristeva confere ao Ruskin de Proust¹². Em vez das catedrais desaffectedadas – *désaffectées* – i.e., que perderam a afectação e/ou finalidade próprias, ou melhor, o seu destino enquanto determinado lugar, anunciados no projecto Briand, Proust prevê, ao invés de Léon Brunschvicg (1869-1944)¹³, a cuja teoria de facto diz opor-se, neste texto ruskiniano, que se recriem “essas catedrais”, descritas nacionalista e catolicamente como “a mais alta e a mais original expressão do génio da França”, ou sendo “*indiscutivelmente*” essa expressão¹⁴. Advoga até que estas não se dissociem mais da sua função original e por causa disso se venham a tornar, segundo o capricho dirá, museus, salas de conferência, ou até casinos¹⁵, mas antes “vivam ainda da sua vida integral”, permanecendo “em relação com o fim para o qual foram construíd[a]s”¹⁶.

De facto, Proust opõe o ponto de vista da crítica da idolatria de Ruskin à teoria estética de Brunschvicg, que cita e comenta na sua tradução de

¹¹ Proust sublinha, em nota introdutória, como relembra mais longamente Bastianelli (*Proust/Ruskin*, 14504; 15618), os tempos principais da publicação do artigo em causa: 1905, quando da lei de separação, e 1919, numa edição de *Pastiches e miscelâneas* paralela à da *Recherche*.

¹² Julia Kristeva, *Le Temps sensible*, Collection Folio (Paris: Gallimard, 1994) 182-183.

¹³ As citações, oportunamente referenciadas, de Brunschvicg, utilizadas neste ensaio são exclusivamente as que dele faz Proust. É o Brunschvicg de Proust, o uso que dele faz na polémica que nos interessa aqui.

¹⁴ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14512 e 15632. O sublinhado é meu: uma variante enfatizava este ponto.

¹⁵ É o que de facto acontece assim que o Estado deixa de subvencionar as cerimónias rituais que aí se exercem, e que, segundo Proust, devem ter precedência nesses apoios, como se verá mais à frente.

¹⁶ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14538.

A Bíblia de Amiens, numa nota crucial de uma passagem transportada para “A Morte das Catedrais”. O lugar da catedral, entretanto, deslocar-se-á, por sua vez, deste artigo de *Le Figaro* para a *Recherche e O Tempo reencontrado*: idolatria do erudito extremada na espécie de loucura de Charlus, que consiste em recomendar (enquanto antiguidade medieval nobiliária a que remonta o seu título de barão do século XIII), literalmente, o sacrifício da vida àquilo que a representa, convocando uma noção patrimonial afim da neutralidade de Romain Rolland durante a guerra, e decorrente do esteticismo e/ou da pressuposta inocência do Narrador.

Combatido por Proust, o projecto-lei de separação, uma vez promulgado, teria então como consequência inevitável fazer com que as catedrais ficassem desafectadas¹⁷. “A Morte das Catedrais” parte assim de uma primeira hipótese argumentativa, dessa espécie de premissa contra-factual, conjectura provocatória que imagina alternativamente o que sucederia “se a religião católica estivesse morta”¹⁸ de facto: “Suponhamos por um instante o catolicismo extinto desde há séculos, as tradições do seu culto perdidas. Somente, monumentos tornados ininteligíveis de uma crença esquecida, subsistem as catedrais, desafectadas e mudas”¹⁹. Estas primeiras palavras fúnebres da oratória clássica, e romântica, em que as catedrais se vêem designadas pela amplificação retórica da metáfora “estas grandes naus que se tinham calado”²⁰, estabelecem esse ponto de partida contra-factual, as circunstâncias no condicional, especulativas ao arpejo (“se”), como o tempo e o modo indicam: “Eis o que diríamos se a religião católica estivesse morta. Ora, ela existe”²¹, sendo que de facto não morreu em 1904, salvo para estes fins demonstrativos.

A tese da desafecção das igrejas e/ou desse privar da catedral da sua função primitiva, original, levanta então *a contrario* a hipótese ruskiniana de ordem estética e/ou religiosa dirigida contra a posição de Brunshvicg. Condensada numa passagem do quarto capítulo de *A Bíblia de Amiens*,

¹⁷ *Ibid.*, 14541.

¹⁸ *Ibid.*, 14530.

¹⁹ *Ibid.*, 14507.

²⁰ *Ibid.*, 14509

²¹ *Ibid.*, 14531.

Interpretações (“as formas arquiteturais nunca poderão nos encantar, se não estivermos em simpatia com a concepção espiritual de que saíram”), vê-se transportada para “A Morte das Catedrais”: “Bem sei que Ruskin, mostrando que razões espirituais explicam a disposição das capelas na abside das catedrais, disse: “Jamais vos podereis encantar com formas da arquitetura, se não estais em simpatia com os pensamentos de que saíram”²². Entretanto, é a nota dessa consideração amovível desta tradução de Ruskin que nos reenvia para o contexto polêmico do artigo de Proust:

Cf. a ideia contrária [à de Ruskin, entenda-se] no belo livro de Léon Brunschvicg, *Introdução à vida do Espírito*, cap. III: “Para experimentar a alegria estética, para apreciar o edifício, já não como bem construído, mas como verdadeiramente belo, é preciso [...] senti-lo em harmonia, já não com alguma finalidade exterior, mas com o estado íntimo da consciência actual.”²³

Incidentalmente, “A Morte das Catedrais” vem motivar *a posteriori* *A Bíblia de Amiens*, onde se encontram os argumentos dessa passagem, explicitados em nota. Proust está assim a fabricar a “caixa de ressonância”²⁴ da “memória improvisada”²⁵ em que consiste para ele a crítica de Ruskin, providenciando ao leitor os “traços essenciais”²⁶ do autor.

Proust prossegue nessa nota com a explicação do particípio “desafectadas”, nos termos do argumento oposto ao de Ruskin, à moda balzaquiana que lhe é cara (o “eis porque”):

Eis porque os monumentos antigos que já não têm a destinação para a qual foram feitos ou cuja destinação se apaga mais depressa da nossa lembrança se prestam tão facilmente e tão completamente à contemplação estética.
Uma catedral é uma obra de arte quando já não vemos nela o instrumento

²² *Ibid.*, 14604-4609. É Proust que sublinha.

²³ *Ibid.*, 7876.

²⁴ *Ibid.*, 1011.

²⁵ *Ibid.*, 1011.

²⁶ *Ibid.*, 1018.

*de salvação, o centro da vida social numa cidade; para o crente que a vê de outra forma, ela é outra coisa.*²⁷

Esta posição de Brunschvicg, que o tradutor aqui interpela, tornar-se-ia, lembre-se, na “própria contrapartida de *A Bíblia de Amiens* e, mais geralmente, de todos os estudos de Ruskin sobre a arte religiosa, em geral”. Antecipa-se assim essa principal objecção ruskiniana à tese de Brunschvicg, essa que “A Morte das Catedrais” aplicadamente rebate²⁸. Aí, segundo Proust, mas sempre na senda de Ruskin, o valor propriamente estético da catedral advém ao invés de esta cumprir literalmente as funções que lhe são próprias (e cujo simbolismo, sobretudo o da liturgia, caberá ainda a Émile Mâle explicar) – a dependência recíproca da forma e desse espírito servindo-lhe mesmo de metáfora: “Quando o sacrifício da carne e do sangue do Cristo não será mais celebrado nas igrejas, deixará de haver vida nelas”²⁹. Essas “funções” “de origem”³⁰ resultam, portanto, de a catedral voltar a ser “uma”, de se tornar de novo (e como acima referido) “*o instrumento de salvação, o centro da vida social numa cidade*”³¹. Tratar-se-ia agora, perante a ameaça de “desafecção” (*i.e.*, mais uma vez, no sentido próprio de ser-se privada de afectação) que o projecto Briand comporta, de devolver esse papel pleno à catedral, restaurando o significado desse organismo em que consistem a(s) sua(s) forma(s), e fórmula(s), e em que reside, em última análise, esse valor comunitário e/ou patrimonial do culto religioso. Incidentalmente, Ruskin reinveste esse edifício devoto de sentido quando ensina a ler correctamente *A Bíblia de Amiens*: *i.e.*, elidindo os termos da comparação com a Bíblia, contrariamente ao que faz o autor de *Notre-Dame de Paris*, cuja manifesta imprecisão Ruskin execra: “O pórtico

²⁷ *Ibid.*, 7876. É Proust que sublinha.

²⁸ Um andamento parecido preside ao *Contre Sainte-Beuve*, como procurei demonstrar noutro sítio - *Cf.* Cabral, Patrícia, *Proust selon Sainte-Beuve*, (Berná: Peter Lang, 2012) capítulo 1 e 2 em particular. Já era, de outro modo, a minha tese acerca do anti-herói, Adolphe, de Benjamin Constant: acredita-se que toda a desconstrução convoca uma construção. Proust, lembre-se também aqui, começa a desenvolver os argumentos contra Sainte-Beuve no prefácio e notas à sua tradução de *Sésamo e os lírios*, de Ruskin.

²⁹ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14542.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, 7876. Como Proust sublinhava na citação acima e aqui retomada no essencial.

de Amiens não é só, no sentido vago em que Victor Hugo o tomaria, um livro de Pedra, uma Bíblia em pedra: é “a Bíblia” em Pedra”³², adverte, servindo sempre de guia ao leitor admirador e ao tradutor.

Da liturgia da cerimónia católica, tal como persistiu desde o século XIII, à arquitectura e à estatuária, logo tudo se “responde” ou corresponde organicamente: as “mais belas obras da arquitectura e da escultura francesas [...] morrerão no dia em que já não servirão ao culto das necessidades do qual nasceram, que é a sua função como elas são os seus órgãos, que é a sua explicação porque ele é a sua alma”³³. Da explicação da missa, ou dos rituais da festa do sábado santo, que aí têm lugar – longamente descritos e explicados por Proust com as citações do historiador da religião predilecto, Émile Mâle –, ao esclarecimento da arquitectura propriamente dita, do monumento à estatuária e até à revelação do sentido das próprias pedras que sustentam e edificam a catedral (tais as lajes da basílica de São Marcos sobre as quais repousaria a *Recherche* em *O Tempo reencontrado*)³⁴, tudo nessa estética religiosa ou religião estetizada remete para um sentido único, ou, adoptando o Ruskin de Proust, “deriva” dum “mesmo simbolismo”³⁵. O reabilitar das cerimónias próprias ao catolicismo destina-se neste contexto a restituir à catedral essa natureza orgânica que a constituiria essencialmente e é designada no texto pela expressão já citada, e analisada adiante, “vida integral”, que remete ainda para uma outra espécie de organicismo com uma nova função – ou mesmo várias outras espécies, conforme as intenções dos intérpretes. A prática religiosa é condição *sine qua non* da preservação ou da conservação do monumento catedral, ao mesmo tempo que se subordina ao projecto patrimonial da restauração arquitectónica, e visto que o segundo, em última análise, exalta o primeiro e vice-versa. É assim “tanto mais esteticamente” quanto “são os ministros do culto que officiam, não com um sentimento de estética,

³² Marcel Proust, “*Notre-Dame d’Amiens selon Ruskin*”, in Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 1268. Lembre-se, desde já (voltaremos a este ponto), que no *Post-scriptum* tardio ao Prefácio da sua tradução de *A Bíblia de Amiens*, Proust ataca o uso idólatra do literalismo de Ruskin ao associá-lo, num elogio envenenado à erudição leve e snobe do esteta Robert de Montesquiou, um dos principais modelos do barão de Charlus.

³³ *Ibid.*, 15718.

³⁴ Voltaremos a este ponto, mais demoradamente, mais à frente.

³⁵ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14546.

mas de fé”³⁶, desde o século XIII (o do barão). Por outras palavras, esse sentimento descrito é *o mais estetizante de todos*. Não admira que a crítica da idolatria, no conhecido *Post-scriptum* do prefácio de Proust à tradução de *A Bíblia de Amiens*, degenerem num elogio frívolo e envenenado do esteta Robert de Montesquiou, o modelo principal de Charlus.

Incidentalmente, e antecipando desde já um ponto que se desenvolverá mais à frente, também não é de estranhar que Proust escreva, talvez sem ironia, que o clero devia agradecer a ajuda dada aos artistas no combate para subvencionar o culto católico, posto em perigo previsível pela lei de separação. Num desenvolvimento cortado, mas retomado em nota, em que continua de outro modo a subordinar a religião à arte, chega mesmo a advertir: “O clero faria mal em rejeitar o apoio dos artistas”³⁷. Todavia, o que subjaz não é mera solidariedade, nem simples caridade para com o clero; é, de facto, de submeter a religião à arte que se trata – e visto que o ponto de vista sobre a religião é assumidamente, nas palavras deste artigo de *Le Figaro*, o “ponto de vista profano”³⁸, esse mesmo do “interesse artístico”, ou seja, o da arte. Aqui Proust situa-se, de resto um pouco como no caso de Barrès, “de fora” do catolicismo propriamente dito: a insistência nessa concessão por parte da arte à religião, pela própria reiteração de uma espécie de cedência, torna-se suspeita, acabando por parecer vir de quem não quer ter nada a ver de substantivo com o interesse religioso – como uma espécie de desculpa, de justificação embaraçada pela curiosidade espiritual: “Enfim, nós só invocámos nisto tudo *um interesse artístico*. É a esse ponto de vista que quisemos colocarmo-nos”³⁹. Mas, de facto, ponto crucial, e razão do embaraço, *a arte não vem substituir a religião: a arte torna-se (a) religião*. Da mesma forma, como víamos acima com Ruskin, mas pela mão do tradutor, a Bíblia de Amiens não é “uma” Bíblia em Pedra, mas “a” Bíblia em Pedra.

Da crítica da idolatria de Montesquiou às teorias estéticas de *O Tempo reencontrado*, Proust situar-se-ia, segundo cremos, entre essa frivolidade

³⁶ *Ibid.*, 14534.

³⁷ *Ibid.*, 15760.

³⁸ *Ibid.* 15735.

³⁹ *Ibid.*, 15748. Sou eu que sublinho, remetendo para esse «ponto de vista profano» acima mencionado.

do mundano, o esteticismo ou a sua crítica, e a *gravitas* quase religiosa das teorias estéticas de Ruskin ou da sua vulgarização por Robert de La Sizeranne (1866-1932). *John Ruskin e a Religião da Beleza* (1897)⁴⁰ encontra-se, como outras traduções de um Ruskin trivializado, entre os primeiros contactos de Proust com o profeta de Coniston, e fornece claramente, como já foi observado pela crítica, muitas alusões veladas às teorias estéticas do próprio Narrador nos volumes finais da *Recherche*. Segundo La Sizeranne já acreditava, o ponto de vista de Ruskin, afim da religião, não deixaria de ser superlativamente estetizante. O próprio Ruskin emerge de resto nessa espécie de panegírico semi-biográfico, *A Religião da Beleza*, tal uma espécie de Cristo material, como objecto da idolatria dos fiéis seguidores.

Do simbolismo das catedrais às cerimónias que o actualizam, na dependência mútua da doutrina e da arquitectura, estética e religiosamente interpretadas, Proust coincide sempre neste contexto com as teorias de Ruskin. A reabilitação patrimonial dos monumentos religiosos exige, já se defendia atrás, senão a restauração da fé, ao menos a preservação do sentido estético, e quiçá espiritual, que os sustenta e neles se traduz. Como se procurou sugerir desde o princípio, a igreja repousaria literalmente sobre aquilo que a simboliza. Mais à frente, a catedral literária, nos episódios finais de *O Tempo reencontrado*, viria edificar-se sobre *O Repouso de São Marcos*, ou seja, sobre Ruskin.

Num desenvolvimento cortado de “A Morte das Catedrais”, mas agora na senda de Emile Mâle que, tal como Ruskin o fazia, cita muito extensamente em nota, o tradutor de *A Bíblia de Amiens* retorna à importância de as catedrais cumprirem as funções de origem para as quais estavam destinadas, celebrando as cerimónias do culto no lugar próprio. Argumento que leva Paul Grunebaum-Ballin (1871-1969), autor de *A Separação das Igrejas e do Estado, estudo jurídico sobre o projecto Briand e o projecto do governo*⁴¹,

⁴⁰ Este livro, que não citamos, de um predecessor de Proust, e do qual Proust se inspira, existe em edição numérica: Editions de la Bibliothèque digitale, <<https://a.co/bbN1Cz6>> consultado em 25/02/2022.

⁴¹ A primeira edição (1906) deste livro do chefe de gabinete de Briand, utilizada na elaboração dessa lei, tem um prefácio do mentor e amigo do jovem Proust, Anatole France. Briand foi, aliás, como Proust, frequentador assíduo do salão de Madame de Caillavet, um modelo do salão Verdurin.

então seu único contraditor, a censurar Proust por ser pretensamente do campo de Brunshvicg, acusando-o de “utilitarismo” e sublinhando a dívida do discípulo ao funcionalismo (é o termo, sem o sarcasmo) protestante: “É um paradoxo singular o de crer ligar irrevogavelmente a beleza da obra-prima à sua destinação utilitária”⁴², contrapõe. O adjetivo “utilitária”, aplicado a algo de tão desinteressado quanto a religião pretende ser provocatório, como atesta a denúncia do “paradoxo” em que cairia o opositor da lei de separação visado.

Mas, de facto, em “A Morte das Catedrais” desfaz-se esse pretensão “paradoxo” criado por esse “destino utilitário”: o funcionalismo funde-se em organicismo(s), patente na citação abaixo, e mais numa beleza que se superaria em religião, a católica (de resto de natureza essencialmente prática), essa verdadeira idolatria do crítico de arte protestante⁴³:

a protecção mesmo das mais belas obras da arquitectura e da escultura francesas que morrerão no dia em que deixarão de servir ao culto das necessidades do qual elas nasceram, *que é a sua função* como elas são os seus órgãos, que é a sua explicação porque ele é a sua alma.⁴⁴

⁴² Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14252.

⁴³ Nas *Conferências sobre arte*, em particular na segunda conferência, *A relação da arte com a religião*, Ruskin descreve e justifica a utilidade dos efeitos: os decorativos (de que trata, por exemplo, nas *Sete lâmpadas da arquitectura*), os visuais, os olfactivos e os auditivos nas cerimónias católicas (concessão, nesse ponto dos rituais, feita ao catolicismo, pelas razões já expostas), em termos aristotélicos, e de acordo com os preceitos da *Ética*, que cita extensamente para estabelecer uma relação importante (e prevalecte na sua teoria) entre a arte e a moral (aqui desenvolvida na quarta conferência), e segundo os princípios da *Poética*, reunindo assim as duas obras de Aristóteles. A propósito da catedral de Chartres, louva mesmo uma utilidade dessa *catarse*: “você têm aí o mais esplêndido vidro colorido, e a escultura mais rica, e a mais grandiosa proporção do edifício arquitectónico *unidas a fim de produzir uma sensação de prazer e de medo*”: Cf. Ruskin, John, *Lectures on art*, Bill Beckley (ed.) (New York: Allworth Press, 1996) 8. Sou eu que sublinho. Logo no início da segunda conferência, já referida acima, Ruskin afirma: “Todas as grandes artes têm por objecto seja o apoio seja a exaltação da vida humana – em geral as duas coisas; e a sua dignidade, e em última análise a sua própria existência, dependem de estarem ‘μετά λόγου ἀληθοῦς’. E o editor destas conferências de acrescentar (na nota 2, *Ibid.*, 107): “Ruskin cita da definição da arte na *Ética*, vi.4: «arte é a faculdade de produzir um efeito ‘de acordo com a razão verdadeira».”

⁴⁴ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 15728.

Dito de outro modo, o fim último dessa estética particular, esse organicismo em cujas várias facetas atentaremos ainda, considerando os aspectos desse todo orgânico que é uma catedral gótica, reside, mais uma vez segundo Ruskin, crítico de arte, na própria religião, como Proust indica entre parênteses, como costuma quando se trata de indicar um ponto que não é anódino: “a principal religião de Ruskin foi a religião *tout court*”⁴⁵.

Por um lado, ao utilizar as expressões “vida integral”, ou mesmo “ressurreição integral” – “esta completa ressurreição integral que é uma grande missa numa catedral”⁴⁶ – Proust, como já foi observado pela crítica, vem convocar o prefácio de 1869 à *História de França*⁴⁷ (“Mais complicado ainda, mais assustador era o meu problema histórico posto como *ressurreição da vida integral*, não nas suas superfícies, mas nos seus *organismos* interiores e profundos”⁴⁸), aludindo ao organicismo de Jules Michelet que, como o de Ruskin, se inscreveria no de Vico. Por outro, suscita a referência à “máxima” do positivismo de Auguste Comte, atribuída nomeadamente por Charles Maurras ao clássico Sainte-Beuve, e ao seu “empirismo organizador”⁴⁹. No caso de Michelet, existe ainda uma alusão velada a *O Povo*, de que essa “democracia silenciosa”, que encerra o texto de “A Morte das Catedrais”, se faz eco; e Proust aí desenvolve, entregando-se, em tons de oratória fúnebre ou mesmo de oração, a enumeração retórica de todas as corporações que doaram à igreja (como os Guermantes à de Combray) e dessa maneira aí reservaram um lugar perene. “Não é só a Rainha e o príncipe”, mas *horizontalmente*:

“os cambistas”, “os talhantes”, “os cavaleiros”, “os escultores”, “os tanoeiros, peleiros, merceeiros, peregrinos, lavradores, armadores, tecelões, cortadores de pedra, açougueiros, cesteiros, sapateiros, cambistas, *grande*

⁴⁵ *Ibid.*, 1544.

⁴⁶ *Ibid.*, 14602-14604.

⁴⁷ Michelet, Jules, *Histoire de France : Les 19 tomes : Tome Premier* (Paris: Librairie Internationale, A. Lacroix & Cie, 1876) 5. <<https://a.co/1aUVoRm>> Consultado em 12/02/2022.

⁴⁸ O sublinhado é meu.

⁴⁹ Maurras, Charles, *Trois Idées politiques : Chateaubriand, Michelet, Sainte-Beuve* (ed. 1912), Cap. III – *Sainte-Beuve ou l’empirisme organisateur* – 12-19. <www.maurras.net> Consultado em 12/02/2022.

*democracia silenciosa, os fiéis obstinados a ouvir o ofício [que] não ouvirão mais a missa que se tinham assegurado dando para a edificação da igreja a maior parte dos seus dinheiros.*⁵⁰

Cada um representado segundo a sua função, constitui, com o coro de trabalhadores de antão que edificou a catedral, essa democracia em pedra, segundo Michelet, também a dos defuntos, e, a esse título, “silenciosa”, que anunciam a de Saint-André-des-Champs, essência do gótico na *Recherche*. Vários membros dessa democracia aí garantiram de modo definitivo, pelas suas doações (tais os Guermantes em Combray), no interior da sua igreja, um lugar perene, merecida “concessão de uma tomada a perpetuidade”, de que se viriam espoliados no putativo desafectar das igrejas do projecto-lei do revolucionário Briand. Se já só têm lugares simbólicos, tal o do túmulo, na igreja, é um lugar reservado.

