



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

AMANDA FIEVET MARQUES

***À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU* COMO TEORIA
DA ARTE E FORMA DO TEMPO**

**CAMPINAS,
2018**

AMANDA FIEVET MARQUES

**À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU COMO TEORIA DA ARTE
E FORMA DO TEMPO**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestra em Teoria e
História Literária na área de Teoria e
Crítica Literária.**

Orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora

**Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pela
aluna Amanda Fievet Marques
e orientada pelo Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora.**

**CAMPINAS,
2018**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

M348a Marques, Amanda Fievet, 1991-
À la recherche du temps perdu como teoria da arte e forma do tempo /
Amanda Fievet Marques. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Antonio Alcir Bernárdez Pécora.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Proust, Marcel, 1871-1922. Em busca do tempo perdido - Crítica e
interpretação. 2. Literatura - Filosofia. 3. Literatura - História e crítica - Teoria,
etc. 4. Arte - Filosofia. 5. Metafísica. 6. Tempo na literatura. I. Pécora, Alcir,
1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: *À la recherche du temps perdu* as theory of art and form of time

Palavras-chave em inglês:

Proust, Marcel, 1871-1922. *À la recherche du temps perdu* - Criticism and interpretation

Literature - Philosophy

Literature - History and criticism - Theory, etc

Art - Philosophy

Metaphysics in literature

Time in literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora [Orientador]

Luiz Benedicto Lacerda Orlandi

Alexandre Bebiano de Almeida

Data de defesa: 05-02-2018

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Alexandre Bebiano de Almeida

Luiz Benedicto Lacerda Orlandi

**IEL/UNICAMP
2018**

Ata da defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da banca, encontra-se no SIGA - Sistema de Gestão Acadêmica.

*You know there's a kind of bird that don't have any legs
so it can't alight on nothing, but has to
stay all its life on its wing in the sky?*

Tennessee Williams

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo propor uma leitura de *À la recherche du temps perdu* assumindo as enunciações metaliterárias como viés privilegiado para a investigação tanto das teorias da arte e da literatura engendradas pelo discurso narrativo, quanto da forma do tempo constituída pelo romance. Para tanto, primeiro investiga-se o recurso metaliterário em meio à profusão das manifestações artísticas a fim de compreender a concepção estética e literária engendrada pelo narrador proustiano. A partir daí, a investigação detém-se na evidência do recurso metaliterário em *Le temps retrouvé*, entendido como possível fundamento formal do romance, isto é, como enunciação que é capaz de, pela sua presença descontínua, sintetizar, entre outras, temporalidades de fugacidade e extratemporalidade, pois é atravessada pela impossibilidade/possibilidade de escrever do narrador. A hipótese final defendida quanto à teoria da literatura constituída no romance, é a de que a literatura não deve referir exclusivamente à literatura. A análise das enunciações metaliterárias indica não uma predominância da referência à literatura, mas a revelação da verdade do próprio narrador como uma verdade forjada sobre o tempo como fugacidade e extratemporalidade.

Palavras-chave: Metaliteratura; Metafísica; Teoria da Arte; Tempo; *À la recherche du temps perdu*.

ABSTRACT

The present work aims to propose a reading of *À la recherche du temps perdu*, assuming the metaliterary enunciations as a privileged bias for the investigation of both theories of art and literature engendered by narrative discourse and the form of time constituted by the novel. In order to do this, the metaliterary resource is first investigated amid the profusion of artistic manifestations in order to understand the aesthetic and literary conception engendered by the Proustian narrator. From this point of view, the research focuses on the evidence of the metaliterary resource in *Le temps retrouvé*, understood as the possible formal foundation of the novel, that is, as an enunciation that is capable of, through its discontinuous presence, synthesizing, among others, temporalities of fugacity and extratemporality, because it is crossed by the impossibility/possibility of writing of the narrator. The final hypothesis defended as to the theory of literature constituted in the novel, is that literature should not refer exclusively to literature. The analysis of metaliterary enunciations indicates not a predominance of reference to literature, but the revelation of the truth of the narrator himself as a truth forged of time as fugacity and extratemporality.