A última sentença de “A Morte das Catedrais” remeteria ainda, como também já foi sugerido por alguns, para essa outra espécie de organicismo introduzido previamente. Essa dita máxima de Auguste Comte, já mencionada, do *Catecismo positivista* (“A verdadeira sociabilidade consiste mais na continuidade sucessiva do que na solidariedade actual. *Os vivos são sempre, e cada vez mais, governados necessariamente pelos mortos: tal é a lei fundamental da ordem humana*”), vai coincidir com a “terra e os mortos” de Maurice Barrès, e até, em última análise, vir fundamentar a teoria do catolicismo de natureza “esteta” de Charles Maurras, outro nacionalista atraído pelas formas exteriores da religião (como, de outro modo, segundo Thibaudet, a quem voltaremos, o sentimento religioso estetizante e exterior de Barrès)⁵¹. Proust evocaria esse axioma ao arripio: “*os mortos já não governam os vivos. E os vivos, esquecidos, deixam de cumprir os votos dos mortos*”; e, entretanto, nesta alusão contra-factual continuada à morte da religião, inscrever-se-ia nessa “continuidade sucessiva” das gerações representadas, como se exemplificava acima, por essa

⁵⁰ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14657.

⁵¹ *Ibid.* Thibaudet, “Réflexions sur la Littérature”, 213, 224. (Os sublinhados são meus). Neste artigo de Abril 1914, Thibaudet já comparava Barrès a Chateaubriand, e do modo em que Proust o faz, *i.e.*, invocando o *Génio do cristianismo* para caracterizar a sensibilidade do esteta.

“democracia silenciosa”. Esta pode ser entendida, tal como em Barrès, enquanto (uma certa noção de) *tradição*, essa continuidade de “a terra e [d]os mortos” em que Proust se inscreveria, de que a *cultura* é função⁵²; sendo que, em “A Morte das Catedrais”, “essa persistência” “na Igreja católica dos mesmos ritos” e “dessa crença católica no coração dos franceses”⁵³ vem constituir a catedral enquanto totalidade orgânica e perene, “vida integral”, *i.e* em harmonia com a sua finalidade. Exponente máximo da herança patrimonial na fonte desse nacionalismo de empréstimo, está a crença de Barrès, que talvez inspirasse o jovem Proust, ou antes, como indicavam as felicitações de Barrès pelo artigo, vice-versa.

Thibaudet é o primeiro a insistir na importância dessa ideia “positiva e realista” de “continuidade humana”, ou seja, numa certa ideia de “tradição” como naquilo que de mais “sólid[o] e estável”, de mais “coerente” existe na “atitude religiosa” de Barrès⁵⁴; e é esta noção que, segundo aquele crítico, se encontra na fonte da reabilitação do “sentimento religioso” que move o esteta de *A Morte de Veneza* (1903) – título de que, como repetiremos, Proust se inspiraria cerca de dois anos mais tarde para “A Morte das Catedrais” – na defesa patrimonial ou cultural das igrejas na *Grande Piedade das igrejas de França*. Atente-se aqui nessa insistência de Thibaudet na palavra “tradição”:

A plasticidade dos signos e das realidades cristãs [...] ordena-se [...] à volta do sentimento nacionalista da tradição, e, como o catolicismo é eminentemente uma tradição, como ele figura a maior e a mais longa das tradições humanas, o sentimento religioso coloca-se hoje em M. Barrès mais exatamente e mais simplesmente do que antigamente ao mesmo nível das suas preocupações usuais.⁵⁵

Ou ainda:

⁵² Cf. David Carroll, *French Literary Fascism: Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture*, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998) 19-30.

⁵³ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14536.

⁵⁴ Albert Thibaudet, *La Vie de Maurice Barrès* (Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921) 321. <<https://a.co/52LBPch>> consultado a 24/02/ 2022.

⁵⁵ *Ibid.*, 321. Sou eu que sublinho.

A sua ordem de ideias far-lhe-ia [...] saber que nacionalistas e católicos são da mesma família porque conservam a um grau pacificador o sentido da durabilidade, a propriedade de um passado, de uma ordem, de uma tradição.⁵⁶

Mais adiante, Charlus retoma de forma polémica estas noções barresianas numa conversa peripatética com o Narrador no Paris nocturno durante a guerra, de que nos ocuparemos.

De resto, como já se defendia atrás, Barrès, num registo menos elevado, mas tal como Proust no modo da polémica, subordina a religião à cultura como tradição, ou até à arte. Proust, nessa sua tendência muito própria e sistemática para a trivialização, sobretudo nos textos ruskinianos, pendor de que já falámos noutra sítio, chega mesmo a comparar favoravelmente a missa numa catedral com a peça *O Genro de M. Poirier* (Augier, 1854) e outros espectáculos relativamente menores, ou ainda com as lições de Bergson, primo por afinidade e, segundo Proust, o responsável por essa “moda” (sic) da restauração religiosa, para defender a precedência da missa numa catedral aos subsídios do Estado a que os espectáculos têm direito. Reconhecemos uma mesma espécie de ironia afim da de Proust, zombadora, trocista e descrente, no cépticismo de Thibaudet sentenciando, por exemplo, que o ponto de vista de Barrès evoluiu logicamente para a defesa das igrejas de França e do sentimento religioso como para outra forma de esteticismo: “A arte nasceu à sombra das igrejas, mas as igrejas hoje encontram à sombra da arte o seu prolongamento de existência”⁵⁷. Mas, acrescenta Thibaudet, fá-lo como se de um património pessoal, de uma propriedade sua se tratasse.

Curiosamente, e no sentido dessa afinidade com o crítico literário, numa “reminiscência antecipada”, Proust prevê a objecção céptica, mas bem-humorada, de Thibaudet à *Grande Piedade das igrejas de França*. Nesse combate de Barrès para a preservação das igrejas ameaçadas, o esteticismo já não seria “agonizante”⁵⁸ como o de *A Morte de Veneza*, de

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, 319.

⁵⁸ A expressão é de Proust, a propósito da Veneza de Barrès, como bem lembra Miguet, “Proust et Barrès”, In *Colloque: Barrès, Une Tradition dans la modernité*. (Paris: Champion, 1991) 300.

que se inspirava para o título do seu artigo sobre catedrais, mas residiria antes nessa tentação do esteta de consagrar o catolicismo às origens, ou de restaurar o seu sentido primitivo, recriando as suas condições principais, primordiais, numa Cartuxa de Beneditinos adaptada para o efeito. Ao longo de um raciocínio senão causticamente irónico, tal como indicaria o uso da metáfora analisada abaixo, ao menos que se destina a interpelar pedagogicamente o aspecto genuíno dessa pretensão de devolver o religioso às suas origens, Thibaudet, numa era em que, sublinha, vigora a noção jurídica de (todo o tipo) de propriedade, pública ou privada, prevê que o ratio inversamente proporcional das “leis lógicas”⁵⁹ de “produção” e de “consumo”⁶⁰ seja estimado nos termos marxistas em que a sua sarcástica crítica prática se enuncia: leis que, quando aplicadas à religião, à mímica de fieis, são ineficazes, mas antes a contradizem e a privam de alma. Em suma: “Tudo isto é muito bonito, mas pergunto se este consumo engendra uma produção, se isso é um modo de fazer durar as igrejas, de as prolongar [...]”⁶¹. “As igrejas de França precisam de santos”, sugeria Barrès⁶², para gaudir desse seu crítico que o cita neste ponto. E de padres e de monges, e não só dos apreciadores de vinhos raros e de reconstituições históricas, como a dessa Beneditina embelezada, reconstruída premeditadamente para o efeito de os acolher no quadro de origem. “A Beneditina precisa de Beneditinos”, lança Thibaudet em réplica satírica a esse quadro imaginário alternativo, contrapondo um outro projecto mais exequível, mas estes ainda assim não respondem ao apelo, e o crítico prático de comparar “a cultura, os pensamentos, os livros”⁶³ de Barrès, ou a essência esteta desse autor, ironizando suavemente, a esse “precioso licor de ouro”⁶⁴ que, originariamente, nessas cartuxas, se produzia. Thibaudet admoesta assim gentilmente que essas recriações (do sentido vivo, genuíno) da religião (a missa numa catedral, a dos Beneditinos de antão), por autênticas que se queiram,

⁵⁹ Thibaudet, *La Vie de Maurice Barrès*, 222.

⁶⁰ *Ibid.*, 223.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Barrès, *La Grande Pitié des églises de France*, 222. Trata-se do último capítulo.

⁶³ *Ibid.*, 224.

⁶⁴ Thibaudet, *La Vie de Maurice Barrès*, 224.

acabam sempre por resultar no ponto de vista do esteta e ficar-se por essa artificialidade, ou, nos termos da crítica de Ruskin, por essa idolatria: o ponto está em que *não é “a coisa a valer”*⁶⁵. Não é possível, por outras palavras, restaurar o sentido religioso primitivo sem que, fatalmente, essa reconstituição, por exacta que se pretenda, mesmo quando decorre dos princípios de origem como em Viollet-le-Duc, ou sobretudo quando a eles recorre, caia na estetização: “Infelizmente, aí como em Orange, não podem ser senão uns curiosos, uns *dilettanti*; o que quer que façam, neles não vive a alma de antigamente.” Proust junta-se à crítica de Thibaudet.

Do lado de Ruskin, nomeadamente em *A Lâmpada da memória*, já se enunciava a crítica proustiana dos princípios racionalistas de Viollet-le-Duc, dessa estética de engenheiro que também o profeta da arquitectura via como uma inevitável destruição, censurando nessa lâmpada o próprio conceito de restauração, atentado à memória. Thibaudet também duvidava da capacidade do catolicismo primitivo ressuscitar/ser restaurado na sua essência, em espírito, mediante a recriação das suas condições materiais primitivas⁶⁶, como já se constatava mais acima. “A Morte das Catedrais” é, contudo, lembre-se, uma alusão *ao* (e/ou uma variação *do*) título *A Morte de Veneza, i.e.*, à fase estetizante de Barrès, da qual Proust, na tentativa da restauração do religioso, se afastaria. Ainda que se juntem numa mesma crítica “dessa Veneza agonizante de Barrès”⁶⁷, no aspecto da agonia, a Veneza da *Recherche*, contemplada adiante, nem sempre se constrói contra Barrès. Em Proust, o critério da autenticidade da recriação, ou o da veracidade da reconstituição, continuaria talvez, num certo sentido, a consistir na maior ou menor beleza da cerimónia, *i.e.*, num critério particular do domínio da estética.

Na *Recherche*, a tradição devedora da cultura da religião estetizada, ou dessa estética religiosa de Ruskin, é, nomeadamente, já se mencionava mais atrás, a de Saint-André-des-Champs (modelada, entre outros, em *A Bíblia de Amiens*), a do *opus francigenum*, essência e arquétipo do gótico, já referida acima, à qual pertence Françoise, e que Saint-Loup – “amor

⁶⁵ *Ibid.* Sou eu que sublinho.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Miguet, “Proust et Barrès”, 300.

menor” e, a esse título ainda, ruskiniano⁶⁸ –, a par dos trabalhadores do hotel de Balbec e ao lado dos camponeses de Combray, representa aos olhos do Narrador.

Segundo Roland Barthes, essa “francidade” (*francité*) encontra-se de facto simbolizada de modo superlativo pelo clã dos Guermantes. “Proust e os nomes”⁶⁹ serve-se do exemplo da onomástica, ou melhor, do “sistema”⁷⁰, dos nomes próprios – que, como se sabe, dão título a uma parte significativa da *Recherche*, e em particular à toponímia: “Nome de país: o nome” em *Do Lado de Swann*; e à antroponímia: “Nome de pessoas”, título dum capítulo importante do *Contra Sainte-Beuve* –, para ilustrar, segundo a teoria inspirada no *Crátilo* de Platão, essa espécie de “realismo, no sentido escolástico do termo”⁷¹, dos nomes em Proust. Realismo esse que talvez coincidissem com a crítica do platonizante Ruskin, antes génio do lugar. Barthes trata ainda de demonstrar a espécie de nacionalismo essencialista, *culturalmente motivado*, naturalizado⁷², do Narrador:

É por isso que ninguém está mais próximo do Legislador cratiliano, fundador dos nomes (*demiourgos onomatôn*), do que o escritor proustiano, não porque é livre de inventar os nomes que lhe apetece, mas porque tem que os inventar “direito”.⁷³

Ou ainda, para que não restem dúvidas sobre o teor da pretensa teoria proustiana / platonizante identificada, interpretada, e longamente descrita por Barthes, em termos difíceis de traduzir, e que relevam, como escreve mais à frente, dessa “nacionalidade”:

⁶⁸ Cabral, *Proust selon Sainte-Beuve*, Cap. III, 121-149, onde trato destas questões ditas menores.

⁶⁹ Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques* (Paris : Seuil, 1972) 118-130.

⁷⁰ *Ibid.*, 121.

⁷¹ *Ibid.*, 130.

⁷² *Ibid.*, 125, 127. Barthes fala repetidamente de “motivações “culturais”, com e sem aspas.

⁷³ *Ibid.*, 127.

Que *Laumes*, *Argencourt*, *Villeparisis*, *Combray* ou *Doncières* existam ou não existam, não deixam de apresentar (e é isso que importa) o que se pôde chamar uma “plausibilidade *franciofónica*”: o seu verdadeiro significado é: França ou, melhor ainda, a “*francidade*”; o seu fonetismo, e ao menos a título igual o seu grafismo, são elaborados em conformidade com sons e grupos de letras presos especificamente à toponímia francesa (e, mesmo, mais precisamente, *franciana*).⁷⁴

E Barthes de prosseguir, após dois pontos, de modo que reencontra a teoria patrimonial ou cultural da tradição que atribuíamos mais acima a Barrès, mas posta aqui ao serviço da linguística ou da semiótica, acusando não obstante o nacionalismo na interpretação:

É a cultura (a dos franceses) que impõe ao nome uma motivação natural: o que é imitado não está certamente na natureza, mas na história, uma história no entanto tão antiga que constitui a linguagem que dela deriva em verdadeira natureza, fonte de modelos e razões. O nome próprio, e singularmente o nome proustiano, tem logo uma *significação comum*: ele significa ao menos *a nacionalidade* e todas as imagens que a ela se podem associar.⁷⁵

E depois de enfatizar esses aspectos inequivocamente (e como se acabou de ver) nacionalistas, comunitários e histórico-culturais dos nomes, Barthes passa a descrever significados proustianos, como a “província” (não a de Balzac, ressalva) enquanto “meio”, ou melhor: “classe social”⁷⁶. Entre 1907 e 1909, os anos do *Contre Sainte-Beuve*, Proust teria mesmo estabelecido, segundo este artigo, o “sistema onomástico da *Recherche*”⁷⁷, no seu todo, e encontrado, mediante determinado “paradigma”⁷⁸, os paralelos fonéticos que opõem, metodicamente, os nomes que relevam

⁷⁴ *Ibid.*, 128. Sou eu que sublinho esses termos intraduzíveis.

⁷⁵ *Ibid.* O sublinhado é meu.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, 121.

⁷⁸ *Ibid.*, 128.

da rotura aos que significam a nobreza, um nome constituindo até, por si próprio, uma “rúbrica inteira de dicionário”⁷⁹.

Numa versão alternativa a esta teoria de “Proust e os nomes”, noutra ordem de motivações culturais, de natureza propriamente histórica (história invocada na citação de Barthes acima referida como “fonte de modelos e razões”⁸⁰ naturalizados), poder-se-ia conceber as propriedades conservatórias e vinculativas da instituição do morgadio como estando na origem de uma relação essencial (um elo de transmissão durável e inalienável) entre o lugar e o nome. O aspecto emblemático conferido às discussões etimológicas do pedante professor Brichot justificar-se-ia no contexto ruskiniano, onde a erudição, própria dessas explicações de *A Bíblia de Amiens*, é sumo pecado de idolatria⁸¹.

Proust reivindica declaradamente essa proximidade com o nacionalismo cultural, nomeadamente, entre outros, e como se sugeria mais atrás, o de Barrès, num breve artigo de *Le Figaro* de 1912⁸² (a data aqui é importante para o argumento), intitulado “A igreja de aldeia”, que antecipa a descrição da igreja de Combray em *Do Lado de Swann*. “O admirável autor do verdadeiro *Génio do Cristianismo* – quero dizer Maurice Barrès”⁸³, ressalva e sublinha o Narrador (entre travessões). O adjectivo “verdadeiro”, e a crítica, que de facto ironicamente implica ou mesmo suscita contra René de Chateaubriand – feito certa espécie de impostor –, sugere e mesmo garante que Barrès é um melhor autor, que representa esse “génio” da religião restaurada e “vai sem dúvida encontrar um redobramento de eco para o seu apelo em favor das igrejas de aldeia” num “momento em que retomam contacto com a deles muitos de entre nós”⁸⁴. Este artigo é

⁷⁹ *Ibid.*, 122. O nome contém tudo o que “a lembrança, o uso, a cultura podem meter nele”.

⁸⁰ *Ibid.*, 128.

⁸¹ Para o paralelo entre Brichot e Ruskin, ver, entre outros, Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, 129-130, e Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 407 e 6770.

⁸² Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 15784.

⁸³ *Ibid.*, 14845-14847.

⁸⁴ *Ibid.*, 14846. Essa “francité” residiria ainda, enquanto particularidade, na *tradição oral*, detida por uma personagem emblemática como Françoise, do espírito de Combray: “Sentia-se que as noções que o artista medieval e a camponesa medieval (sobrevivendo no século dezanove) tinham da história antiga ou cristã, e que se distinguiam por tanta inexactidão quanto de bonomia, eles deviam-na não aos livros, mas a uma tradição ao

publicado em 1913, ou seja, concomitantemente com a publicação, e em franca defesa, de *A Grande Piedade das igrejas de França*, esse já citado “diário de campanha conseguido”⁸⁵ de Barrès, que desembocará na votação quase unânime da lei patrimonial de 1913 sobre os monumentos históricos, dos quais se prevê a catalogação para a manutenção e a preservação de todas as igrejas de França. A expressão “verdadeiro *Génio do Cristianismo*” a propósito de Barrès, como mais acima a designação “o mais alto génio da França” a propósito das catedrais, inscreve Proust na mesma tradição do que a de Barrès, e muito embora por vezes contra ele. Barrès viria pretensamente, segundo Proust sempre muito lisonjeador, suplantar Chateaubriand nessa paternidade da reabilitação da religião católica, como o adjectivo “verdadeiro” indica na perífrase: “O admirável autor do *verdadeiro Génio do Cristianismo*.” Essa reatribuição pretensamente mais correcta, mas realmente injusta, da autoria do “génio”, sugere que o “falso” autor, ou seja, nesta inversão irónica, Chateaubriand, de facto, o verdadeiro e único responsável desse título, que, de na realidade, já tratava de forma profana, em 1802, da ressurreição das cerimónias católicas nos termos estetizantes e sensuais destes seus dois sucessores, é aquele que está do lado errado da História. Na realidade, Proust não faz aqui senão retomar, mais uma vez, o juízo de Charles Maurras, que repreende, em termos idênticos e já citados acima, o visconde François-René de Chateaubriand por ser demasiado romântico e não ter conseguido influenciar toda uma família de escritores clássicos, esses sim, defende Maurras, verdadeira e autenticamente antirrevolucionários, *i.e.*, defensores de uma certa ordem e hierarquia, mas, pelo contrário, por ter caído na anarquia. De facto, paradoxalmente, ou talvez não, *As Três Ideias políticas*⁸⁶ já sugeriam essa proximidade entre o historiador e o memorialista na reordenação dos seus próprios “antepassados” ideológicos, entre os quais Maurras arrumava o liberal visconde bretão, contra certas aparências e mesmo contra

mesmo tempo antiga e directa, ininterrupta, oral, deformada, irreconhecível e viva.” (Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu, L’Intégrale*, 5792-5794. <<https://a.co/jeoifM6>> Consultado em 12/02/2022.

⁸⁵ Maurice Barrès, *La Grande Pitié des églises de France*, 4.

⁸⁶ Maurras, *Trois Idées politiques*, 3-6. Além do capítulo dedicado ao empirismo organizador de Sainte-Beuve já referido, outro trata efectivamente de “Chateaubriand e a anarquia” e outro ainda de “Michelet e a democracia” (Cap. I, 3-6; Cap. II, 6-12).

a sua pertença política declarada à Restauração⁸⁷, no campo oitocentista da Revolução, de que relevava, mas enquanto certa espécie de liberal, defraudando as expectativas dos doutrinários e agora desapontando as dos autoproclamados “clássicos”.

“O verdadeiro autor do *Génio do Cristianismo*”, aplicado a Barrès e/ou dirigido contra Chateaubriand, talvez se deva então, afinal, a essa crítica de Maurras, datada do mesmo ano do que “A Igreja de aldeia” (1912, referido acima), que Proust neste artigo emularia, rectificando a história, a da literatura inclusive, com esta “reminiscência antecipada” de Barrès em Chateaubriand. Mas esta alusão ao verdadeiro *Génio*, via essa importante emenda, não remeteria só para as expressões de Barrès, o teórico confesso do nacionalismo, ou ainda para as do mais radical Maurras, mas antes para as de Proust, tradutor de Ruskin e futuro criador de Combray, *i.e.*, para “a mais alta e a mais original expressão do *génio da França*”⁸⁸; “essas catedrais” – enquanto “lugar de memória”.

Os inequívocos acentos nacionalistas destas formulações citadas tendem a demonstrar que a posição “liberal, conservadora” do jovem Proust, clamando putativamente em “A irreligião de Estado”⁸⁹ contra a intolerância do laicismo radical, sob o pseudónimo “Laurence” – de cuja atribuição, contestada, Robert Dreyfus se reclamou⁹⁰ –, não se desmentiria, mas antes persistiria, num primeiro tempo, contra a lei de separação ou em defesa das catedrais; e num segundo tempo, reencontrado, durante a primeira grande guerra. Nesse pequeno artigo crucial, que ecoa as teses do artigo posterior “A Morte das Catedrais”, “Laurence” assegura-nos: “É a espíritos como que elevados acima deles mesmos pelo cristianismo

⁸⁷ Recorde-se que durante esse período e sob Louis XVIII, Chateaubriand foi embaixador em Berlim em 1821, em Londres em 1822, e ministro dos negócios estrangeiros de 1822 a 1824.

⁸⁸ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 15633.

⁸⁹ Sob o pseudónimo indicado, de cuja atribuição se duvidou, Proust teria acrescentado: “A substituição da irreligião de Estado a uma religião de Estado não tem então nada que possa surpreender. Uma pessoa poderia espantar-se tão-somente que a negação de uma religião tenha o mesmo cortejo de fanatismo, de intolerância e de perseguição do que a própria religião” in Marcel Proust, *Essais et articles, Édition, présentée, établie et annotée par Thierry Laget* (Paris: Gallimard, Collection Folio-Essais, 1971-1994) 44-45.

⁹⁰ *Ibid.*, 390.

que a França deve as suas mais puras obras-primas”, e alerta-nos para a vacuidade da “filosofia” materialista, esse “anticlericalismo sem nuances” de Homais, que “como a de todos os imbecis é uma doutrina de destruição e de morte”⁹¹.

De facto, Proust, fiel leitor de Barrès, talvez se reclame de forma indirecta, via a crítica de Chateaubriand discutida mais acima, mas para si mesmo, dessa disputada paternidade de *O Génio do Cristianismo*, como atestaria a influência de “A Morte das Catedrais” sobre *A Grande Piedade das igrejas de França*. Por outras palavras, *Proust seria aqui o Chateaubriand de substituição*. Desta feita, invertem-se de facto os termos manifestos da relação de suposta subordinação pretensamente filial para com esse outro putativo pai espiritual, que teria sido, para Proust, Barrès (pelo menos na *Correspondência* muito claramente adúladora, e a esse título prático, do literato ambicioso, questionável), num mecanismo edipiano de aparente admiração seguida de decepção, de ingratidão, de repúdio ou mesmo de rejeição, fases presentes antes na crítica da idolatria de Ruskin, com o qual Barrès por vezes se confunde na *Recherche*, mesmo, lembramos, na composição das personagens que esses autores se disputam, tais como Legrandin ou Bergotte. Bergotte é acusado, por exemplo, da tendência para a “fórmula”⁹² – a expressão é de Proust –, própria à crítica de Barrès, ao mesmo tempo que reproduz não tanto um “género Bergotte”, como defende Miguet⁹³, mas de facto, segundo propomos e defendemos, também os “poncifs” de Ruskin, que se substituiria aqui ao escritor da *Recherche*. Os *Pastiches* de Proust de ambos estabelecem essa “frase tipo” de cada um desses predecessores, que por vezes se confundem. De resto, o escritor imaginário, Bergotte, encarrega-se, nos primeiros volumes da *Recherche*, das visitas às igrejas, barrèsianas, a que se voltará mais à frente, na companhia de Gilberte, servindo de guia à maneira de Ruskin, como, nos textos introdutórios (e que decorrem ainda provavelmente, embora não seja o propósito de o demonstrar aqui, de uma certa forma de *pastiche*), o tradutor de *A Bíblia de Amiens* conduzindo o seu leitor nessas peregrinações estéticas no encalce e nos termos do admirado crítico de

⁹¹ *Ibid.*, 45.

⁹² Miguet, “Proust et Barrès”, 301.

⁹³ *Ibid.*, 298.

arte. Outras vezes, é Elstir quem, em *À Sombra das raparigas em flor*, inicia o Narrador à sabedoria do profeta da arquitectura, cujas igrejas interpretadas se confundem com as reabilitadas por Barrès, como a de Balbec, cuja beleza folhuda *sui generis* e as suas virtudes estéticas começam por decepcionar o Narrador, ignorante das reais belezas escondidas sob a vegetação. O engano talvez tenha sido suscitado em *No Lado de Swann* pelas descrições floridas do gótico flamejante do pretensioso e snob Legrandin, outro erudito, porta-voz de Ruskin, mas no modo do distanciamento cómico.

Na sua crítica do restabelecimento do estético-religioso, parece-nos que, mais uma vez, como já se estabelecia mais atrás, Proust está mais próximo do distanciamento quase irónico de um crítico de Barrès como Thibaudet (do que do próprio Barrès, de que então se reclama), que também criticou, como se sabe, a obra de Proust, e cujas objecções ao seu próprio artigo contra si mesmo talvez antecipe ou discuta. Uma carta de 1912 ao amigo Robert Dreyfus (o mesmo Dreyfus que teria estabelecido a autoria do pseudónimo “Laurence” acima citado) parece mesmo denotar uma vontade de afastamento de Proust de “A Morte das Catedrais”, que se manifesta nos termos de um desabafo íntimo: “essa conspiração de todos em anunciar-nos *uma restauração da Religião*”⁹⁴ – “todos” nos quais se inclui aqui numa autoderisão típica dele. Esse distanciamento poderia mesmo revelar, *a posteriori*, o aspecto oportuno da adesão ao catolicismo, que o artigo sobre a lei de separação teria assim constituído.

Aspecto já sublinhado por Kristeva, segundo a qual, o “jovem” Proust, tendo origem judaica, “mal integrado e passavelmente snob”⁹⁵, tem “todo o interesse em arranjar cauções, bem francesas e bem católicas, ou ao menos a pôr-se no giro de um autor célebre que suscita a polémica e lhe pode servir de *faire-valoir*”⁹⁶. Esse “autor célebre”, precise-se aqui, é, evidentemente, Ruskin. A defesa das catedrais góticas teria então correspondido à tentativa de se situar no campo do catolicismo tipicamente francês, assim longamente descrito por Ruskin desde os primeiros capítulos históricos e apologéticos das origens da França em *A Bíblia de Amiens*, e que, também

⁹⁴ Miguët, “Proust et Barrès”, 300. O sublinhado é meu.

⁹⁵ Kristeva, *Le Temps sensible*, 182.

⁹⁶ *Ibid.*

por esse lado, Proust teria traduzido. Ou ainda, talvez, sugere-se aqui, essa reabilitação do catolicismo, nessas circunstâncias, se devesse à assimilação progressiva e profunda da cultura judaica, a que pertencia pela família do lado da mãe (desde o século dezoito, pelo menos, e que lhe garantiu a cidadania), ter sido tão bem-sucedida, sendo agora ameaçada pelo caso Dreyfus, que passa a excluir e discriminar cidadãos (compare-se as datas!). Ou porventura antes se tratasse para Proust, ocupado com o *Contre Sainte-Beuve*, de continuar, como desde o início, a garantir o apoio, como sublinharemos ainda, de certa espécie de críticos associados à direita radical, como Léon Daudet, a quem o autor de *À Sombra das raparigas em flor* deve a nomeação ao prémio Goncourt. De qualquer modo, o tradutor ver-se-ia assim justificado, na crítica da idolatria de Ruskin, dessa sua *má-fé*, desse pendor para o lado estético da religião, que consistiria em relacionar-se com ela, mas “de fora”, como, ainda segundo Thibaudet, Barrès, e até Maurras, assim se deixavam seduzir pelas formas exteriores do catolicismo⁹⁷.

Aparentemente, então, dá-se para com Barrès o mesmo tipo de procedimento desse cómico textual do que nesse distanciamento da crítica de Ruskin, retomada em *Do Lado de Swann* pelo snob Legrandin. Este perora ao infinito e alarga-se, em termos ruskinianos, sobre a arquitetura, a beleza, e as virtudes da igreja de Balbec (para onde os vizinhos estão de partida) e do gótico correspondente: mas trata-se de facto, nesses rasgos poéticos do crítico de arte inglês, assim trivializados, de uma estratégia para não ter de responder à pergunta do pai do Narrador sobre a família na vizinhança e não se comprometer em recomendá-lo, e a avó, durante as férias, a M^{me} de Cambremer-Legrandin que aí reside⁹⁸. Outro

⁹⁷ Albert Thibaudet, “Les idées de Charles Maurras” (Paris: Nouvelle Revue Française, 1919) 1827 e segs. <<https://a.co/aLMf4xJ>> consultado em 12/02/2022. Cf. também Thibaudet, “Réflexions sur la littérature”, 220, e em geral todo o artigo. As múltiplas alternativas não são, como há muito foi estabelecido, para Proust, incompatíveis, mesmo quando se contradizem. É mesmo, acredita-se, na capacidade de contemplar duas ideias até contrárias simultaneamente que reside o desafio intelectual.

⁹⁸ Sobre este aspecto talvez não seja despiendo lembrar a troca epistolar de Proust e de sua mãe, em que se mostram, no hotel de Évian, tão snobes acerca dos hóspedes de ascendência judaica, mas de outra classe social (Cf. *Marcel Proust. Correspondance avec sa mère*. Collection 10/18. (Paris: Plon, 1953-1992).

evidente ponto em comum entre o Narrador e Legrandin é a admiração pela duquesa de Guermantes, nome que já analisávamos acima como uma marca de *francité*: essa “francidade” justamente desenvolvida por Ruskin em *A Bíblia de Amiens*, e indissociável da igreja de Santo Hilário em Combray, “aldeia tipo” da *Recherche*. Miguet, discutida mais atrás, sustenta concretamente que uma certa versão da duquesa de Guermantes Proust deve-a mesmo a Barrès, e a uma sua descrição da igreja de Santa Eulália – aliás, recordamo-lo aqui, Eulalie é também o nome de uma personagem de *Combray*, vizinha da tia Léonie – em *A Grande Piedade das igrejas de França*. Num dos textos dos debates parlamentares aí reunidos, nessa famosa intervenção datada de 1910 para prevenir a demolição de Santa Eulália, Barrès descreve essa igreja como o exemplo do género de monumento histórico que todo o francês tinha a obrigação (desse “ponto de vista artístico”, ou “profano”, já mencionado acima), de querer preservar. Ora é precisamente por altura das datas desta intervenção de Barrès que Proust, e ainda segundo o artigo que aqui conforta a análise, nos esboços, situa M^{me} de Guermantes no lugar de que o seu nome nunca se dissociará:

É só no estádio das últimas dactilografias de Swann, no fim de 1911 e princípio de 1912, que ele [Proust] a destaca [M^{me} de Guermantes] na sua capela privada “em cima do túmulo dos seus mortos”.⁹⁹

Miguet adianta outra afinidade entre os dois autores, debatida mais à frente:

O Caderno 13 apresenta-a em primeiro lugar dando o pão abençoado no dia da Assunção – festa da qual Barrès exalta o ritual, dizendo quase em eco a uma antiga frase de Proust: “Ouvi Parsifal em Bayreuth; tudo aí é pesado, grosseiro, voluntário, perto desta festa da pureza.”¹⁰⁰

A frase citada acima remete-nos para “A Morte das Catedrais” e, finalmente, para outro paralelo que se julga relevante, que junta Proust

⁹⁹ Miguet, “Proust e Barrès”, 300.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 301.

e Barrès, entre a missa numa catedral e o espectáculo total de Wagner. Barrès confere, como Proust, o primado à missa numa catedral, verificando-se a hipótese da reciprocidade da influência entre os dois autores. Entretanto, Proust é o primeiro a confrontar os méritos respectivos desses dois espectáculos, profanos e/ou religiosos, e a emprestar um certo ponto de vista e até um certo tom ao Barrès de que se servia anteriormente, numa clara inversão da influência:

Pode dizer-se que uma representação de Wagner em Bayreuth [...] é pouca coisa ao lado da celebração da grande missa na Catedral de Chartres.¹⁰¹

Antes de ser retomada ou glosada por Barrès, esta aproximação aparece efectivamente como uma frase de Proust. A missa numa catedral é o espectáculo artístico por excelência: “a catedral viva, isto é a catedral esculpida, pintada, cantante, ou seja, o maior dos espectáculos”, o espectáculo total, o mais completo e enaltecedor de todos e, também a esse título, de integralidade dos efeitos e dos meios, comparável aos mais profanos espectáculos wagnerianos. Todavia ao colocar o benefício estético claramente do lado das catedrais, Proust incitaria na verdade Barrès a combater esse lado wagneriano, ou mesmo nietzschiano que, para Thibaudet, o autor do “Culto do eu” substituí pelo sentimento nacionalista da tradição¹⁰², no qual consistiria a defesa das igrejas ameaçadas, no lugar da mera constelação esteta “dos sinais e das realidades cristãs no seu giro”. Finalmente, ainda sob o ângulo dos espectáculos integrais, haveria outro paralelo a estabelecer, esse entre as várias, e aparentemente distintas, tentativas de “renascimento” religioso, mais ou menos pagão e/ou mais ou menos cristão, mas sempre medieval, visto que Wagner tenta recriar essa qualidade estética do medievalismo em *Parsifal* – e tal como o seu patrono, Luís de Baviera, imitava essa Idade Média postíça na recriação dos seus castelos neogóticos, na altura em que Viollet-le-Duc restaura de raiz Notre-Dame de Paris e refaz Carcassonne.

Se, como escreve Proust: “o governo subvenciona com razão [...] essa ressurreição das cerimónias católicas de um tal interesse histórico,

¹⁰¹ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14598.

¹⁰² Thibaudet, *La Vie de Maurice Barrès*, vol. IV, em particular.

social, plástico, musical e da beleza das quais só Wagner se aproximou, imitando-a, em Parsifal¹⁰³, Wagner ocupa, em “A Morte das Catedrais”, o segundo lugar no pódio e, insistimos, de facto só o seu paganismo se aproxima, paradoxalmente, desse carácter estético-religioso do catolicismo, justificando plenamente a adopção por parte de Proust da expressão “o ponto de vista profano”, “artístico”, já comentada atrás. No artigo de *Le Figaro*, o paralelo, anterior àquele, idêntico, introduzido por Barrès – de que, e tal como se constatava, se inspirará mais tarde Proust –, entre as festas católicas e as pagãs, encontra eco, na *Recherche*, nessas excursões de Bergotte com Gilberte às catedrais ou às igrejas de França, referidas mais acima. Às “caravanas de snobs” em direcção aos “espectáculos” de Wagner no “quadro de origem”, no artigo sobre catedrais, fazem, entretanto, simetria na *Recherche* as vilegiaturas religiosas a Bayreuth do pequeno clã Verdurin. Esse pequeno “grupo” é aliás descrito em termos religiosos desde as primeiras frases do parágrafo inicial de *Um Amor de Swann*: em tal capelinha de que o escritor imaginário (Bergotte) faz parte, trata-se de um salão descrito como essa “pequena igreja”, com os “artigos” do seu “credo” e “os fiéis” que lhe pertencem; religiosamente fanática nos seus rituais de exclusão, estrita na observação da liturgia da celebração da Arte, e muito disciplinada na obediência e na propagação das crenças partilhadas dos artistas da casa.

Segundo um artigo crucial sobre a importância que Proust teria dado às questões ideológicas, a *Recherche* atestando a forma elaborada e invulgar do escritor as apreender, Marion Schmid¹⁰⁴, por sua vez, explica os estrategemas técnicos de um Narrador sempre muito cioso da sua neutralidade (como Proust muito lisonjeador e muito precaucioso na *Correspondência*

¹⁰³ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14516. Estas cerimónias devem sobrepor-se nessas subvenções ao “teatro de Orange, da Ópera-cómica e da Ópera”. (*Ibid.*).

¹⁰⁴ Cf. Marion Schmid, “Ideology and discourse in Proust: The Making of *Monsieur de Charlus pendant la guerre*”, in *Modern Language Review* 94, nº 4 (Oct. 1999): 961-977. Este artigo é um exemplo da seriedade académica que nos guia nesta análise. A questão da neutralidade do Narrador, como se sabe, não é nova na crítica proustiana. Não há espaço aqui para aprofundar muitas destas questões, que se inscrevem na investigação já desenvolvida. Um antigo projecto de pós-doutoramento financiado pela FCT, “Tradições Fabricadas” (2007-2010), partia da noção de Restauração e tratava da reciprocidade da influência entre Proust e Barrès, no contexto do Caso Dreyfus, em que “A Morte das Catedrais” se insere.

com todos os passos na sua carreira literária) – como veremos mais à frente a propósito do discurso de Charlus durante a guerra –, cuidando de se dissociar com tacto do engajamento dos autores que o apoiam, como Barrès, ou do já mencionado Léon Daudet, esse, membro da *Action Française*, a quem o escritor consagra todavia alguns textos ruskinianos, tais como “Notre-Dame d’Amiens selon Ruskin”¹⁰⁵, e muito antes de lhe dedicar, por causa do Goncourt sempre ganho, admirativamente em epígrafe esse volume mais mundano que é *O Lado de Guermantes*. Para manifestar as posições polémicas próprias sem se comprometer, o Narrador servir-se-ia de estratégias textuais sofisticadas, como aquelas que transferem para outras personagens, nomeadamente Charlus, cuja origem germânica é estabelecida pelos trocadilhos de Madame Verdurin, as opiniões germanófilas (então, recorde-se, as mais cosmopolitas, as mais pacifistas), que espelham quiçá as do autor.

Curiosamente, não por acaso, reparámos que é numa transição fundamental estabelecida pela evocação de Combray, nas páginas de *Charlus durante a Guerra* – “Pensei logo em Combray”, citada e discutida mais à frente – que o debate da questão do valor simbólico das catedrais ressurgem no *Tempo reencontrado*. Mais especificamente, vai tratar-se de um resuscitar de “A Morte das Catedrais” em plena *Recherche*, tanto enquanto publicação separada quanto no interior do romance em curso de revisão. Este artigo, dedicado a prever e combater os putativos efeitos do projecto Briand, é assim reeditado, relembre-se, em 1919, logo depois da guerra, sob o “chapéu” de “Em memória das igrejas assassinadas”, título no verso da página, agregador em particular dos textos de essência ruskiniana, ou seja, de natureza patrimonial, numa edição de *Pastiches e miscelâneas* contemporânea dessa publicação final da *Recherche*, e em paralelo da mesma. Neste ponto do romance, “A Morte das Catedrais” ressurgem antes de mais pela referência à catedral de Reims, incendiada durante a guerra, partindo desta feita de uma segunda leitura, mais celebratória, e patrioticamente unificadora, da comunidade dos fiéis aí agregada. Estas páginas

¹⁰⁵ Esta parte da *Introdução* era dedicada, no *Mercure de France*, onde foi publicada primeiro sob forma de artigo, “ao Senhor Léon Daudet”: “Fico feliz de poder renovar-lhe aqui o testemunho da minha gratidão profunda e da minha admirativa amizade” (*in* Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 2129).

de *Charlus durante a Guerra*, em particular naquilo que nos interessa aqui, mostram-se, de facto, como anunciava a transição acima, imediatamente precedidas de uma longa excursão sobre Combray, amplamente justificada se a considerarmos em conjunção com esse texto polémico sobre catedrais e com o de “A igreja de aldeia”, já discutido a propósito de “o génio do cristianismo” de Chateaubriand e de Barrès. Este último artigo também começou por ser publicado em *Le Figaro* onde “A Morte das Catedrais”, lembre-se, começara por sair. E não por acaso, é no hotel dos Guermantes que o Narrador procurará a primeira reacção de um putativo leitor ao importante “artigo em *Le Figaro*” – de que a *Recherche* deriva desde o *Contre Sainte-Beuve* –, mas só obtém indiferença, real ou fingida, de parte dos duques.

Mas a digressão peripatética, pelo Paris nocturno e bombardeado da guerra, de Charlus, acompanhado do Narrador que lhe vai dando a réplica, bem curta, para o fazer falar, constitui-se literal e metaforicamente como deambulação, num desmentido factual das teses do “enraizamento” de Barrès (estabelecendo-se uma contradição cómica entre as palavras e os actos) às quais o barão começa por se referir de modo jocoso. Ao mesmo tempo que dele troça, como se verá, Charlus retorna na descrição de Combray à “Igreja de aldeia”, artigo que faz do escritor nacionalista o “verdadeiro” génio do cristianismo:

Mas precisamente essa *arte desenraizada*, como diria M. Barrès, é todo o contrário do que fazia o charme delicioso da França. O castelo explicava a igreja que, ela própria, porque tinha sido um lugar de peregrinação, explicava a canção de gesta.¹⁰⁶

Como já foi observado pela crítica, o Narrador desloca o Combray de durante a guerra para mais perto da acção, para que essa vila emblemática sofra da destruição geral e adquira assim o carácter simbólico de Reims. Num primeiro tempo, no decurso das suas demoradas e extravagantes considerações, Charlus, interessadamente, sempre se aproxima de Barrès no deslize significativo da catedral de Reims para as igrejas mais

¹⁰⁶ Proust, *A la Recherche du temps perdu*, 51346.

modestas que esta simboliza, aludindo não só à “Igreja de aldeia” mas à *Grande Piedade*.

Quanto aos monumentos, pela qualidade, o desaparecimento de uma obra-prima única como Reims não é tanto o que me aterroriza, é sobretudo de ver aniquilados uma tal quantidade de conjuntos *que tornavam a menor aldeia de França instrutiva e encantadora*.¹⁰⁷

E o narrador de comentar, reforçando o sentido da transição crucial que anunciáramos, que “enraíza” o discurso do barão: “Pensei logo em Combray”¹⁰⁸ e “que outrora teria acreditado humilhar-me confessando a pequena situação que a minha família tinha em Combray”¹⁰⁹, reenviando a esta igreja de aldeia em particular e à reabilitação do valor próprio. Quem sabe, é o Narrador, num assomo de patriotismo que o contexto bélico justificaria, essa pequena e preciosa personagem local de Saint-André-des-Champs¹¹⁰.

Ao contrário do que parece defender Charlus¹¹¹, Reims foi de facto destruída pelos alemães porque servia de observatório militar aos franceses; apesar disso, confunde-se significativamente aqui a igreja de Combray, ocupada pelos alemães durante a guerra, com a catedral de Reims, justificando-se, mesmo se é abertamente negada, a deslocação textual de Combray, de que se falava anteriormente, para o centro da acção:

E, está claro, não incorro no ridículo de comparar, por razões de família, a destruição da igreja de Combray à da catedral de Reims, que era como o milagre de uma catedral gótica reencontrando naturalmente a pureza da estatuária antiga, ou de a de Amiens.¹¹²

¹⁰⁷ *Ibid.*, 51338. Sou eu que sublinho.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 51340.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ De cuja aparente génese ruskiniana falaremos implicitamente em conclusão a propósito da pequena estatuária de *A Bíblia* de Amiens.

¹¹¹ “Esta igreja foi destruída pelos franceses e pelos ingleses porque servia de observatório aos alemães” (Proust, *A la Recherche du temps perdu*, 51351).

¹¹² *Ibid.*

O que precisamente o barão faz, como se sugeria, *i.e.*, comparar uma igreja à catedral, mas pela costumeira denegação que lhe é muito própria e quase o constitui enquanto personagem. No desmentido das suas próprias palavras, Charlus estabelece esse paralelo precisamente pelas razões que afirma não serem as suas – ao mesmo tempo que vem evocar Amiens. Com efeito, retoma-se ainda aqui a descrição já presente em “A Morte das Catedrais” da “democracia silenciosa” dos dados, estabelecendo-se assim a ligação entre estes diferentes textos, pela continuidade crítica.

Combray não era senão uma pequeníssima vila como há tantas. Mas os nossos antepassados estavam representados como dadores em certos vitrais, noutros estavam inscritas as nossas armas. *Tínhamos aí a nossa capela, os nossos túmulos.*¹¹³

E a comparação, agora explícita, da igreja de Combray, e quiçá dessas catedrais mortas, com a catedral de Reims, legitima a já referida publicação no fim da guerra dos textos ruskinianos nas *Miscelâneas*. “Em memória das igrejas assassinadas”, o “título agregador” no verso da página, remeteria aí, afinal, para essa origem da história de França e *A Bíblia de Amiens*: essa apologia rara, tardia, vulgarizada e desequilibrada da “exceção” do gótico francês.

Enfim, o barão¹¹⁴, exceção gótica personificada, leva a idolatria ao rubro, ao defender que os homens devem, literalmente, ser sacrificados à obra de arte, incorrendo uma vez mais no pecado apontado a Ruskin, através desse elogio envenenado de Montesquiou, (o modelo privilegiado de Charlus no *Post-scriptum*), ao colocar o símbolo, que adora e de modo fetichista destaca, acima e ao lado daquilo que este aparentemente representa:

¹¹³ *Ibid.*, 51340.

¹¹⁴ Relembramos que o grau da sua aristocracia vem dessa antiguidade do título do século XIII e não do título em si, o que gera múltiplos equívocos cómicos por parte de frequentadores do salão Verdurin.

Não sei se o braço levantado de Santo Firmino está hoje quebrado. Nesse caso a mais alta afirmação da fé e da energia desapareceu deste mundo¹¹⁵

declama; e o Narrador, numa voz que se dirige directamente ao leitor, de corrigir Charlus, com a lição (“ensinam”) das “verdades humanas” e das “realidades” cristãs¹¹⁶:

– O seu símbolo, senhor, respondi-lhe. E adoro tanto como vós alguns símbolos. Mas seria absurdo sacrificar ao símbolo a realidade que ele simboliza. As catedrais devem ser adoradas até ao dia em que, para preservá-las, seja preciso renegar as verdades que elas ensinam. O braço levantado de Santo Firmino num gesto de comando quase militar dizia: Que sejamos quebradas se a honra assim o exigir. Não sacrifiqueis homens a pedras cuja beleza advém justamente de ter fixado algumas verdades humanas.¹¹⁷

Aparentemente o barão está a parafrasear a máxima pretensamente “humanista” e/ou internacionalista de Romain Rolland que, num artigo inserido em *Acima da turba, Pro Aris*, advoga, contra Gerhart Hauptmann: “Matem os homens, mas respeitem as obras! É o património do género humano. Vocês são, como nós todos, os seus depositários”¹¹⁸.

O Narrador ocuparia então aqui, nesta hipótese, o lugar de Gerhart Hauptmann contra as teses do qual Rolland se insurge: para Rolland, como para o barão tresloucado, de facto, é *de bonne guerre* matar os homens, visto que é aos “exércitos que [os alemães] fazem a guerra” e não “ao espírito humano”¹¹⁹, enquanto é crime de guerra destruir as obras ou saqueá-las para salvar vidas. Para o Narrador, pelo contrário, o braço levantado de Santo Firmino, num gesto de comando quase militar, afirma, e destaco

¹¹⁵ *Ibid.*, 51356.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Rolland, Romain, *Au-dessus de la mêlée : Préface de Christophe Prochasson* (Paris : Editions Payot & Rivages, 2013 e 2019), “Lettre Ouverte à Gerhart Hauptmann”, Samedi 29 août 1914, 457. Payot-rivages.fr. <<https://a.co/3MNQ5ID> 2019> consultado em 25/02/2022.

¹¹⁹ *Ibid.*

da citação acima: “Que sejamos quebrados, se a nossa honra assim o exige. Não sacrifiqueis homens a pedras cuja beleza vem justamente de ter fixado, por um instante, verdades humanas”¹²⁰.

A estátua de santo Firmino comicamente contra si mesma fala, tal prosopopeia incipiente, e assim faz acto de bravura, expondo-se, como os soldados na frente de combate, à sua putativa destruição¹²¹. Por outro lado, não é só Rolland, mas Barrès, que lhe é associado, como se verá ainda mais à frente, quem ressurge no sarcasmo de Charlus, dirigido contra o duplo padrão do nacionalista, que não aplicaria os mesmos critérios a Reims do que à estátua de Estrasburgo¹²². Agora, em suma, ao contrário do que fazia mais acima quando parecia pôr-se do lado de Barrès na descrição de Combray, o barão, assumindo esse distanciamento satírico, vem dar razão ao Narrador na querela sobre a neutralidade do internacionalista, mas paradoxalmente atacando-se a um nacionalista, ainda que, note-se, alsaciano (loreno, aliás!): “M. Barrès, que nos fez fazer, aliás, demasiadas peregrinações à estátua de Estrasburgo e ao túmulo do Senhor Déroulède”, lança o barão, aludindo ao fundador inequivocamente nacionalista da Liga dos Patriotas, e interpelando as teorias de Barrès com muita condescendência: “Foi emocionante e gracioso, quando escreveu que a própria catedral de Reims nos era menos cara do que a vida dos nossos soldados de infantaria”¹²³, afirma ainda, evocando a disputa de Rolland contra Hauptmann, e aludindo incidental e implicitamente às “peregrinações” ruskinianas, estabelecendo-se assim, mais uma vez, o paralelo

¹²⁰ Proust, *A la Recherche du temps perdu*, 51356-51359.

¹²¹ Discutiremos ainda o significado filosófico desta pretensão, à luz de Adorno e de Ruskin.

¹²² Proust, *A la Recherche du temps perdu*, 52936. É em nome do “interesse artístico”, já discutido e referido mais acima a propósito de “A Morte das Catedrais”, e a pretexto da obra de Rolland, escritor que desta forma, e indirectamente, aproxima mais uma vez de Barrès, que Proust rejeita abertamente a “arte nacionalista” no *Tempo reencontrado*, porque, escreve numa interpelação directa, contamina a literatura com as etiquetas da “teoria”. Em acentos que não deixam de ser ruskinianos, e depois de afirmar que tal arte lhe “pareceria ridícula”, afirma: “Logo no início da guerra M. Barrès tinha dito que o artista [Ticiano] deve antes de mais servir a glória da sua pátria. Mas só a pode servir sendo artista, isto é, na condição [...] de não pensar noutra coisa – fosse a pátria – do que na verdade que está à sua frente” (*Ibid.*).

¹²³ *Ibid.*, 51359.

entre Ruskin e Barrès¹²⁴. Ruskin, de resto, segundo Proust descobre, e já foi observado pela crítica, teceria toda uma teoria do particular a propósito da Virgem dourada, essa “verdadeira amienense”, figura local que “não é uma obra-prima”¹²⁵; e, logo, numa clara alusão a Barrès: “em parte alguma [...] poderia ser uma desenraizada”¹²⁶, e a opção ao universalismo da Joconda¹²⁷, comparação desfavorável para a obra de da Vinci.

Educados agora na esquivada do Narrador, Barrès posto à defesa, levanta a nossa suspeita: não estará antes Proust em prol dessa neutralidade estética; ou seja, do lado de Charlus/Rolland, em particular, quando passa a atacar o patriotismo e/ou o nacionalismo de Barrès? É o que parece sugerir Charlus quando compara “as razões pelas quais as associações industriais da Alemanha declaram a tomada de Belfort indispensável à preservação da nação deles contra as nossas ideias de desforra”¹²⁸ – menção do revanchismo personificado pelo referido acima Déroulède –, com as “de Barrès exigindo Mogúncia para nos proteger contra as veleidades de invasão dos Boches”: “são as mesmas”¹²⁹, sentença, *i.e.*, ambas excessivas, as exigências, que assim se anulam. O propósito não é de escolher lados, de tomar partidos, ou de assumir posições, que de resto aqui se sobrepõem e assim por vezes se cancelam, mas é antes de confundir o leitor, baralhando os pontos de vista, por interposta personagem, aqui a do barão, cuja voz Proust e o seu Narrador manipulam¹³⁰, a fim de

¹²⁴ Curiosamente, mas no sentido da nossa hipótese que este facto reforça, Barrès segue Ruskin em algumas das suas peregrinações estético-religiosas (Cf. Miguet, “Proust e Barrès”, 300).

¹²⁵ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 1220.

¹²⁶ *Ibid.*, 30. Proust alude ao famoso livro de Barrès, *Les Déracinés*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Michel Wittmann et Emmanuel Godo (Paris: Honoré Champion, 2004).

¹²⁷ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 1224.

¹²⁸ Proust, *A la Recherche du temps perdu*, 51366. Miguet (“em Proust e Barrès”) já sugere esta aproximação, mas diferimos nas conclusões, e aprofunda-se e alarga-se aqui a comparação por outro lado.

¹²⁹ *Ibid.*, 51366-51367. Fui uma das primeiras a insistir nesse ‘tacto’ e nessa ‘discrição’, tanto do Narrador quanto de Proust, no desenvolvimento da aproximação da voz da *Recherche* com as *Memórias* de Madame de Boigne (Cf. Cabral, *Proust selon Sainte-Beuve*, 43-45; 122).

¹³⁰ Para a análise destes aspectos técnicos. Reenviamos, mais uma vez, ao artigo de Marion Schmid “Ideology and discourse in Proust”, 961-977.

guardar, com o perfeito tacto que os distingue, a discrição sobre quais as suas opiniões durante a guerra.

No fim de Bergotte, pondera-se o valor desse sacrifício de toda uma vida à arte. De um lado a arte, do outro a vida: o escritor da *Recherche* interroga-se, no próprio momento em que vai, pela última vez, contemplar uma ínfima parte da obra de Vermeer, “a pequena superfície de muro amarelo”, que, de forma idólatra, praticando esse pecado atribuído a Ruskin, destaca e frente à qual tem uma apoplexia (como em *Dorian Gray*, é na arte que se destrói a vida), de que lado pende finalmente a balança. Se no da vida, se no da arte ou da “sua frase”, que lamenta afinal não ter conseguido fazer com que fosse tão preciosa quanto a superfície amarela e se não teria sido melhor preferir-lhe a vida¹³¹.

Segundo Theodor W. Adorno, a questão suscitada, precisamente, a propósito da catedral de Reims, da necessária alternativa que obrigaria a escolher entre as duas opções, vida ou arte, ou vice-versa, e saber se uma é melhor do que a outra, ou, por outras palavras, se “é mais importante que Reims fique em pé ou um certo número de soldados fique vivo”, afinal revela-se inapta e inútil. O problema da vida deve antes ser colocado na própria arte e encontrar-se uma solução para a vida nos termos de uma certa espécie de obra de arte: “a dignidade das obras, de facto, depende sempre de algo vivendo dentro delas que é mais do que arte; e [...] são neutralizadas, e tornam-se empobrecidas num certo sentido, se não são [...] sempre simultaneamente mais do que forma” e se não apontam, mas “ao cumprir as suas próprias qualidades formais”, para a vida¹³² ou para “esse aspecto da realidade” que nelas existe, mas que por natureza “excluem”, e ao qual “só se podem referir por exclusão”¹³³. No contexto da obra e nos termos de Ruskin, a falsa e infrutífera alternativa resolve-se na *Lâmpada da Vida*, analisada em conclusão.

Em qualquer caso, o Narrador acaba por superar as teses de Charlus ao objectivá-lo, petrificá-lo: torna-o numa espécie de estátua de Santo

¹³¹ Proust, *A la Recherche du temps perdu*, 41561.

¹³² Ou ainda, segundo Adorno, visto que dão uma “satisfação” do domínio da vida (Cf. Theodor W. Adorno, *Aesthetics*, 1958/59 (Cambridge: Polity Press, 2018) 1636.

¹³³ *Ibid.*, 1636-1646. Devemos a referência a Adorno a Gaehtgens, que, por sua vez, lhe teria sido sugerida.

Firmino, a tal que reclama para si a sua própria destruição. Faz uma coisa similar com Saint-Loup, quando lhe retira a individualidade, elevando-o ao “mero” valor simbólico e geral do *opus francigenum*¹³⁴, *i.e.*, justamente, à essência do gótico na *Recherche*. Clama-se a superação do simbólico, em nome da vida humana; ainda que a vida, pela estetização, se converta em estatuária.

Outra estátua dita medieval da *Recherche* é a da avó do Narrador, que readquire, uma vez morta, os traços de uma rapariga petrificada, tal Albertine adormecida, ou como a mãe morta de Proust. Ao construir o “(s)eu livro” com/sobre as “pedras”¹³⁵ de cada desgosto e de cada vida perdida, o Narrador inscreve-se a si mesmo nessa tradição da “terra e dos mortos”: “um livro é um grande cemitério onde na maior parte dos túmulos já não podemos ler os nomes apagados. [...] E se ela [essa jovem rapariga com os olhos enfiados e a voz arrastada] com efeito aí repousa, em que parte, já não se sabe, e como encontrar debaixo das flores?”¹³⁶. Debaixo ressurgem afinal, nos tons elegíacos do *Tempo reencontrado*, a tal igreja barrèsiana e folhuda de Balbec, e as imagens de “A Morte das Catedrais”, nessa edição pós-guerra de *Pastiches e miscelâneas*, ainda agora evocada, em que os túmulos literalmente florescem: “Aliás, se não estão destruídos, o que não viram nesses campos onde cada primavera já só vem floresjar túmulos”¹³⁷. O que nos remete para a necessidade da morte do autor para que cresça a “erva densa das obras fecundas, em que as novas gerações virão fazer o seu «déjeuner sur l’herbe»”¹³⁸.

De facto, o *Tempo reencontrado* – seguindo as sugestões de Kristeva¹³⁹, mas também as de Bastianelli que as corrobora, e esclarecendo aqui ainda a espécie de palimpsesto –, edificar-se-ia não só sobre túmulos, ou

¹³⁴ Proust, *À la Recherche du temps perdu*, 26607.

¹³⁵ Proust, *A la Recherche du temps perdu*, 53193.

¹³⁶ Proust, *A la Recherche du temps perdu*, 53195.

¹³⁷ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14640.

¹³⁸ Proust, *A la Recherche du temps perdu*, 55467. A aproximação desta passagem do *Tempo reencontrado* com a de “A Morte das Catedrais” acima renova a alusão à obra de Manet, cujo título fica no original. Recomenda-se a leitura do poema de Victor Hugo que Proust cita e reinterpreta para a lógica desta ressurreição final.

¹³⁹ Kristeva, *Le Temps sensible*, 189-200.

lugares de memória, mas como uma construção sutil, discreta, quase secreta, nas fundações da qual, como nos cárceres de Veneza, por baixo do palácio de São Marcos, literalmente “repousaria” (e procede-se aqui de forma idólatra, destacando o termo do seu contexto original), passe-se a inevitável redundância, sobre o *Repouso de São Marcos*, a obra de Ruskin, em lugar do preterido *François Le Champi*. Mas essa troca nunca poderia ser fortuita visto que nas traduções e leituras ruskinianas “mamã” e Veneza estão estreitamente ligadas¹⁴⁰. Partes do *Repouso* foram lidas e traduzidas em Veneza pelo jovem Proust, acompanhado nessa expedição de “mamã”, de Reynaldo Hahn, e duma prima deste, Marie Nordlinger, *chaperon* e auxílio na tradução do inglês de Ruskin¹⁴¹. Ao tropeçar nas “pedras mal esquadriadas da calçada”, o Narrador suscita na memória actual a mesma sensação das lajes desiguais da basílica de São Marcos¹⁴². Sempre se substituiu, talvez devido ao papel importante de Ruskin nas epifanias, o incestuoso *François le Champi* ao *Repouso*.

Sempre segundo Ruskin, nessa laje desigual também se esconderia a pedra angular que está pelo próprio Cristo no pórtico de *A Bíblia de Amiens*. Neste e noutros textos, encontram-se passagens traduzidas ou só escolhidas por Proust que atestam dessa centralidade dada às pedras e conferida a Cristo, não só via o crítico de arte inglês, mas, como já se disse e insistirá ainda, mediante o medievalista Émile Mâle¹⁴³. Todavia,

¹⁴⁰ Ibid., 198-203.

¹⁴¹ O inglês que serve para encomendar uma cerveja o Narrador nunca o teria conseguido aprender, senão para troçar da pronúncia atroz de Bloch de “Venaïce” (ou “laïft”) numa das raras referências directas ao profeta de Coniston na *Recherche*.

¹⁴² Ibid., 199-200: “Um esboço desta passagem sobre a redescoberta de *François le Champi*, na biblioteca do príncipe de Guermantes, mostra que, quando fala do romance de Georges Sand, Proust pensa de facto no *Repouso de São Marcos* de Ruskin: “*Champi* pode bem esconder *St Marc*”, “*François le Champi*” tomará o seu lugar, seria a metáfora metonímica de *St Marc*.” Lê-se em *Notes pour Le Temps retrouvé*: “Capital, quando falo de *François le Champi* se dele falarei (e apesar de que isto me seja inspirado por *St Mark’s Rest*, posso – sem nomear *St Mark Rest* – reunir Combray e Venise).” Reparemos na omissão – “sem nomear” – *St Marc’s Rest*. É de facto o que os textos parecem confirmar, apontando para o outro tipo de discrição. Cf. Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 19803, para esta última citação de Proust.

¹⁴³ “A pedra angular e os seus avatares em Proust impõe-se assim como indício de um culto discreto de Jesus – presença real da essência. Parece ser o fio condutor de Proust

o Ruskin de *A Bíblia de Amiens* traduzido serve aqui: “No meio está a estátua do Cristo *que é não no sentido figurado, mas no sentido próprio*, a Pedra angular do edifício”¹⁴⁴. Mas a comparação proustiana crucial (essa espécie de, e passe o oxímoro, factor da sacralização profana) é a de “mamã” ao Cristo¹⁴⁵, no baptistério de São Marcos, onde, como os doadores das catedrais, vem ocupar um espaço reservado para todo o sempre. Comparada, nos trajes da viuvez, à *Santa Úrsula* de Carpaccio, garante aí “o seu lugar” reservado de espécie de dadora, seu túmulo, tal um “mosaico” no santuário dessa igreja. A alusão ruskiniana à morte da mãe releva ainda da reserva ou discrição do Narrador.

Desde o *Contre Sainte-Beuve*, e o anúncio da publicação do artigo em *Le Figaro*, a figura materna, insiste-se, ocupa um lugar importante nas (quatro) evocações ruskinianas da *Recherche*. Num episódio final de *Albertine disparue*, a famosa “Conversa com mamã”, esta lê à chegada a Veneza os textos de Ruskin, que servem de introdução erudita às suas “pedras” ao Narrador. Numa relação metonímica recíproca, circular, passamos então das epifanias finais das pedras de Combray às pedras de Veneza, e de Veneza a Combray e, se quisermos introduzir o terceiro termo, não nos podemos então esquecer da Veneza da Picardia e/ou de essa *Bíblia de Amiens*, os livros de Ruskin servindo de fonte para Veneza e Combray. O tropeçar nas “lajes desiguais” e/ou gastas, usadas pelo tempo histórico, da igreja de Combray (“Veneza onde a vida quotidiana não era menos real do que em Combray”¹⁴⁶) suscita as epifanias finais, que ressuscitam as Venezas de Ruskin e de Mâle, a Veneza propriamente dita e a “Veneza da Picardia”, ou seja, como se estabelecia acima, Amiens, e reenviam ainda para Combray. Segundo Kristeva:

que, nas catedrais e na missa, entre Ruskin e Mâle, trata de perceber o mistério da transubstanciação”: Kristeva, *Le Temps sensible*, 192.

¹⁴⁴ *La Bible d'Amiens*, cap. IV, Bastianelli, *Proust/Ruskin*.

¹⁴⁵ Ver, nomeadamente, Gérard Genette, “Métonymie chez Proust” in *Figures III* (Paris : Seuil, 1972), 49.

¹⁴⁶ Proust, *A la recherche du temps perdu*, 48711.

A simbólica da “pedra angular”, transferida de Amiens a Veneza, e depois a Paris sob o aspecto banal de uma laje, será em Proust fonte de felicidade, “afluência de luz” extática.¹⁴⁷

Esta centralidade de Cristo, acima descrita, já estava bem patente em “A Morte das Catedrais”, nomeadamente na descrição pormenorizada do simbolismo da liturgia da missa, ou mesmo nos rituais da primeira parte da celebração do Sábado Santo, e deve-se então a Émile Mâle, aliás aí amplamente citado. Os dois termos da metáfora proustiana, a partir de Mâle, são de facto, segundo Proust, os do Novo e os do Antigo Testamento:

Em seguida, o celebrante abençoa o fogo novo, figura da Lei Nova. Fê-la brotar do sílex, para lembrar que Jesus Cristo é, como São Paulo o diz, a pedra angular do mundo. Então o bispo e o diácono dirigem-se ao coro e param à frente do círio pascal.¹⁴⁸

Num primeiro tempo, esses aspectos simbólicos, mas eruditos, mantêm ‘viva’ a catedral:

[...] queria, com a ajuda de uma citação de Ruskin, fazer-vos perceber que, quaisquer que sejam as vossas crenças, a Bíblia é qualquer coisa de real, de actual [...] não temos de encontrar nela outra coisa do que o sabor do seu arqueísmo e o divertimento da nossa curiosidade.¹⁴⁹

Privada da sua função, a catedral tornar-se-ia “letra morta”¹⁵⁰, como a que ocupa e, pelos vistos anima, os eruditos, a quem basta – “não temos de encontrar nela outra coisa” – o “sabor do seu arqueísmo e o divertimento da nossa curiosidade”. Proust, crítico de Ruskin, cai assim nesse mesmo pecado de idolatria que pretende denunciar.

Ao longo do artigo de *Le Figaro*, e desde a hipótese contra-factual de um catolicismo morto (extinto, apagado), desenrola-se em Proust

¹⁴⁷ Kristeva, *Le Temps sensible*, 191.

¹⁴⁸ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14548.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 14278.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 14508.

o paralelo entre “vida” e “morte” – termos repetidos vezes demais para referi-los todos. Mas em contraponto, em campos lexicais e semânticos opostos: “Quando o sacrifício da carne e do sangue de Cristo já não for celebrado nas igrejas, não haverá mais vida nelas”¹⁵¹, tornar-se-ão “letra morta”¹⁵², “museus gelados”¹⁵³, lugares frios e esvaziados. Nas elucidações eruditas, o “sangue” que dá vida é agora o da eucaristia: a liturgia da missa vem animar as catedrais e justificar a necessidade da erudição dos historiadores da arte religiosa tal a de Mâle.

O medievalista, pese embora a crítica idólatra e ruskiniana dessa erudição, desempenha um papel crucial, segundo se crê, nessa naturalização do estético. Ou, por outras palavras, na interpretação erudita que Mâle traz da liturgia da missa e das cerimónias a que aludíamos, encontra-se talvez uma justificação para o esteticismo próprio a Proust, geralmente atribuído, desde o *Post-scriptum*, a Wilde ou a Montesquiou. Mesmo se exceptua a idolatria ruskiniana, Kristeva ajuda-nos a apreender esse pendor culpado:

Logo de início, Émile Mâle e o seu culto do detalhe simbólico na arte medieval inserido na liturgia virão suprir ao teorismo (e não à idolatria) ruskiniano, considerando que uma lógica ou metafísica da Bíblia *preexiste no povo antes que o artesão a enforme com as suas mãos*.¹⁵⁴

Essa espécie de estetização do religioso ou da religião estetizada reside nas cerimónias simbólicas “ao vivo” nas catedrais assim ressuscitadas (“Os figurantes não se poderiam querer mais vivos e sinceros, visto que é o povo que se dá ao trabalho de figurar para nós, sem se aperceber disso”¹⁵⁵) é assim esclarecida, mas noutro plano, mais frívolo. Na questão das reconstituições simbólicas tais como as da missa numa catedral, o artigo usa aliás três vezes a palavra “artista(s)” acerca dos que participam “na” e presidem “à” liturgia. Agora, já não se trata de actores, ou de encenadores

¹⁵¹ *Ibid.*, 14544

¹⁵² *Ibid.*, 14508.

¹⁵³ *Ibid.*, 15694.

¹⁵⁴ Kristeva, *Le Temps sensible*, 190. Sou eu que sublinho.

¹⁵⁵ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14536.

profissionais dessas reconstituições artificiais do ritual de origem, mas de verdadeiros figurantes. Proust, seguindo os preceitos de Ruskin, quer os oficiantes no lugar do ofício, cada um e cada qual a corresponder à sua função: na igreja, padres, nas fábricas, operários, etc.

A erudição, entretanto, permanece o centro da crítica da idolatria, quando Proust evoca a emoção não tão pura, *i.e.*, misturada de erudição, justamente, e assim *adulterada*, que sentiu numa noite apocalíptica de trovoadas, ao ler certas páginas das *Pedras de Veneza* na Igreja de São Marcos: junto às figuras do Antigo e do Novo Testamento apareceram, soberbamente iluminadas na obscuridade, destacadas, lendas ilustradas dessa Bíblia:

Como a alegria de ver essas belas figuras misteriosas aumentava, mas se alterava com o prazer de alguma forma de erudição que eu ressentia ao perceber os textos que surgiam em letras bizantinas [...], igualmente a beleza das imagens de Ruskin era avivada e corrompida pelo orgulho de se referir ao texto sagrado. Uma espécie de retorno egoísta sobre si mesmo é inevitável nessas alegrias misturadas de erudição e de arte onde o prazer estético pode tornar-se mais agudo, mas não permanecer tão puro.¹⁵⁶

O tradutor torna-se culpado do mesmo pecado de “orgulho” que atribui a Ruskin por este considerar que os venezianos não deveriam ter entrado em decadência com uma Bíblia ilustrada e sobretudo legendada mesmo ao lado, que pelo contrário servia para evitar o deboche e a corrupção por contiguidade, por virtude dessa certa espécie de relação metonímica própria a Veneza, onde tudo se toca e se espelha, e da metáfora metonímica proustiana – aqui tomada no sentido da metáfora de Mâle, dos dois termos contíguos do Antigo e do Novo Testamento já citados e descritos atrás¹⁵⁷. Espécie de Wilde, seu antigo aluno, Ruskin, segundo Proust, acaba mesmo por encontrar, no modo sensual da erudição, “nessas alegrias misturadas de erudição e de arte onde o prazer estético pode tornar-se mais agudo”, em que esse “prazer” serve erradamente de critério, ou nessas ilustrações, uma causa da queda de Veneza, traindo idolatria na

¹⁵⁶ Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 133.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 130.

interpretação. O “pecado de idolatria” por excelência está, lembre-se, nessa fatal erudição do crítico.

À fase de Proust da admiração, como sempre, seguiu-se a da típica decepção, e rejeição de Ruskin. Por um lado, o leitor não pode abdicar, para o entendimento da arte e da religião, dos eruditos, nem o autor existir sem os críticos, por outro imagine-se o que seria a literatura, a arte, religiosa ou não, sem essas necessárias mediações. A função da “memória improvisada” do tradutor do crítico protestante de arte é, lembre-se, ampliar a ressonância da obra de Ruskin ou facultar uma alternativa de acesso directo às belezas da religião: “não para dar aos letrados uma ideia dessas cerimónias, mas porque tinham a mesma fé que os artistas que esculpiram o juízo final no tímpano do pórtico”¹⁵⁸.

Reencontra-se aqui essa pretensa ambivalência de Proust para com Ruskin, mas agora de modo forte na invectiva que o Narrador dirige contra os críticos encartados e/ou (é a outra face de um mesmo fenómeno) na relação que idealiza ter com o público, esse putativo intérprete ideal: [se] “não fosse incapaz de se dar conta mesmo do que um artista tentou numa ordem de investigações que lhe é desconhecida” – *i.e.*, se o público tivesse esse saber erudito, e pudesse ocupar o lugar do autor, talvez o pudesse entender.

Nessa notória violenta diatribe, ataque virulento, acerbice, acrimonioso, de ressentimento, contra os “celibatários da arte”, no *Tempo reencontrado*, os capados da arte e a sua escória são esses mesmos letrados e eruditos. O Narrador convoca assim uma relação privilegiada com o público, a espécie de comensalidade própria aos fiéis das igrejas, já evocada por Ruskin, em que transfere os acentos religiosos que presidem ao “drama” recriado na catedral. Incidentalmente, quando o Narrador utiliza a palavra “fiéis”¹⁵⁹ para se referir aos seus leitores, está a retomar as palavras de Madame Verdurin para com os regulares do seu salão, e a assumir o papel dela. Contra si e aqueles que admirou escreve, ao resguardar esse público, senão desses eruditos, tal os leitores competentes dos textos ruskinianos como o próprio Proust, que o traduziu zelosamente, pelo menos o dos inevitáveis críticos literários: “Essa constante aberração da crítica é tal

¹⁵⁸ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14512.

¹⁵⁹ Como na citação mais abaixo. Proust, *A la Recherche du temps perdu*, 53032.

que um escritor deveria quase preferir ser julgado pelo grande público”, prossegue, destacando esse “instinto” emersoniano, em que consistiria, segundo o autor, o sentimento estético:

Há mais analogia entre a vida instintiva do público e o talento de um grande escritor, que não é mais do que *um instinto religiosamente escutado, no meio do silêncio imposto a tudo o resto, um instinto aperfeiçoado e compreendido*, do que com o palavreado superficial e os critérios inconstantes dos juízes em título.¹⁶⁰

Refere-se o Narrador a esse público nos termos de um silêncio reverente, *i.e.*, nas palavras dessa admiração por uma comunicação directa, privilegiada, quase religiosa com o autor, mas não qualquer autor, tão-somente o “desse livro”, como menciona repetidamente em *O Tempo reencontrado*, “*como se*” (passe a imprecisão) da *Bíblia* se tratasse. É testemunha desta espécie de laicização do religioso ou da religião estetizada a afinidade (que nos interessa aqui) desta citação com a passagem de “A Morte das Catedrais” já comentada. Em suma, essa “grande democracia *silenciosa*, fiéis obstinados a escutar o ofício”¹⁶¹, transformar-se-ia, pela afinidade dos silêncios, noutra tipo de “missa”: a relação entre o “público” e esse “instinto” – o do “talento de um grande escritor”; mas “religiosamente escutado, no meio do *silêncio* imposto a tudo o resto”¹⁶².

Proust não compara a construção da *Recherche* à arquitectura de uma catedral gótica – onde a “memória improvisada” de Ruskin vem rivalizar com a lembrança involuntária do detalhe secreto¹⁶³ de que este seria o

¹⁶⁰ *Ibid.* Sou eu que sublinho.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, 53032. Sou eu que sublinho.

¹⁶³ “E, quando me fala de catedrais, não posso não ficar emocionado de uma intuição que vos permite adivinhar o que eu nunca disse a ninguém e que escrevo aqui pela primeira vez: é que quis dar a cada parte do meu livro o título: Pórtico, Vitrais, Abside, etc. para responder de antemão à crítica estúpida que me fazem de faltar de construção em livros onde eu vos mostrarei que o único mérito está na solidariedade até à das suas mais pequenas partes. Renunciei logo a esses títulos de arquitectura porque os achava demasiado pretensiosos, mas toca-me que os reencontre como que por uma adivinhação

símbolo discreto –, ou, melhor, e elidindo aqui o termos comparativos, fazer da *Recherche* não “tal” catedral, mas “a coisa a valer”¹⁶⁴?

Ou, referindo-se antes ao lado da visão dos fiéis:

A ideia da minha construção não me abandonava um instante. Não sabia se seria uma igreja onde os fiéis saberiam pouco a pouco aprender verdades e descobrir harmonias, o grande plano de conjunto, ou se isso ficaria como um monumento druídico no cume de uma ilha, qualquer coisa de infrequentedo para sempre.¹⁶⁵

Mais do que provar essa analogia entre “o livro” e “a catedral”, trata-se de defender que nessa catedral há espaço para acolher todos os graus de apreciação estética, da vaga *rêverie* à competente apreciação do valor simbólico de cada parte¹⁶⁶. É o que concede Proust a Brunschvicg, quando se alonga sobre os exemplos de Renan e Flaubert:

Não é menos verdade que conhecemos todos o feito de um ignorante, de um simples sonhador, entrando numa catedral, sem tentar perceber, deixando-se ir às suas emoções, e experimentando uma impressão mais confusa se calhar, mas talvez igualmente forte.¹⁶⁷

A obra literária assim elevada a um monumento religioso tem de permitir várias leituras, mais ou menos eruditas, mais ou menos competentes.

da inteligência”: Marcel Proust a Jean de Gaigneron, citado por André Maurois in *A La Recherche de Marcel Proust* [1949] (Paris: Mémoire du Livre, 2003) 207.

¹⁶⁴ Intitula o famoso apêndice X do segundo volume de *As Pedras de Veneza*: “Sentido próprio” (“Proper sense”), *i.e.*, correcto, “da palavra idolatria”, de modo a restringir essa mesma noção só àquilo que lhe é “apropriado”. Fã-lo concedendo ao plano estrito do imaginário os direitos artísticos da figuração do divino, do invisível, do irrepresentável, desde que ostente as qualidades estéticas próprias. Por outras palavras, o crítico de arte legitima a “adoração imaginária”, enquanto bem distinta da “Idolatria” (Ruskin, John, *The Stones of Venice*, vol. II, Appendix 10: “Proper sense of the word idolatry”, n.p.: Chronicle, 1853. < <https://a.co/exBuTKc> > consultado em 12/02/2022).

¹⁶⁵ Proust, *A la Recherche du temps perdu*, 55506.

¹⁶⁶ Por menor que seja, como acima a do túmulo da mãe no baptistério de São Marcos e abaixo na busca da figura escondida no pórtico de Amiens.

¹⁶⁷ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 14613.

Esse lugar de memória, “onde os fiéis saberiam pouco a pouco aprender verdades e descobrir harmonias”, catedral e/ou livro, tem de ter capacidade, amplo espaço para esses diversos graus de interpretação de todo(s) o(s) seu(s) sentido(s), como do sentido do todo, e constituir-se “grande plano de conjunto”. As obras menores beneficiam dessa mesma pertença comum, colectiva, a uma catedral, visto que a catedral está por todas as igrejas; as artísticas também:

É assim que frente a esta realização artística, a mais completa que alguma vez existiu visto que todas as artes nela colaboraram, do maior sonho ao qual alguma vez se elevou a humanidade, podemos sonhar de muitas maneiras, e o domicílio é suficientemente grande para que todos possamos encontrar lugar.¹⁶⁸

Sempre existia esse largo espectro entre os pontos de vista de Brunschvicg e de Ruskin.

Todavia, sem os recriminados “letrados” não seria sequer possível restaurar os sentidos de qualquer das catedrais, arquitectónica e/ou literária: só os eruditos, filólogos, ou mesmo historiadores da arte ou da religião – como o historiador de *Port-Royal*¹⁶⁹, numa conhecida nota de *Sésamo e os lírios*, o exemplo máximo dessa idolatria de erudição – recuperam essa função primitiva, “reencontra(m) o significado perdido das catedrais”, conferem de novo o seu sentido original às esculturas, aos vitrais, a esse “livro” em pedra da *Bíblia de Amiens* ou àquele repetidamente referido em *O Tempo reencontrado*.

Em *John Ruskin*, no final desse grande obituário, Proust tradutor e imitador narra como, acompanhado dos Yeatman, numa visita guiada à catedral de Rouen, vai à procura de uma figurinha em pedra de arzinho malicioso, e mão no queixo, escondida no pórtico dos livreiros, imortalizada pela atenção que simboliza e que lhe é prestada na *Lâmpada da Vida*.

¹⁶⁸ A partir deste desenvolvimento amputado do artigo de *Le Figaro* (*Ibid.*, 15686), e no contexto do fim da guerra e da publicação em 1919 de “A Morte das Catedrais”, poder-se-ia talvez fazer uma leitura histórica da catedral de Reims como o símbolo da reconciliação nacional.

¹⁶⁹ Trata-se de Sainte-Beuve, claro.

Madeleine Yeatman, no final da peregrinação ruskiniana, descobre essa pequena estatueta, no meio de mil outras, graças às indicações de Ruskin, mas quase por acaso: exemplo maior de idolatria, a do crítico de arte e a dos amigos de Proust que a perseguem até aí, ao ponto de conseguir descobri-la, identificá-la, reencontrá-la. Procura erudita de Proust que se resolve afinal numa ressurreição de Ruskin¹⁷⁰, – nesse elogio da vida na obra de arte –, como o olhar recuperado do artesão que a criou, do crítico que a explicou, e do amador que a encontrou: “Fiquei comovido de a encontrar ali: nada morre, por conseguinte, daquilo que viveu, não mais o pensamento do escultor do que o pensamento de Ruskin”¹⁷¹. Elogio da continuidade na arte, da tradição e do talento nessa única e pequena figura: há vida na obra, no Juízo final:

E, com efeito, tal como os mortos [...] levantados, retomando a sua forma, reconhecíveis, vivos, eis que a pequena figura reviveu e reencontrou o seu olhar, e o Juiz disse:

– Tu viveste, tu viverás.¹⁷²

Recorde-se o gesto imortalizado na pedra de São Firmino clamando o seu próprio sacrifício, a sua superação enquanto estátua, enquanto símbolo, cumprindo-se nesses seus termos próprios; mas designando a vida¹⁷³.

Textos citados

ADORNO, Theodor W. *Aesthetics, 1958/59*. Cambridge: Polity Press, 2018. <<https://a.co/5nlnRF>>. Consultado em 12/02/2022.

BARRÈS, Maurice. *La Grande Pitié des Églises de France*. Presses universitaires du Septentrion, 2012. <<http://books.openedition.org/septentrion/470>>. Consultado em 12/02/2022.

¹⁷⁰ Os temas relativos a esta particular lâmpada da arquitetura, retomados aqui, já foram diversamente tratados pela crítica: subordinamo-los aqui ao argumento, já discutido acima com a solução de Adorno.

¹⁷¹ Bastianelli, *Proust/Ruskin*, 1815.

¹⁷² *Ibid.*, 1813.

¹⁷³ Cf. Adorno, *Aesthetics*, 1646. Já desenvolvemos e propusemos a síntese de Adorno mais atrás.

- BARRÈS, Maurice. *Les Déracinés*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Michel Wittmann et Emmanuel Godo. Paris: Honoré Champion, 2004.
- BARTHES, Roland. *Le Degré Zéro de l'Écriture suivi de Nouveaux Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1972.
- CABRAL, Patrícia. "Adolphe et l'héroïne romantique : une inversion thématique" in *Ariane: revue d'études littéraires françaises*, no.17, 2000-20001.
- CABRAL, Patrícia. *Proust selon Sainte-Beuve*. Peter Lang: Berne, 2012.
- CARROLL, David. *French Literary Fascism: Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- GAEHTGENS, Thomas W. *La Cathédrale Incendiée : Reims, septembre 1914*. Collection Bibliothèque illustrée des histoires. Paris: Gallimard, 2018.
- GENETTE, Gérard. "Méronymie chez Proust", in *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- KRISTEVA, Julia. *Le Temps Sensible*. Collection Folio. Paris: Gallimard, 1994.
- LA SIZERANNE, Robert de, *John Ruskin ou La Religion de la Beauté*, n/p, Editions de la Bibliothèque digitale <<https://a.co/bbN1Cz6>> Consultado em 25/02/2022.
- MAURRAS, Charles. *Trois Idées politiques : Chateaubriand, Michelet, Sainte-Beuve*. n/p: 1912. <www.maurras.net> Consultado em 12/02/2022.
- MICHELET, Jules. *Histoire de France : Les 19 tomes*. Paris: Librairie Internationale A. Lacroix & Cie : 1876. <<https://a.co/1aUVoRm>> Consultado em 12/02/2022.
- MIGUET, Marie. "Proust et Barrès". In *Colloque: Barrès, Une Tradition dans la modernité*. Paris: Champion, 1991, 287-306.
- NORA, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 1997.
- PROUST, Marcel. *A la Recherche du temps perdu : L'Intégrale*. N.p.: GDID Media, n/d, <<https://a.co/jeo1fM6>> Consultado em 12/02/2022.
- PROUST, Marcel, *Correspondance avec sa Mère*. Collection 10/18. Paris: Plon, 1953-1992.
- PROUST, Marcel. *Essais et Articles: Édition, présentée, établie et annotée par Thierry Laguet*. Collection Folio-Essais. Paris: Gallimard, 1971-1994.
- PROUST, Marcel; John Ruskin. *Proust/Ruskin. La Bible d'Amiens-Sésame et les Lys et autres textes*. Collection Boquins. Paris: Robert Laffont, 2015. <<https://a.co/6qKlcwF>> Consultado em 12/02/2022.
- ROLLAND, Romain. *Au-dessus de la Mêlée: Préface de Christophe Prochasson*. Paris: Editions Payot & Rivages, 2013 e 2019. <<https://a.co/3MNQ5ID>> Consultado em 12/02/2022.
- RUSKIN, John. *Lectures on Art*, ed. Bill Beckley. New York: Allworth Press, 1996.
- RUSKIN, John. *The Stones of Venice, Vol. II, [1853] 2017*. <<https://a.co/exBuTKc>> Consultado em 12/02/2022.
- SCHMID, Marion. "Ideology and discourse in Proust: The Making of *Monsieur de Charlus pendant la guerre*". *Modern Language Review* 94, no. 4 (Oct.1999).
- THIBAUDET, Albert. *Réflexions sur la Littérature. Édition établie et annotée par Antoine Compagnon et Christophe Pradeau*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2007.

THIBAUDET, Albert. *Les Idées de Charles Maurras*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1919. <<https://a.co/52LBPch>> Consultado em 12/02/2022.

THIBAUDET, Albert, *La Vie de Maurice Barrès*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1921. <<https://a.co/czCSqR3>> Consultado em 25/02/2022.

Resumo

A propósito de um artigo de 16 de Agosto de 1904, “A Morte das Catedrais”, abordamos a questão do papel de John Ruskin na reabilitação proustiana da estética religiosa ou mesmo da religião estetizada. Com efeito, levanta-se a questão de saber se o sentimento religioso é uma das condições necessárias da apreciação da beleza de uma igreja ou de uma catedral ou se é de uma contemplação desinteressada que se trata. Longe de crer, como alguns, que Proust se afasta, nessa polémica, de Ruskin, defendemos antes que a longa fase ruskiniana de Proust, nomeadamente a sua tradução de *A Bíblia de Amiens*, terá repercussões nessa catedral simbólica que representa a *Recherche*. Passaremos assim, e como indica o nosso título, *De Catedral em Catedral*, do religioso ao estético e ao literário. Todavia ao longo do eixo principal, que consiste nessa questão da reabilitação ruskiniana da estética religiosa, haverá incursões nesse debate de alguns autores, tais como Brunschvicg, Maurice Barrès ou Romain Rolland.

Nota biobibliográfica

Patrícia Cabral licenciou-se em *Lettres modernes* na Sorbonne Université (Paris IV; *Licence* 1989, *Maîtrise*, 1995). Na FLUL, concluiu o Mestrado em Literatura francesa (1999) e o Doutoramento (2006) com uma tese em português, por si traduzida, revista e aumentada, e publicada sob o título *Proust selon Sainte-Beuve* (Berne: Peter Lang, 2012). De 2006 a 2010, desenvolveu um pós-doutoramento no Programa em teoria da literatura que partiu de uma proposta (*Tradições fabricadas*) sobre formas diversas de Restauração. Publicou ainda vários ensaios, sobre o Marquês de Sade, Sophie Cottin, Madame de Staël, e Benjamin Constant, entre outros. Colaborou, nos anos 90, enquanto crítica literária, na Revista K, no Expresso e no Diário de Notícias, e, enquanto consultora literária, na Fundação Oriente (1999-2001) e na Fundação Gulbenkian (2006-2007). Prepara actualmente um novo livro e pondera outro projecto de pós-doutoramento.

DISFARCES DO EU E ARTE FRAGMENTÁRIA*

LEO BERSANI

Tradução de Kelly Benoudis Basílio

Para Flaubert, o êxito da arte depende da sua capacidade de oferecer uma representação definitiva de uma realidade anterior à arte. Embora o final de *Madame Bovary* acrescente ao romance uma dimensão que o autor se limita a evocar, mas que não seria capaz de explorar – a de uma ordem social definida sobretudo pela importância concedida a M. Homais – pode-se dizer que este final “aberto” é mais aparente do que real no interior da própria estrutura do romance. *Madame Bovary*, do ponto de vista da história de uma sociedade, é deliberadamente inacabado, mas, do ponto de vista da forma, o final acaba verdadeiramente o romance. Tal como o começo, ele situa a vida de Emma num estudo mais geral da vida provinciana francesa. A finalidade deliberada do romance reflecte-se indirectamente nas transições desajeitadas que Flaubert efectua de um parágrafo para outro e de um capítulo a outro. Com efeito, a sua noção do estilo aprisiona-o, de algum modo, numa luta isolada e prolongada no interior de cada unidade da narração. E entre as frases e os parágrafos tão longamente trabalhados e perfeitamente fechados sobre si mesmos, não há nada, diríamos, do que esse vazio na criação, durante o qual a obra do escritor (o seu romance e o seu labor) deixou simplesmente de existir.

Quando o narrador de Proust elogia, em *La Prisonnière*, o carácter “maravilhosamente” incompleto das obras-primas do século XIX, ele

* In Gérard Genette; Tzvetan Todorov (dir.), *Recherche de Proust* (Paris : Seuil, 1980), 13-33. Publicado inicialmente em *Cahiers Marcel Proust*, 7, 1975.

sugere – é verdade, de forma hesitante e ambígua – que o fenómeno mais interessante na criação artística pode bem ser a *impossibilidade* de escrever frases definitivas e obras definitivas. A passagem na qual estou a pensar (onde Marcel fala de Wagner, de Hugo, de Michelet e de Balzac) contém muitas variações de tom e de posição, porque duas coisas muito diferentes seduzem a imaginação do narrador proustiano: primeiro, a natureza fragmentária das grandes obras do século XIX, e depois, a ideia de que toda a grande arte, por definição, tem uma “unidade vital” e uma completude que a crítica literária pode tornar explícita, mas que não pode em nenhum caso criar. Acredito que esta última ideia exprime uma concepção nostálgica da relação da arte com o mundo, e da arte com o eu, que a experiência pessoal do narrador tende profundamente a destruir. Será preciso voltar a considerar as razões desta nostalgia. Sublinhemos, por agora, as consequências radicais – bastante fáceis de imaginar – da admiração de Marcel Proust pelo que ele chama os livros “falhados” dos maiores escritores do século XIX. Se a qualidade de acabamento é mais reconhecida como um imperativo cultural do que um atributo inerente à arte, a arte corre o risco de perder o estatuto privilegiado de que sempre tem gozado. Se, como as outras actividades da vida, a arte não pode nunca ser considerada como uma coisa acabada, ela deixará de dominar enquanto monumento epistemológico no meio das outras experiências humanas. A arte, então, não poderá mais apresentar-se como garante de uma realidade intrinsecamente significativa e determinada na sua forma. O real não será mais o objecto da arte nem de qualquer outra actividade – como fazer amor ou jogar xadrez – que coexiste simplesmente com as múltiplas actividades que chamamos realidade. Torna-se, pois, muito mais difícil do que no passado definir o que é especificamente “artístico” a propósito da arte, e os esforços para o definir deram lugar, na época moderna, a obras voluntariamente abertas e cada vez mais interrogativas. Será que a arte nos fala de tudo e mais alguma coisa? Haverá algum assunto “por trás” da obra de arte? Deveremos livrar-nos de uma estética da imitação ou da expressão?

Ao extremo limite desta reflexão sobre ela própria que caracteriza a literatura contemporânea, encontramos em Blanchot e Beckett uma literatura obcecada pela necessidade do seu próprio fracasso. O narrador de *A La Recherche du temps perdu* está evidentemente longe de pretender

que os artistas mais interessantes do século XIX são precisamente grandes devido ao seu fracasso. Porém, a sua observação em *La Prisonnière* corresponde ao aspecto mais original do seu próprio êxito literário. É o inacabamento desta obra, igual ao inacabamento da própria vida, que quero examinar. A arte proustiana do inacabamento contribuiu a revolucionar uma estética que vê a arte como um museu sem vida, embora instrutivo, onde entramos, supostamente, durante os nossos momentos de lazer, a fim de nos enchermos da satisfação morta desses trofeus imutáveis e inofensivos da vida.

As relações que o narrador proustiano estabelecerá entre a arte e o resto da vida parecem ter como ponto de partida questões colocadas por Flaubert para poder afirmar a *separação* entre a arte e a vida. Parece haver em Marcel uma preocupação flaubertiana no que concerne as correspondências entre a linguagem e a realidade. Mas o problema é colocado na obra proustiana de tal forma que, apesar das suas morosas análises das possibilidades humanas, ela se aproxima mais das mais optimistas das afirmações stendhalianas sobre a liberdade humana, do que das perspectivas ainda mais sombrias de *Madame Bovary* e de *L'Education sentimentale*. Para Flaubert, o esforço de tratar, como romancista, o problema da expressão da realidade com palavras em nada muda a forma como coloca a questão; a tentativa de resolver o problema não traz nada de novo aos termos do problema em si. A tragédia de Emma resulta do que poderíamos chamar a sua dependência incontestada da concepção flaubertiana do dilema romanesco. Aparentemente, durante a composição de *Madame Bovary*, nada levou Flaubert a desconfiar de que tivesse criado a si próprio dificuldades insuperáveis, embora talvez supérfluas, ao procurar fazer da sua arte uma transposição perfeita de uma realidade preexistente à expressão verbal. E Emma apenas segue o mesmo processo no sentido inverso: Flaubert sonha com um estilo equivalente à realidade, independentemente dos temas; Emma procura uma realidade equivalente ao vocabulário dos clichés românticos.

A um nível mais superficial, o narrador proustiano preocupa-se tanto como Flaubert com a questão do que as palavras designam. A vida de Marcel, como a de Emma, aparece estruturada por uma série de sonhos cheios de esperança e de “quedas”: Mme de Guermantes não fornece a realidade necessária para tornar viva a ideia de mistério merovíngio;

Balbec não ilustra a ideia da violência esplêndida da natureza; e o desempenho da Berma, à primeira vista, não se parece com a ideia que tem o jovem rapaz do talento dramático. Durante a sua adolescência, Marcel, um pouco como Emma, está na expectativa que a vida lhe traga o que espera vagamente, mas apaixonadamente. Fascinado por certas palavras – nomes de pessoas e de lugares, e abstrações morais – esforça-se ansiosamente por receber “o segredo da verdade e da beleza, meio pressentidas meio incompreensíveis, cujo conhecimento era o objectivo vago mas permanente do [seu] pensamento”. As decepções sofridas por Marcel são evidentemente importantes, mas notemos bem que não provocam uma desconfiança obsessiva em relação ao pensamento e à linguagem. E isto porque o sentido do eu em Marcel é tão dependente da forma dos seus anseios que a sua destruição esvazia literalmente a sua imaginação. Por conseguinte, o ritmo de ilusão e desilusão é diferente em Flaubert e em Proust. Para Proust, esse ritmo consiste mais numa disparidade entre o eu e o mundo do que num desequilíbrio propriamente flaubertiano entre ficções impessoais, inesgotáveis, e uma realidade que é, ora hipotética e para além da linguagem (Flaubert fala de um sujeito romanesco como de uma ideia platoniciana), ora banalmente material e inferior à linguagem (Tostes e Yonville).

A fragilidade do sentido do eu será certamente reconhecida pelos leitores de Proust como o tema principal da vida de Marcel. É uma fonte de angústia à qual não consegue escapar em Combray, e que somente a literatura lhe permitirá dominar, ou antes, transformar numa alegria criativa. *La Recherche* é toda ela marcada por episódios cruciais que realçam uma surpreendente perda do ser: a descrição, no início de *Combray*, das fugas vertiginosas de um quarto para outro e de uma identidade para outra, quando o narrador acorda de noite sem saber onde está nem quem ele é; o pânico da criança quando é separada da mãe à noite; o medo horripilante que Marcel sente no quarto de hotel em Balbec, julgando-se rodeado de “inimigos” e de “coisas que [o] não conheciam”; o vazio da personalidade que o impede de reconhecer a cidade de Veneza (“eu era apenas um coração a bater”), quando a mãe, irritada, parte sem ele para a estação. Em nenhum destes exemplos encontramos o excesso flaubertiano de designação, que retira o individuo do mundo e o aprisiona numa imaginação rica, mas sem objecto. Antes vemos em Marcel

o não-reconhecimento de um lugar, que é ressentido como um fracasso de *toda e qualquer* designação, e mais dolorosamente ainda, como um fracasso do reconhecimento do eu.

Tais incidentes são indícios bastante claros da culpabilidade que Marcel experimenta perante o poder individualizante do desejo. Os desejos de Marcel – sexuais, mundanos, estéticos – definem o seu eu; eles expressam os desígnios sobre o mundo e dão à sua história a sua forma única. Porém, ele sente-se culpado da sua própria individualidade, e este sentimento foi-lhe transmitido aparentemente pela mãe: ela mesma tentou apagar todo o sinal da própria personalidade após a morte da sua mãe, pois toda a expressão do eu individual seria uma dessacralização da memória da avó. É como se Marcel chegasse a pensar que todo o desejo dirigido para outro lado (o desejo sexual do ser amado dirigido a outro ser é disso a versão mais dramática) expressaria um projecto sinistro de independência. Esses desejos culpados ameaçam o sonho de uma identidade total entre dois seres – uma identidade tranquila e que é parecida com a morte, e na qual cada pessoa é inteiramente definida pela imagem de outra que apenas recebe e reflecte. Eis a segurança que Marcel procura obter ligando-se com todas as suas forças à mãe e à avó, e as duas mulheres parecem encorajar o culto de um amor generoso e devorador ao mesmo tempo. Desejar uma camponesa de Méséglise ou a camareira da baronesa de Putbus é tornar-se uma pessoa diferente da “mamã”; portanto, o desejo é culpado, perigosamente agressivo, porque Marcel sabe que os seus desejos são, de facto, uma agressão contra aquelas que desejariam fixar e limitar o ser dele no íntimo do amor delas. Imolar o desejo equivale a imolar o eu; é o preço que deve pagar para não escapar à atenção da mãe, a fim de continuar a “receber” dela o seu eu.

E no entanto, a tentação de ser – que é a tentação da liberdade – está dolorosamente presente. Marcel parece condenar os seus próprios projectos apaixonados e os seus desejos como traições à mãe. O conflito que daí resulta aumenta a força destes desejos ao mesmo tempo que diminui a frequência da sua expressão. Por isso começa a temê-los, sem, todavia, desistir da identidade independente que lhe criam. Se a perda do eu pune Marcel pelos seus desejos – quer dizer, pelas suas iniciativas enérgicas em direcção ao mundo exterior –, uma nova forma de afirmação de si impõe-se-lhe, a fim que possa afirmar-se impunemente. A extremidade à qual

fica reduzido – o seu vazio, a sua perda de memória, a descontinuidade do ser de que sofre – autoriza-o a procurar, sem descanso, meios para construir e possuir um eu que não lhe possa ser tirado. O castigo, por assim dizer, justifica o crime. A literatura, com *A La Recherche du temps perdu*, torna-se para Marcel a entrega ao “crime” da sua própria individualidade, bem como a sua estratégia subtil para encerrar os outros no interior dos desígnios dos seus próprios desejos. Porém, no cumprimento desta solução, o projecto de aprisionar o eu e o mundo num documento pleno de certeza ontológica transforma-se num acto de coragem que consistirá em tornar o eu tão indefinido e indefinível quanto possível, e até em proteger a liberdade dos outros.

Pode-se ver facilmente a ligação entre o sentimento doloroso de um eu totalmente esvaziado da sua substância e a atitude ambivalente do narrador perante uma arte “incompleta”. Por exemplo, o sonho de uma arte capaz de ajudar o eu a atingir, na própria vida, uma fixidade que é parecida com a morte contém a promessa sedutora de uma organização do eu e do mundo em estruturas sempre inteligíveis. Para salvaguardar o eu da dissipação de que padece nos momentos de desejo apaixonado, Marcel, embora não encare nunca uma renúncia ao desejo, é, contudo, tentado pela possibilidade de satisfazer os seus desejos, cortando ao mesmo tempo o seu circuito energético. Uma certa petrificação do eu poderia representar um compromisso entre apetites francamente agressivos em relação ao mundo e a submissão culpada de um “coração que bate” a um mundo perigosamente inimigo do eu. A perspectiva da lembrança permite justamente a Marcel reviver os seus desejos sem paixão, embora – como logo veremos – a lembrança permita também manipular o passado para criar um futuro mais rico. Desligados dos objectos que os despertaram e definiram, os desejos de Marcel giram, por assim dizer, num vazio interior. Em vez de projectar-se no mundo, apenas têm agora relações entre si e criam constelações mentais que pertencem ao que Sartre chamou uma psicologia do inerte. Deste modo, o narrador descreve amiúde o espírito humano como se este consistisse em blocos alegóricos de diferentes estados nitidamente distintos uns dos outros. Assim, ele pode finalmente viver segundo os seus desejos ou, mais precisamente, *nos* seus desejos.

A expressão retrospectiva do desejo coincide com a possessão de si. Ela constrói um eu estruturado por projectos agora transformados em abstrações. A psicologia dos estados em *La Recherche*, tal como as leis gerais do comportamento humano, permite a Marcel agarrar-se à literatura como a uma espécie de monumento comemorativo. Tais estratégias criam uma posição privilegiada para a arte, que, deste modo, forneceria formas e significados permanentes à experiência vivida. Tendo-se tornado o lugar onde verdades psicológicas podem ser destiladas, a obra do narrador seria portanto a definição, e por isso mesmo, o enclausuramento da sua vida.

Porém, Marcel descobre outro meio de se assegurar uma identidade pessoal, e de estabelecer contactos com o mundo exterior – e desta feita, o resultado será uma vida e uma obra ricas precisamente pelo seu carácter incompleto. O ciúme de Marcel pode fornecer-nos uma primeira ilustração da forma como ele faz esta descoberta. Em *La Fugitive*, o narrador fala de uma certa “compensação” no sofrimento que as mentiras de “mulheres insensíveis e inferiores” infligem a homens sensíveis e intelectuais.

Por trás de cada palavra da mulher amada, escreve o narrador, esses homens “sentem uma mentira; por trás de cada casa onde diz ter estado, outra casa; por trás de cada acção, cada ser, outra acção, outro ser”. E, continua, “tudo isso cria, perante o intelectual sensível, um universo todo ele em profundezas que o seu ciúme desejaria sondar e que não deixam de interessar à sua inteligência”. Toda a declaração na qual o amante cheira uma mentira evoca alternativas talvez mais verídicas. Porém, se o amante permanece incapaz de fixar a sua imaginação numa única casa ou num único acto ou numa única pessoa, na esperança de alcançar neles as realidades por trás da mentira, esta não poderá nunca ser eliminada no esforço de conhecer a verdade. Albertine e Odette propõem uma versão fictícia do seu comportamento, o qual se torna o centro de um monte de hipóteses por parte de Marcel e de Swann. É verdade que o amante sofre com a sua incapacidade de eliminar esse centro de hipóteses; apenas uma verdade reconfortante, mas empobrecedora, poderia consegui-lo. Todavia a contrapartida deste sofrimento – a sua “compensação” – é a variedade e a profundidade que a imaginação inquisidora e inquieta do amante dá ao universo. A necessidade de conhecer a verdade estimula o instinto romanesco, e a impossibilidade de conhecer a verdade transforma a vida num romance capaz de se desenvolver infinitamente.

Marcel reencontra essa sua possibilidade de multiplicar os pontos de vista sobre o mundo na memória involuntária, e aqui podemos definir a ligação entre esta multiplicidade de perspectivas e um eu sempre em expansão. Muitos comentadores sublinharam a importância das lembranças involuntárias em *La Recherche*, mas acredito que o papel crucial que desempenham na obra proustiana se explica pelo que a maior parte dos leitores de Proust teria dificuldade em admitir: ou seja, pelo seu significado extremamente modesto. Uma lembrança involuntária é, como se sabe, uma breve coincidência entre um momento presente e um momento passado: uma sensação actual (tal como o sabor da madalena) desperta por acaso a lembrança sensorial de uma experiência passada, e, no espaço de “duração de um relâmpago”, Marcel parece viver “entre” o presente e o passado, ou mais exactamente, na semelhança entre os dois – uma semelhança que é, a bem dizer, uma abstracção da experiência concreta, mas que é vivida de forma fugaz pelos sentidos. Ora, essas lembranças não *criam* nada; sem elas, o narrador, provavelmente, não teria nunca tido consciência dessa essência extra-temporal que a memória involuntária destaca de uma sensação presente e de uma sensação passada, mas esta essência, contudo, não deixa de ser uma verdade que diz respeito à *história* das sensações de Marcel, e não contém em si nada que possa inspirar um futuro.

O verdadeiro interesse das essências libertadas pelas lembranças involuntárias reside no facto que tornam impossível qualquer formulação definitiva do eu. O guardanapo com que Marcel limpa a boca, na biblioteca do palacete dos Guermantes, tendo “precisamente o tipo de rigidez e de amido de aquele com o qual lhe tinha custado tanto enxugar[-se] frente à janela, no primeiro dia da sua chegada a Balbec”, evoca [para ele] uma “visão de azul celestial”, e expande “repartido nas suas extensões e suas quebras, a penugem de um oceano verde e azul como a cauda de um pavão”. “E eu” [prosegue o narrador]¹ “não fruía apenas das cores, mas de um instante inteiro da minha vida que as erguia, que tinha provavelmente sido de aspiração para elas, e de que algum sentimento de cansaço ou de tristeza me tinham talvez impedido de fruir em Balbec, e que agora, livrado do que há de imperfeito na percepção exterior, puro

¹ Acrescento da tradutora para a clareza do texto.

e desencarnado, me inchava de alegria.” Esta notação é muito importante: ela implica uma reorganização da hierarquia dos interesses e dos projectos que usamos habitualmente para reconhecer e definir o nosso eu. Evidentemente, seria banal afirmar muito simplesmente que não estamos nunca completamente conscientes de todos os nossos interesses em qualquer situação. Porém, uma primeira lembrança involuntária dá-nos disso uma prova particularmente convincente. E depois, o “regresso” de Marcel a Balbec na biblioteca dos Guermantes desvaloriza a angústia que tinha sentido no momento passado. É como se Marcel visse agora que a aspiração para certas cores e a sede de certas sensações tivessem sido, no mínimo, tão fortes quanto o seu terror. Deste modo, o episódio da sua chegada a Balbec complica-se retrospectivamente, e é agora impossível – tanto para nós como para Marcel – dar uma única versão dos seus sentimentos. É certo que a memória involuntária, na medida em que oferece provas de “um eu individual, idêntico e permanente”, acalma o medo da descontinuidade psicológica em Marcel. Mas ela faz mais; ela arruína toda a tentativa de fixar o eu numa totalidade estável, mostrando quanto é instável qualquer definição de si mesmo.

Nada mais fácil do que subestimar a importância desta descoberta proustiana: o próprio narrador não parecerá querer, muito amiúde, estruturar a sua vida segundo uma oposição apenas matizada entre a perda e a possessão de si? Mas isto não deveria impedir-nos de ver que esta possessão em *La Recherche* não equivale de modo algum a uma *imobilização* do eu. A memória involuntária “devolve” Marcel a si próprio, ao mesmo tempo que destrói essa visão coerente do seu passado, que ele sempre possui na sua memória intelectual ou voluntária (apesar das crises nas quais parece perder esse passado). O sabor da madalena e as sensações experimentadas na biblioteca dos Guermantes são possessões de si provisórias e um pouco banais, e eis precisamente porquê estas indicam o caminho que conduzirá a uma autobiografia literária na qual o eu será sobretudo *inventado*. Portanto, a essência libertada por uma lembrança involuntária é, primeiro, pessoal: ela não reside nas coisas, reside nas analogias ou nas identidades peculiares que o aparelho sensorial de Marcel estabelece entre as sensações. Também não se trata da essência da sua personalidade; trata-se antes de uma qualidade de sensação comum a dois momentos da sua vida. Finalmente, as lembranças involuntárias de Marcel fazem-nos

duvidar de certas formas habituais de definir o passado; elas sugerem novas disposições para os diversos elementos num episódio ou num quadro do passado. Deste modo, estas lembranças autorizam a noção de uma personalidade nunca “acabada”, sempre aberta – noção subjacente a uma escrita que está constantemente a recriar, a improvisar o eu.

De que forma o estilo e a estrutura romanesca de *La Recherche* confirmam esta concepção que julgo implícita nas lembranças involuntárias de Marcel? Se o que o herói proustiano nomeia as “notas fundamentais” do eu é inevitavelmente traído pela linguagem que utilizamos quotidianamente para fazer-nos reconhecer pelos outros, o narrador deve encontrar uma linguagem que contenha o seu acento mais pessoal sem por isso sacrificar os signos capazes de transmitir esse acento aos outros. Este problema será resolvido pela utilização literária de diversos disfarces do eu que equivalem a um conhecimento experimental desse mesmo eu. Ora, os disfarces da personalidade têm um valor ao mesmo tempo positivo e negativo no romance proustiano. O narrador insiste tão amiúde na dor causada por tais disfarces que nos podemos facilmente enganar quanto ao aspecto libertador dos seus próprios exercícios numa arte do disfarce. A sexualidade – sobretudo a homossexualidade – é-nos apresentada no romance como o campo dentro do qual os “seres de fuga” proustianos podem mais eficazmente dissimular a sua personalidade por trás de um jogo de desejos que desconcerta o amante possessivo. Marcel não pode compreender o “jogo” do lesbianismo de Albertine porque não pode figurar-se o papel que esta desempenha nele. Em Albertine o amor das mulheres é um disfarce impenetrável do amor de Marcel pelas mulheres; ela tem desejos aparentemente semelhantes aos seus, mas dado que ela é mulher, ele procura em vão reconhecer-se neles.

A ligação entre os papéis sexuais complicados e a arte da fuga da pessoa amada revela-se de forma espantosa durante a cena que tem lugar no teatro de Rachel em *Le Côté de Guermantes*. O *flirt* de Rachel com o jovem dançarino que lhe recorda outra mulher, e a quem ela diz que “poderíamos muito bem entender-nos contigo e uma das minhas amigas”, mergulha a imaginação ciumenta de Saint-Loup num labirinto de disfarces psicológicos. Diferentes imagens do desejo entrelaçam-se inextricavelmente numa espécie de peça mascarada na qual o homem desempenharia o papel de uma mulher para Rachel ou para a sua amiga, ou para ambas, e elas, pelo

seu lado, desempenhariam o papel de um homem com um homem que se pareceria com uma mulher. Finalmente, os trajes mais extravagantes do desejo sexual são evocados na carta que a actriz lésbica Léa envia a Morel, e que Charlus lê por acaso. Nela, Léa designa Morel por via de uma expressão que Charlus desde sempre associara à homossexualidade (“Tu és um desses pelo menos”), mas aqui a homossexualidade parece significar que Morel tem “o mesmo gosto que as mulheres têm para as próprias mulheres”. O pobre Charlus fica transtornado pelo que o narrador chama a “insuficiência súbita de uma definição”, e a carta coloca um problema insolúvel para a imaginação do barão: com quê imagens ou com quê identificações imaginárias o homossexual pode acalmar o seu ciúme por outro homossexual que curte² a companhia das lésbicas? “Onde” está Morel em tais prazeres? Como imaginar as satisfações de um homem que se deixa tratar como uma mulher que deseja outras mulheres que desempenham papéis de homens?

Tais são os disfarces pelos quais se foge dos outros, disfarces que, como se vê no caso de Rachel, podem ser usados para objectivos sádicos: a actriz faz sofrer Saint-Loup com uma exibição espectacular da sua própria alteridade. Sabemos que *La Recherche* dedica muito espaço à documentação angustiada dessa arte sinistra da dissimulação de si. Porém, esta espécie de espargimento do eu realiza-se também graças a técnicas completamente diferentes, e estas transformam a redefinição acidental e rara da personalidade trazida pela memória involuntária num processo voluntário e contínuo de renascimento do eu. Estou a pensar na forma como a representação metafórica, em *La Recherche*, ajuda a tornar os significados menos fixos, mais difusos através da obra. Antes de mais, as analogias no romance proustiano são amiúde uma fonte humorística. Isto vê-se mais claramente quando o narrador faz uma comparação de um aspecto prosaico do seu próprio passado com um acontecimento histórico ilustre. O comentário apaixonado e receoso de Françoise perante a mais ínfima mudança de humor da tia Léonie, da forma como esta se levanta de manhã ou toma a sua refeição, faz lembrar ao narrador a atenção ansiosa que a nobreza prestava a sinais quase imperceptíveis que,

² Ndt: Usámos de propósito um verbo do calão português para respeitar a expressão coloquial do texto original.

em Luís XIV, podiam anunciar favores ou queda em desgraça. A seguir, a crueldade com que Françoise mata os frangos que serve à família de Marcel em Combray inspira algumas dúvidas ao jovem rapaz sobre o carácter moral de Françoise, ao mesmo tempo que o faz reflectir sobre toda a brutalidade escondida por trás do respeito oficial nos retratos “dos Reis e das Rainhas que estão representados de mãos postas nos vitrais das igrejas”. Por fim, o nenúfar levado incessantemente pelas correntes do rio de uma beira à outra da Vivonne fascina Marcel; olha para ele, pensando na “dietética estranha, ineluctável e funesta” dos hábitos de “certos neurasténicos”, para depois alargar a comparação, evocando um episódio da *Divina Comédia*. Este trá-lo de volta, através de um retorno engraçado, ao ponto de partida das suas analogias, ao seu próprio fascínio diante da planta “possessa”: “Assim era esse nenúfar, parecido também com um desses infelizes cujo tormento singular, que se repete indefinidamente durante a eternidade, excitava a curiosidade de Dante, e do qual este teria gostado que lhe fossem contadas mais longamente as particularidades e a causa pelo próprio supliciado, se Virgílio, afastando-se a largos passos, não o tivesse forçado a juntar-se a ele o quanto antes, tal como eu o era pelos meus pais.”

Por um lado, essas analogias fazem de Françoise, da tia Léonie e de Marcel objectos de troça, atribuindo uma importância herói-cómica aos acontecimentos e hábitos pouco relevantes da sua vida. Porém, elas vulgarizam também a vida em Versalhes e a viagem de Dante ao inferno. Cada elemento da comparação fica minado pela facilidade com que se presta a uma aproximação inesperada. Tais analogias acrescentam talvez clareza a essas situações, mas têm também uma função reductora, e tornam-se facilmente instrumentos de escárnio. O ensaio³ histórico é por vezes instrutivo, mas ao mesmo tempo, parodia o individual; ou, mais precisamente, torna-nos cépticos ou indiferentes em relação ao individual, uma vez que a qualidade que dois incidentes têm em comum é alheia ao contexto histórico destes. A vida em Versalhes é uma ilustração episódica de um *tipo* de vida reencarnado numa cena da vida provinciana francesa do fim do século XIX. Ora, são justamente essas continuidades históricas

³ Ndt: a palavra “ensaio” em português é ambígua; neste texto, este substantivo e o verbo de que deriva designam exclusivamente a acção de ensaiar no seu sentido teatral.

que o narrador descobre, ou inventa, enquanto está a escrever a história da sua própria vida. Porém, evidentemente, é ele mesmo que ensaia no seu livro. E na organização puramente verbal de uma obra escrita, a sequência cronológica dos acontecimentos é representada, de forma espacial, por constelações de metáforas literárias. Ao adoptar uma perspectiva a partir da qual pode recriar o passado, embora pretendendo lembrar-se dele, o narrador antecipa constantemente episódios futuros através de experimentações metafóricas. Georges Poulet falou de uma “inteligibilidade recíproca” entre episódios que, originalmente, eram distintos na vida de Marcel; as analogias no texto coadunam numa mesma estrutura momentos temporalmente isolados, e evocam o que já foi escrito ao mesmo tempo que designam o que ainda está por escrever.

É verdade que esta rede de correspondências metafóricas parece, à primeira vista, dar à obra uma unidade fechada. Contudo, de forma mais original, todas estas correspondências operam uma certa desintegração psicológica. Elas têm o efeito de nos afastar de um centro fixo que poderíamos tender a considerar como a origem das diversas imagens do eu. Tem-se dito amiúde que o narrador tem uma personalidade muito ténue em relação às outras personagens de *La Recherche*. E esta observação é vista por muitos como uma apreciação desfavorável do romance. Para citar um autor inglês, B. G. Rogers: “[...] a ausência de um verdadeiro herói em Marcel é difícil de reconciliar com a tão grande importância afectiva e espiritual investida nele em *Le Temps retrouvé*.” Este julgamento reveste um particular interesse se nos lembrarmos de todos os esquemas de ensaio psicológico no romance proustiano. E uma vez que o narrador não deixa de nos informar abundantemente sobre si mesmo, é-nos impossível não reconhecer nestes esquemas os traços da sua própria personalidade. No entanto, é inegável que o narrador tende a desaparecer, a não estar *lá* como a fonte visível e nitidamente definida de todos esses ensaios de traços psicológicos. Mas não será *isso* o mais certo indício da modernidade do texto proustiano? O carácter vago de Marcel enquanto centro romanesco só nos pode incomodar se impormos à obra a noção de personalidade (o que significa “ter uma personalidade?”), que a própria obra se esforça por demolir. É pelo espargimento ou a dispersão do eu que o narrador realiza um deslocamento libertador dos seus fantasmas mais paralisantes. Estes fazem parte de uma unidade psicológica mítica

de que o humor proustiano ajuda a dissipar a seriedade. Se desistirmos de procurar uma versão privilegiada destes fantasmas, uma versão original, à qual atribuiríamos uma autoridade muito especial, o eu poderá impunemente *ser* uma variação de disfarces.

Os diversos usos da metáfora em *La Recherche* têm como função fundamental cultivar o maior número possível de interpretações da experiência vivida. Há, por exemplo, um certo tipo de vida mundana que reconhecemos como a representação imaginária, peculiarmente proustiana, da alta sociedade. E as semelhanças entre as diversas encenações desse mundo no romance são amiúde espantosamente transparentes. As recepções dos Verdurin retomam numerosos detalhes das recepções dos Guermantes. A Patroa, assim como Oriane, orgulha-se dos quadros de Elstir pintados expressamente para ela. O aborrecimento demonstrado perante a doença e a morte, que vêm estragar os jantares e os bailes, repete-se de forma cada vez mais chocante: o duque de Guermantes recusa obstinadamente que lhe seja anunciada a morte do primo no final de *Le Côté de Guermantes*; M. Verdurin, pelo seu lado, exige insistentemente que ninguém fale da morte de Dechambre a Mme Verdurin; esta nega, com azedume, durante a recepção no *quai* Conti, ter tido pena aquando da morte da princesa Sherbatoff. Poder-se-ia dizer ou que o narrador descreve três eventos mundanos diferentes de uma forma curiosamente semelhante, ou que encontra disfarces diferentes para uma visão simplista e amarga da vida mundana. Porém, a variedade dos disfarces desta visão torna difícil a avaliação da qualidade exacta deste pessimismo. Há mais tolerância, por parte do narrador, perante a insensibilidade de Oriane na cena onde esta hesita em sair, na noite em que Swann lhe anuncia a sua morte próxima, do que perante a declaração ultrajante de Mme Verdurin sobre a morte da princesa. O segundo incidente evidencia uma visão pessimista da vida mundana que começa não apenas a enjoar o narrador, mas também a levá-lo a abandonar esse mundo. Os numerosos ensaios desse pessimismo podem ter consequências várias. Contudo, o cepticismo profundo e constante quanto ao valor real dos sentimentos humanos é modificado segundo graus de intensidade diferentes nas suas diversas representações dramáticas. Daí uma certa flutuação nas reacções de Marcel, um tom moral variado o suficiente para “arejar” as máximas bastante rígidas do moralista.

Além disso, o mundo de que Marcel é suposto lembrar-se surpreende-nos a vários níveis, como se fosse uma projecção da sua própria história e da sua psicologia. Enquanto rememorava um mundo impenetrável, e se documentava com uma escura lucidez sobre a sua tarefa intransponível de conhecer a vida dos outros, Marcel tem, em parte, simultaneamente ilustrado e refutado a sua tese. Pois agora o mundo do seu passado fica atraído na órbita de uma personalidade contínua e facilmente identificável: a do próprio Marcel. O que se poderia chamar o espaço criador entre o narrador e o mundo que descreve – ou o próprio trabalho de dramatização do eu que Balzac e Stendhal dissimulam, ao sugerir que o acto de escrever não comporta nada mais do que opções de ponto de vista sobre um mundo já presente –, esse espaço criador torna-se o objecto principal da nossa atenção em *La Recherche*. O romance provoca o drama da nossa própria incerteza sobre o sentido exacto da ideia que estas personagens e estes eventos pertencem ao passado de Marcel. Em realidade, parecem “pertencer-lhe” num sentido alegórico. O narrador ilustraria assim, mais ou menos claramente, e muito embora declare explicitamente que descreve o mundo real do seu passado, o processo através do qual um romancista inventa um mundo fictício. Ele enfatiza o grau de diferença possível numa série de representações do eu.

Cada incidente e cada personagem de *La Recherche* poderiam ser colocados num campo de projecção de si, um campo que se estenderia dos aspectos mais transparentes da psicologia de Marcel às imagens particularmente complexas nas quais a alegoria e a observação parecem coincidir. A incapacidade de diferenciar os outros do eu é exacerbada no romance pela paixão do amor; ao mesmo tempo, esta incapacidade põe em dúvida a própria possibilidade de criar “personagens” num romance sobre o amor. Sendo Albertine o centro das dúvidas atrozes que torturam Marcel a respeito da sua personalidade real, ela torna-se um exemplo particularmente relevante da dificuldade de fazer acreditar que puras conjecturas romanescas configurem uma imagem clara e estável do mundo exterior. Saint-Loup e Mme de Guermantes, pelo seu lado, são de tal modo individualizados que parecem existir independentemente da invenção do narrador, embora o amor de Saint-Loup por Rachel iguale o amor possessivo de Marcel por Albertine, e embora a repugnância ansiosa que Oriane sente em despedir-se dos seus convidados no final de uma recepção

nos lembre o terror de Marcel de ser separado da mãe. A psicologia que achamos tão peculiar, senão mesmo patológica em *Combray* revela-se capaz de abranger uma grande variedade de experiências humanas. Os disfarces sociais que esta psicologia reveste no decurso do romance podem atingir um grau de particularização objectiva que nos faz esquecer a subjectividade tão especial da qual relevam. O mundo do passado de Marcel torna-se, logo que começa a vivê-lo como literatura, uma ficção que apenas o põe em cena a ele próprio; contudo, esta dramatização de si é tão ampla que nos aparece como uma moldura adequada na qual o mundo pode estar contido.

Aliás, Marcel não nos dá de todo a versão definitiva da sua vida. O facto que, ao descrever o mundo, ele lhe dê a forma de um reflexo quase alegórico da sua própria imaginação, diminui a força constrangedora da realidade sobre a sua vida. Numa leitura superficial, este ensaio psicológico na obra proustiana parece testemunhar uma estreiteza nas suas reacções. A um nível mais profundo, ele reduz a influência da realidade sobre tudo o que o escritor diz, ao mesmo tempo que ilustra o efeito poderoso das projecções de si. Nada é suficientemente forte para expulsar os sonhos ou os fantasmas de Marcel da narrativa que ele faz deles, o que equivale a dizer que nada na sua vida, salvo a morte, o pode impedir de usar o facto vivido para uma revisão contínua do sonho. A sua liberdade só é restringida pelos limites da sua imaginação; e isto precisamente porque não tem nenhuma ilusão relativamente à sua capacidade de fazer observações sobre uma realidade da qual a sua imaginação estaria ausente. O carácter sempre provisório e imperfeito do conhecimento autoriza o uso teoricamente ilimitado do mundo como terreno de experiência para as suas ficções.

A superstição do real em Flaubert tem-no conduzido naturalmente a um processo de supressão constante na sua obra: como alguma vez teria podido ter a certeza de que cada frase ou cada parágrafo não dissesse demais, e, desta forma, não violasse a realidade? Proust, pelo contrário, pode incessantemente fazer acrescentos à sua obra; ele descobre que, graças à memória criativa do seu narrador, tudo o que é estreito e empobrecedor pode, pela força da interpretação, ser integrado a uma visão cada vez mais ampla do mundo. E não há nisso nada de ingénuo. Objectos e outros seres estão presentes. Vão de encontro à consciência

de Marcel, e ele sofre com isso. Porém, admitindo a sua impotência em controlá-los e possuí-los, julga que o obstáculo da sua subjectividade lhe dá outra espécie de poder: o de inventar e de rever o significado dos acontecimentos e, pelo excesso de revisão experimental, de introduzir a realidade na área do seu desejo.

Poder-se-ia até dizer que é justamente porque tudo o que acontece em *La Recherche* pertence ao passado de Marcel que ele nunca terá fruído tanto como agora da liberdade. Talvez seja no preciso momento em que os vivemos que sentimos mais penosamente a finalidade dos acontecimentos. É nesse momento que experimentamos mais concretamente as limitações e as exclusões implícitas de cada emoção que sentimos, de cada espectáculo que vemos, de cada decisão que tomamos. É apenas na memória que o futuro de cada momento aparece prometedor na sua incerteza, e portanto, cheio de potencial. Pois, através da memória, podemos beneficiar de uma compreensão das consequências mais ampla do que a que está ao nosso alcance aquando de uma experiência “primeira” e imediata. Retrospectivamente, os primeiros efeitos dos acontecimentos podem ser desviados por uma vontade de interpretação; no próprio momento desses acontecimentos, estávamos demasiado preocupados com as suas consequências imediatas para ver nestas outra coisa do que a necessidade e a finalidade. O romance proustiano ilustra constantemente esta distinção; é uma dramatização literária da hipótese psicanalítica segundo a qual uma reformulação do passado cria, em certas condições, novas possibilidades para o futuro. Com toda a aparência do olhar para trás, *La Recherche* é um romance que implica muito mais um futuro do que, por exemplo, *La Chartreuse de Parme*. Fabrice apenas se lança no tempo, e o seu impulso cria um destino irreversível. A vida estreita o campo dos seus projectos, até que, segundo uma lógica inatacável, só lhe resta morrer. Quando regressa ao seu passado, é para descansar, e não para re-criar. O narrador proustiano, num gesto de falsa derrota, vira as costas à vida apenas para viver com mais liberdade. Sempre revendo o seu eu, ao mesmo tempo agressivo e crítico, refaz de um passado que foi deceptivo um campo livre para o exercício extravagante de expansão do eu.

O ensaio em *La Recherche* é, portanto, uma modalidade da liberdade. Porém, embora a liberdade de que goza o narrador através da obra ajude a criar o eu, ela coincide também com uma espécie de impessoalidade. O seu estilo metafórico permite a Marcel ensaiar-se a si próprio, mas a individualidade assim esquiçada não é redutível a nenhuma expressão particular desta individualidade. “Nas pessoas que amamos, escreve o narrador em *Le Temps retrouvé*, há, inerente a elas, um certo sonho que nem sempre sabemos discernir, mas que perseguimos. Era a minha crença em Bergotte, em Swann que fazia com que amasse Gilberte, a minha crença em Gilbert le Mauvais que me fazia amar Mme de Guermantes. E que ampla extensão de mar fora reservada ao meu amor, mesmo o mais doloroso, o mais ciumento, e, dir-se-ia, o mais individual, por Albertine! De resto, por causa justamente deste individual que se persegue encarniçadamente, os amores pelas pessoas são, por si só, um pouco aberrações.” O que mais profundamente caracteriza os nossos amores é um “sonho duradouro e inconsciente” que procura encarnar-se em diferentes pessoas. Este sonho é um tipo de desejo específico; exprime um individual mais geral do que os indivíduos. E esta individualidade é o que o narrador proustiano chama uma “essência”; ela pertence ao “mundo das diferenças” que apenas a arte revela.

A individualidade de um ponto de vista encarnado numa pessoa, sem ser dependente dela: é isto, segundo a brilhante definição de Gilles Deleuze, que o narrador vai reconhecer como a fonte do prazer que experimenta frente à arte. E esta identificação do individual absoluto com uma região do ser que transcende os indivíduos vai proteger o narrador do desespero de sentir que a linguagem não pode nunca comunicar as “notas fundamentais” da personalidade do artista. Pela distinção da individualidade e do que chamamos normalmente subjectividade, ele pode entregar a expressão da individualidade a um sistema de comunicação no qual os significados são sempre significados partilhados. Só uma estética do inefável pessoal rejeita as palavras por causa da sua natureza inevitavelmente generalizante. Nada poderia estar mais longe do tipo de personalidade que *La Recherche* pretende expressar. O seu drama austero consiste no esforço do narrador para extrair um estilo individual de uma vida na qual todo o estilo está constantemente ameaçado pelas obsessões de uma existência singular.

As metáforas de *La Recherche* “abrem” a narrativa de uma forma que a torna notavelmente diferente de *Jean Santeuil*. A metáfora em *Jean Santeuil* é essencialmente ornamental. Num certo sentido, este romance é muito mais “literário” ou “escrito” do que *La Recherche*; tem uma complexidade psicológica muito menos interessante, que faz de cada secção um “trecho” bem composto fechado sobre si mesmo. Penso que Proust nunca poderia ter mudado a descontinuidade profunda de *Jean Santeuil* criando mais ligações de um episódio com outro; fazer transições mais flexíveis não teria em nada mudado a concepção subjacente de um estilo que se exerce a encaixar verbalmente experiências díspares. O resultado desta concepção é que, em *Jean Santeuil*, os incidentes adquirem amiúde uma espécie de profundidade em grande parte eliminada na obra posterior. Em *La Recherche*, por um lado as metáforas enriquecem incidentes específicos sem os “cobrir” completamente. Por outro lado, a liberdade das próprias metáforas é protegida pelas suas extensões noutras partes do romance; são sempre, em qualquer momento, contentores maiores do que o seu conteúdo. Não existe uma rede de interpretações múltiplas em *Jean Santeuil*, e por conseguinte, vemos frequentemente, através de qualquer episódio, um significado único, definido e limitativo. Pressentimos, por exemplo, que a reacção de plena satisfação de Jean ao descobrir que Charlotte consentiria em lhe proporcionar certos prazeres eróticos é apenas inteligível se considerarmos esta cena como máscara de um encontro homossexual inesperado. Não há nada na forma como Proust trata esta cena que a eleve acima da singularidade do detalhe literal. Quanto ao conteúdo, *La Recherche* tem episódios de igual singularidade; porém o estilo possui agora uma força centrífuga que nos impede de considerar tal conteúdo como o signo transparente de uma coisa não explicitada, de uma realidade escondida. Os incidentes já não se estendem além de si mesmos na psicologia velada do autor; antes são, graças à metáfora, extensões lineares que levam a outras invenções metafóricas através de todo o romance. Tornam-se, por assim dizer, horizontalmente, mais que verticalmente, transcendentais. O significado de cada passagem apenas está limitado pela quantidade de espaço romanesco que o escritor terá toda a liberdade de preencher durante o processo de engrandecimento do eu, o qual constitui a sua vocação literária.

A literatura no mundo proustiano implica um certo afastamento da vida. A imagem do escritor enclausurado no seu quarto tapeçado de cortiça

é uma metáfora suficientemente dramática deste afastamento. Porém, o narrador, resolutamente isolado do mundo, demonstra-nos a pertinência deste mecanismo do afastamento para todas as actividades da sua vida; por conseguinte, o facto de estabelecer uma distância estética revela-se para ele como um acto criador e libertador em todos os momentos da sua vida. Ser o artista da sua própria vida supõe a possibilidade de viver segundo certos estilos em vez de certas obsessões – quer dizer, a possibilidade de reiterar-se numa variedade divertida de palavras, gestos, acções. É apenas desta forma que se consegue escapar da monotonia estonteante dos fantasmas que transparecem através de cada performance do eu, para revelar-se como a “verdade” sem interesse do eu. Uma preferência marcada pelo disfarce (pelo que se poderia mesmo chamar uma duplicidade, numa ética da sinceridade) é portanto, quem sabe, essencial para um eu que vive segundo o modo exuberante de uma expansão contínua. *A La Recherche du temps perdu* é certamente um romance sobre a arte. Mas não é, como *Madame Bovary*, um romance sobre a distância intransponível entre a arte e a vida; é antes um inventário de técnicas que conduzem a uma vida plena de arte.

Nota biobibliográfica

Leo Bersani foi professor emérito da Universidade de Berkeley, e membro da American Academy of Arts and Sciences. É conhecido pelas suas contribuições críticas, nomeadamente na área da literatura francesa e no domínio dos estudos de género. Estudou na universidade de Harvard onde se graduou em línguas românicas, doutorando-se em literatura comparada, e interessando-se, nomeadamente, nas relações entre literatura e psicanálise. Entre às suas numerosas publicações, salientamos: *Marcel Proust: The Fictions of Life and of Art* (Oxford Univ. Press, 1965); *Balzac to Beckett* (Oxford Univ. Press, 1970); *A Future for Astyanax* (Little, Brown, 1976); *Baudelaire and Freud* (Univ. California Press, 1977); *The Death of Stéphane Mallarmé* (Cambridge Univ. Press, 1982); *The Forms of Violence* (with Ulysses Dutoit, N.Y: Schocken Books, 1985); *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art* (Columbia University Press, 1986) e as mais recentes *Thoughts and Things* (Univ. Chicago Press, 2015); *Receptive Bodies* (Univ. Chicago Press, 2018).

CAPÍTULO CONCLUSIVO DE CONTRE SAINTE-BEUVE

Introdução e Tradução de MAFALDA BORGES SOARES

Faculté des Lettres, Sorbonne Université

Existe, no entender de Proust, algo exterior à literatura, à música, à pintura; algo essencial que atravessa as várias obras de um artista, unindo-as harmoniosamente entre si. Essa essência, isto é, esse cântico longínquo – que ecoa, ininterrupto, no sentir artístico – é o móbil da arte, por excelência. O artista é habitado por algo maior do que ele próprio, que o incita a criar: trata-se de um *imperativo poético*¹, de uma necessidade de se entregar ao que de mais real em si sente. E o diálogo que se estabelece entre todas as artes é, antes de mais, uma confabulação entre diferentes essências que, sob formas diversas, distintamente se manifestam no mundo. A comunhão entre todas as artes é, pois, expressão de princípios mais elevados do que os princípios estéticos, demonstração de algo que atravessa e ultrapassa todos os espaços e, sobretudo, todos os tempos.

¹ Expressão da nossa autoria.

Contre Sainte-Beuve²

XVI. Conclusão

Ao ler um autor, eu rapidamente distinguia sob as suas palavras uma ária, que em cada autor é diferente da de todos os outros, e enquanto lia, sem disso me dar conta, cantarolava-a, acelerava as notas ou retardava-as ou interrompia-as, para marcar o seu compasso e o seu retorno, como se faz quando se canta, e tantas vezes se espera longamente, ao seguir o compasso, antes de se pronunciar o fim da palavra.

Bem sabia eu que se, não tendo nunca podido trabalhar, não soubesse escrever, tinha pelo menos o ouvido mais apurado e exacto do que muitos outros, o que me permitiu fazer pastiches, pois no caso de um escritor, quando se capta a ária que lhe é própria, as palavras bem depressa chegam. Mas esse dom, não cheguei a empregá-lo, e, de tempos a tempos, em diferentes períodos da minha vida, a par do dom de descobrir uma ligação profunda entre duas ideias, duas sensações, continuo a senti-lo vivo em mim, embora não fortificado, e por isso, não tardará a enfraquecer e morrer. Será, porém, a custo, pois é amiúde, quando estou mais doente, quando já nem ideias em mente nem forças tenho, que esse eu que reconheço por vezes apercebe essas ligações entre duas ideias, assim como é amiúde no Outono, quando já nem flores nem folhas há, que sentimos nas paisagens os acordes mais profundos. E esse rapaz, que dessa forma brinca sobre as ruínas dentro de mim, não precisa de alimento algum, alimentando-se tão-simplesmente do prazer que a visão da ideia que descobre lhe dá, ele cria-a, ela cria-o, ele morre, mas eis que uma ideia vem ressuscitá-lo, quais sementes cuja germinação se interrompe numa atmosfera demasiado seca, que estão mortas: mas um pouco de humidade e de calor são suficientes para fazê-las renascer.

E penso que esse rapaz que dentro de mim se entretém dessa forma deve ser o mesmo que tem também o ouvido apurado e exacto para escutar entre duas impressões, entre duas ideias, uma harmonia muito subtil que outros não ouvem. Que ser é esse? Não sei dizer. Mas se ele cria, de

² Edição de referência: Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Edição e Prefácio de Bernard de Fallois [1954] (Paris: Gallimard, Colecção Folio Essais, 2010).

algum modo, essas harmonias, ele vive delas, logo se ergue, germina, cresce, com toda a vida que delas recebe, e de seguida morre, só podendo viver delas. Mas por mais prolongado que seja o sono em que a seguir se encontra (como é o caso das sementes do senhor Becquerel), ele não morre, ou melhor, morre tão-somente para renascer quando uma outra harmonia se lhe apresenta, mesmo se entre dois quadros de um mesmo pintor ele apercebe simplesmente uma mesma sinuosidade de perfis, um mesmo pedaço de estofa, uma mesma cadeira, mostrando entre os dois quadros algo comum: a predilecção e a essência do espírito do pintor. O que existe no quadro de um pintor não pode alimentá-lo, nem o que num livro de um autor se encontra, ou num segundo quadro do pintor, num segundo livro do autor. Mas se, no segundo quadro ou no segundo livro, ele apercebe algo que não está nem no segundo nem no primeiro, estando de algum modo entre os dois, numa espécie de quadro ideal, que ele vê em matéria espiritual modelar-se fora do quadro, então terá recebido o seu alimento, e eis que recomeça a existir e a ser feliz. Pois, para ele, existir e ser feliz são uma e só coisa. E se entre esse quadro ideal e esse livro ideal, cada um suficiente para o tornar feliz, ele descobre uma ligação ainda mais elevada, a sua alegria cresce mais ainda³. Porque ele morre instantaneamente no particular, e logo torna a flutuar e a viver no geral. Apenas vive do geral, o geral anima-o e alimenta-o, e ele morre instantaneamente no particular. Mas enquanto está vivo, a sua vida não é senão um êxtase e uma felicidade. Só ele deveria escrever os meus livros. Mas seriam eles mais belos por isso?

*

Que importa que nos digam: “com isso, o senhor desperdiça toda a sua habilidade”. O que fazemos é reemergir à vida, é estilhaçar com toda a força o gelo do hábito e do raciocínio que de imediato adere à realidade, fazendo com que nunca a vejamos, é reencontrar o mar livre. Porque é que essa coincidência entre duas impressões nos restitui a realidade? Talvez por nesse caso ela ressuscitar com aquilo que *omite*, ao passo que se raciocinarmos, se procurarmos recordar-nos, acrescentamos ou retiramos.

³ Variante: se descobre entre dois quadros de Vermeer... [nota do editor francês].

Os livros belos são escritos numa espécie de língua estrangeira. Sob cada palavra, cada um de nós coloca o seu sentido, ou antes, a sua imagem, que é amiúde um contrassenso. Mas nos livros belos, todos os contrasensos que se fazem são belos. Quando leio o pastor de *L'Enfermée*, vejo um homem ao estilo de Mantegna, e da cor da T... de Botticelli. Talvez não tenha sido, de todo, o que viu Barbey. Porém, há na sua descrição um conjunto de relações que, tendo em conta o ponto de partida errôneo do meu contrassenso, lhe conferem a mesma progressão de beleza⁴.

A originalidade de um homem de talento parece assemelhar-se a uma simples flor, a um cimo que se sobrepõe ao mesmo eu do das pessoas de talento medíocre da sua geração; mas esse mesmo eu, esse mesmo talento medíocre, existe neles. Acreditamos que Musset, que Loti, que Régnier são seres de excepção. Mas quando Musset atabalhoava crítica de arte, vemos com horror as frases sem qualquer relevo de Villemain nascer sob a sua pluma, ficamos estupefactos ao descobrir em Régnier um Brisson; quando Loti tem de fazer um discurso académico e quando Musset tem de entregar um artigo sobre a mão-de-obra para uma revista de pouca importância, não tendo tempo de perfurar o seu eu banal para dele extrair o outro que viria sobrepor-se, vemos até que ponto o seu pensamento e a sua linguagem estão repletos⁵...

*

É tão pessoal, tão único, aquele princípio que age em nós ao escrevermos e que cria à medida que o fazemos a nossa obra, que na mesma geração as mentes de mesma espécie, de mesma família, de mesma cultura, de mesma inspiração, de mesmo meio, de mesma condição, pegam na pluma para escrever quase da mesma maneira a mesma coisa descrita, cada qual acrescentando o bordado peculiar que apenas a si pertence, e que torna uma mesma coisa em algo totalmente novo, no qual ficam desfasadas todas as proporções das qualidades dos outros. E assim prossegue o género dos

⁴ Nota de margem: “Por isso, as variantes, as correcções, as melhores edições não têm tanta importância. Diversas versões do soneto de Verlaine *Tite et Bérénice*” [nota do editor francês].

⁵ Manuscrito interrompido [nota do editor francês].

escritores originais, cada um dando-nos a ouvir uma nota essencial que, entretanto, num intervalo imperceptível, fica irreduzivelmente diferente daquela que a precede e daquela que se lhe segue. Vejam, uns ao lado dos outros, todos os nossos escritores: só os originais, e os grandes, que são também escritores originais, e que, por esse motivo, não se impõe aqui distinguir. Vê como se tocam e como diferem. Segue uns ao lado dos outros, numa mesma fileira, como numa grinalda entrelaçada à alma e feita de inúmeras flores, sendo todas elas diferentes, France, Henri de Régnier, Boylesve, Francis Jammes, numa mesma fila, enquanto, numa outra fila, verás Barrès, numa outra Loti.

É provável que, quando Régnier e France começaram ambos a escrever, tivessem a mesma cultura, a mesma ideia da arte, tivessem procurado pintar do mesmo modo. E que, sobre a realidade objectiva desses quadros que tentavam pintar, tivessem mais ou menos a mesma ideia. Para France, a vida é o sonho de um sonho, para Régnier as coisas têm o rosto dos nossos sonhos. Mas essa semelhança dos nossos pensamentos e das coisas, Régnier, tão meticuloso e profundo, fica logo mais atormentando com a ideia de nunca esquecer de a verificar, de demonstrar a coincidência, derramando na sua obra o seu pensamento, a sua frase alonga-se, precisa-se, enrodilha-se, sombria e minuciosa qual ancólia, ao passo que a de France, radiante, desabrochada e lisa, é como uma rosa de França.

*

E por essa realidade verdadeira ser interior, podendo resultar de uma impressão conhecida, mesmo frívola ou mundana, quando está a uma certa profundidade e liberta dessas aparências, por essa razão não estabeleço qualquer distinção entre a arte elevada, que não lida apenas com o amor, a de nobres ideias, e a arte imoral ou fútil; entre as que se dedicam mais à psicologia de um sábio ou de um santo do que à de um homem da alta sociedade. Aliás, entre tudo o que releva do carácter e o que é do domínio das paixões, dos reflexos, não há diferença; o carácter é o mesmo nos dois casos, como os pulmões e os ossos, e o fisiologista, para demonstrar as grandes leis da circulação do sangue, não se preocupa em saber se as vísceras foram extraídas do corpo de um artista ou de um lojista. Talvez, no caso de se tratar de um artista verdadeiro, que, tendo quebrado as

aparências, terá descido até à profundidade da vida verdadeira, seja possível então, na presença de uma obra de arte, interessar-nos mais por uma obra que coloque em jogo problemas mais amplos⁶. Mas, antes de mais, que haja profundidade, que tenhamos atingido as regiões da vida espiritual onde a obra de arte possa criar-se. Ora, quando virmos um escritor a cada página, a cada situação em que se encontra a sua personagem, nunca a aprofundar, não a repensar a partir de si próprio, servindo-se das expressões feitas, apenas do que nos vem dos outros – e dos piores outros – nos sugere quando queremos falar de alguma coisa, se não descemos até essa calma profunda onde o pensamento escolhe as palavras em que se reflectirá por inteiro; um escritor que não vê o seu próprio pensamento, para si ainda invisível, contentando-se com a grosseira aparência que o dissimula a cada um de nós em todos os momentos da nossa vida, com a qual o vulgo se contenta numa perpétua ignorância, e que o escritor descarta, procurando ver o que há no fundo; quando pela escolha, ou antes, pela ausência absoluta de escolha das suas palavras, das suas frases, a repisada banalidade de todas as suas imagens, a ausência de aprofundamento de qualquer situação, sentirmos que semelhante livro, mesmo que, a cada página, murche a arte amaneirada, a arte imoral, a arte materialista, é ele próprio bem mais materialista, pois nem sequer desce até à região espiritual de onde saíram páginas que não fazem senão descrever coisas, porventura, materiais, mas com um talento que é a prova inegável de que elas vêm do espírito⁷. Por mais que ele nos diga que a outra arte não é arte popular, mas sim arte para apenas alguns, pensaremos, nós, que a sua arte é que é, na verdade, esse tipo de arte, pois não há senão uma maneira de escrever para todos, é escrever sem pensar em ninguém, para o que em si se tem de essencial e de profundo. Ao passo que ele escreve a pensar em alguns, naqueles artistas ditos amaneirados, e não tentando ver por onde pecam, aprofundando até encontrar o eterno, a impressão que eles lhe produzem, eterno esse que a impressão contém tanto como o contém um sopro de espinheiro alvar ou qualquer outra

⁶ Proust tinha acrescentado aqui entre parêntesis: não deixar este estilo horrível [nota do editor francês].

⁷ Seguimos a sugestão de pontuação da edição de Pierre Clarac para este extenso parágrafo [Ndt].

coisa que se saiba penetrar; mas aqui como em todo o lado, ignorando o que se passa no mais fundo de si, contentando-se com fórmulas repisadas e com o seu mau humor, sem procurar ver no fundo: “Ar bafiento de capela, ide lá para fora. Que me faz o vosso pensamento, pois bem! tanto faz que sejam clericais. Repugnais-me, essas mulheres deveriam levar uma palmada no traseiro^[8]. Não há sol em França então. Não podeis, pois, compor uma música ligeira. Tendes sempre de sujar tudo, etc.” Ele é aliás, de algum modo, obrigado a essa superficialidade e a essa mentira, uma vez que escolhe como herói um génio de mau feitio, cujas piadas, terrivelmente banais, são exasperantes, mas que se poderiam encontrar num homem genial. Infelizmente, quando Jean-Christophe – pois é a ele que me refiro –, para de falar, M. Romain Rolland continua a amontoar banalidades sobre banalidades, e quando procura uma imagem mais precisa, é uma obra de buscas e não de achados, e em que ele é inferior a todo e qualquer escritor de hoje. Os campanários das suas igrejas, que a longos braços se assemelham, são inferiores a tudo quanto encontraram M. Renard, M. Adam, e talvez até M. Leblond.

É por isso que essa arte é a mais superficial, a mais insincera, a mais material (mesmo que o seu *assunto* seja o espírito, dado que a única maneira de haver espírito num livro, não consiste em que o espírito dele seja o *assunto*, mas sim que o primeiro tenha criado o segundo. Há mais espírito em *Le Curé de Tours* de Balzac do que na sua caracterização do pintor Steinbock), e também a mais mundana de todas. Porque só as pessoas que desconhecem o que é a profundidade e que, vendo a todo o momento banalidades, fealdades, falsos raciocínios, não os apercebem e se inebriam com o elogio da profundidade, é que dizem: “Eis a arte profunda!”; assim como quando alguém diz a todo o instante:

“Ah! eu cá sou franco, eu não mando os outros dizer o que penso, todos os nossos excelentíssimos senhores são uns lisonjeadores, eu cá sou uma pele grossa”; e, deste modo, ilude as pessoas que não sabem. Ora, um homem delicado sabe que tais declarações não têm nada a ver com a verdadeira franqueza na arte. É como em matéria de moral: pretender não é fazer. No fundo, toda a minha filosofia equivale, como toda a filosofia verdadeira, a justificar, a reconstruir o que é. (Em arte, não se

⁸ O texto de Proust é coloquial [nota das coordenadoras do volume].

julga um quadro tão-somente pelas suas pretensões à grande pintura, da mesma forma que o valor moral de um homem não se julga pelos seus discursos.) O bom senso dos artistas, o único critério da espiritualidade de uma obra, é o talento.

O talento é o critério da originalidade, a originalidade é o critério da sinceridade, o prazer (para aquele que escreve) é talvez o critério da verdade do talento.

É quase tão estúpido dizer, ao falar de um livro: “É muito inteligente”, quanto “Ele gostava muito da mãe”. Mas o primeiro ainda não foi esclarecido.

Os livros são a obra da solitude e os *filhos do silêncio*. Os filhos do silêncio não devem ter nada em comum com os filhos da palavra, os pensamentos nascidos do desejo de dizer alguma coisa, de uma censura, de uma opinião, isto é, de uma ideia obscura.

A matéria dos nossos livros, a substância das nossas frases deve ser imaterial, não tomada tal como a realidade no-la apresenta, mas as nossas próprias frases, assim como os episódios devem ser feitos da substância transparente dos nossos melhores minutos, nos quais estamos fora da realidade e do presente. É dessas gotas de luz cimentadas que são feitos o estilo e a fábula de um livro.

Além de mais, é vão escrever especialmente para o povo, da mesma forma que o é escrever para as crianças. O que fecunda uma criança não é um livro de infantilidades. Porquê se acredita que um electricista necessita que se escreva mal ao falar-lhe da Revolução Francesa para que compreenda? Para começar, é precisamente o contrário. Assim como os parisienses gostam de ler relatos de viagem à Oceânia, e os ricos, narrativas biográficas de mineiros russos, também o povo gosta de ler coisas que não se relacionem com a sua vida. Além disso, porquê estabelecer essa barreira? Um operário (ver Halévy) pode ser baudelaireano.

Esse mau humor, de quem não quer olhar no fundo de si (o que, em estética, é o oposto de um homem que faz questão de conhecer alguém, e que, esnobado, diz: “Será que eu preciso dele, desse senhor? Que diferença me faz conhecê-lo? Ele repugna-me”), é bem mais o que eu censuro em Sainte-Beuve, é (se bem que o autor apenas fale de Ideias, etc.) uma crítica material, de palavras que aprazem aos lábios, aos cantos da boca, às sobranceiras arqueadas, aos ombros, e a contra-corrente dos quais o

espírito não tem coragem de emergir para ver o que há. Mas em Sainte-Beuve, apesar de tudo, muito mais arte é prova de muito mais pensamento.

*

O arcaísmo é feito de muitas insinceridades, de entre as quais o facto de tomar por traços assimiláveis do génio dos antigos traços exteriores, evocativos num pastiche; porém, desses traços, os próprios antigos não tinham consciência, pois, na época, o seu estilo não reproduzia um som antigo. Nos nossos dias, deparámo-nos com um poeta que acredita ter passado por si a graça da voz de Virgílio e de Ronsard, porque dá ao primeiro o nome que lhe dava o segundo, “o douto Mantuan”. A sua Ériphyle tem alguma graça, por ele ter sido um dos primeiros a sentir que a graça devia ter vivido, e dá à rapariga o gentil ceceio de uma mulherzinha: “o meu esposo era um herói, mas tinha demasiada barba”; e no fim, ela, zangada, sacode a cabeça, como uma pequena égua (talvez por se ter apercebido da vida que conferem os anacronismos involuntários do Renascimento e do século XVII); o seu amante diz-lhe: “Nobre senhora” (igreja em busca de graça, fidalgo do Peloponeso). Ele está ligado à escola (Boulanger?) – e Barrès – aludindo assim à escola do subentendido. É justamente o oposto de Romain Rolland. Mas trata-se apenas de uma qualidade, e isso não prevalece contra o vácuo do fundo e a ausência de originalidade. As suas célebres Stances só se salvam porque o seu estado inacabado e uma espécie de banalidade e falta de fôlego são voluntários, e como sem isso estas seriam involuntárias, o defeito do poeta conspira com o seu objectivo. Mas assim que se esquece de si mesmo e quer dizer alguma coisa, assim que fala, escreve coisas como esta⁹:

Não disse a vida é um alegre festim,
Ou é coisa de um espírito tolo ou de uma alma baixa.
Sobretudo não disse: é desdita sem fim,

⁹ Restituímos aqui a citação de Moréas que Proust indicava no seu manuscrito com as seguintes notas: “Citar a estrofe onde aparece “d’un esprit sot et d’une âme basse” e que acaba com aquela banalidade dita centenas de vezes depois de Leconte de Lisle: “l’ombre d’un rêve” [nota do editor francês].

É de pouca coragem e mui pronta fadiga.
Ride como se agitam ramos na bela estação.
Chorai qual vento norte ou onda no areal.
Gozai todo o prazer e sofrei toda a aflição.
E dizei: é quanto basta, pois é sombra de um ideal.

*

Os escritores que admiramos não podem servir-nos de guias, dado possuímos em nós, qual agulha magnética ou pombo-correio, o sentido da nossa orientação. Mas, enquanto somos guiados por esse instinto interior, voamos em frente e seguimos o nosso rumo, e por momentos, damos uma olhada de um lado a outro à nova obra de Francis Jammes ou de Maeterlinck, numa página que não conhecemos de Joubert ou de Emerson, as reminiscências antecipadas que aí encontramos da mesma ideia, da mesma sensação, do mesmo esforço artístico que nesse momento exprimimos, aprazem-nos como amáveis placas de sinalização que nos mostram que não nos enganámos, ou, enquanto descansamos durante um breve instante num bosque, nos sentimos confirmados no nosso caminho pela passagem de raspão a toda a velocidade de fraternais pombos torcaz que não deram por nós. Supérfluos, se quisermos. Não de todo inúteis, contudo. Mostram-nos o que¹⁰... a esse eu ainda assim um tanto subjectivo que é o nosso eu obreiro, é-o também, com um valor mais universal para os eus análogos, para esse eu mais objectivo, esse todo o mundo culto que somos quando lemos, o é não apenas para o nosso mundo particular, mas também para o nosso mundo universal...

As belas coisas que escrevermos se tivermos talento estão em nós, indistintas, qual lembrança de uma ária, que nos encanta sem que possamos encontrar-lhe o contorno, trauteá-la, nem mesmo fazer dela um desenho quantitativo, dizer se há pausas, sequências de notas rápidas. Os que são assombrados por essa confusa lembrança das verdades que nunca conheceram são homens que têm um dom. Mas se se satisfazem com

¹⁰ Lacuna no manuscrito [nota do editor francês].

dizer que ouvem uma ária deliciosa, nada indicam aos outros, não têm talento. O talento é como uma espécie de memória que lhes permitirá acabar por reaproximar de si essa música confusa, ouvi-la claramente, anotá-la, reproduzi-la, cantá-la. Chega uma idade em que o talento, como a memória, enfraquece, em que o músculo mental que aproxima tanto as lembranças interiores quanto as exteriores perde toda a sua força. Por vezes, essa idade dura uma vida inteira, por falta de exercício, por satisfação demasiado rápida de si mesmo. E nunca ninguém conhecerá, nem sequer vós mesmos, a ária que vos perseguia com o seu ritmo inapreensível e delicioso.

Tradução de Mafalda Borges Soares (Lisboa: Chiado Editora, 2019).

Tradução revista em Junho de 2022 pela tradutora e as coordenadoras desta antologia.

« Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère »: assim Marcel Proust conclui o *Contre Sainte-Beuve*.

Se ele se lançou na aventura de *La Recherche*, foi para tentar reencontrar a língua «perdida» do seu eu antigo, que apenas podia ser alcançada ao ser traduzida para essa “língua estrangeira” que é sempre a arte. É o que se tenta comprovar pelos ensaios críticos elegidos muito especialmente para esta antologia, pela sua originalidade e acuidade na leitura da obra proustiana.

ISBN 978-989-755-849-8