Keywords: Metaliterature; Metaphysics; Theory of art; Time; *À la recherche du temps perdu*.

RESUMÉ

Ce travail a pour but de proposer une lecture d' *À la recherche du temps perdu* prenant pour base les énoncés métalittéraires comme moyen privilégié dans l'étude des théories de l'art et de la littérature engendrées par le discours narratif, ainsi que de la forme de temps constitué par le roman. Pour ce faire, on étudie d'abord le recours métalittéraire au sein de la profusion des manifestations artistiques, afin de comprendre la conception esthétique et littéraire engendrée par le narrateur proustien. À partir de là, l'examen se porte sur la preuve du recours métalittéraire dans *Le temps retrouvé*, compris comme fondement formelle possible du roman, c'est-à-dire comme énonciation capable, par sa présence discontinue, d'opérer la synthèse, entre autres, de temporalités de fugacité et d'extratemporalité, car elle est traversée par l'impossibilité/possibilité d'écrire du narrateur. L'hypothèse finale défendue quant à la théorie de la littérature constituée dans le roman est que la littérature ne doit pas se référer exclusivement à la littérature. L'analyse des énonciations métalittéraires fait signe non pas vers une prédominance de la référence à la littérature, mais vers la révélation de la vérité du narrateur lui-même comme vérité forgée au fil du temps comme fugacité et extratemporalité.

Mots-clés: Métalittérature; Métaphysique; Théorie de l'art; Temps; *À la recherche du temps perdu*.

para Ovídio,

toi seule me parus ce qu'on cherche toujours

SUMÁRIO

I. <i>Introdução</i>	11
II. <i>Teoria da arte</i>	
Proposição I: <i>A obra de arte é parte da própria Natureza</i>	17
Proposição II: <i>A obra de arte é dotada de estatuto empírico e espiritual</i>	22
Proposição III: <i>A obra de arte cria sua própria posteridade</i>	29
Proposição IV: <i>A criação da obra de arte é da ordem de um inconsciente desejante</i>	37
Proposição V: <i>A obra de arte revela uma essência qualitativa diferencial</i>	48
Proposição VI: <i>A obra de arte parte das sensações à conquista de uma expressão</i>	56
III. <i>Forma do tempo</i>	
Corolário: <i>A obra porvir constitui a forma do tempo como entrecruzamento de temporalidades</i>	63
Referências	89

I.I Justificativa

Hesitamos muito, até o preciso momento em que descerramos as dúvidas quanto à conveniência, desfazemos os temores quanto à incompatibilidade de *À la recherche du temps perdu* e o formato de uma dissertação, decidindo-nos enfim por conciliá-los. Tal foi declaradamente a nossa maior inquietude: como explorar hipóteses e questões – meios e formulações tão acadêmicos – sem aprisionar *À la recherche du temps perdu* em um molde intelectualista, em um fim universitário? Risco assumido, entre fim acadêmico e desinteresse estético, tanto pela certeza da irredutibilidade da obra, quanto pela sensação indissolúvel de que se há algum discurso literário que gostaríamos de inserir no debate universitário a realizar-se a propósito dessa dissertação, pela qualidade das relações que é capaz de criar, intensificando a relação com a existência, trata-se, de nosso ponto de vista, desse romance. Desse modo, justificamos a obrigação pública de escrever essa dissertação, primeiro, como a possibilidade de prolongar as sensações provocadas pela obra, e assim afinar a relação com ela. Segundo, pelo fato de que grande parte da fortuna crítica contemplada por esse trabalho parece proceder com a *Recherche* através de um movimento exterior, isto é, enxertando-a de teorias. Assim, metodologicamente esse trabalho se justifica pelo exercício necessário, de nossa parte, de um movimento outro. Ao considerarmos primariamente que a obra aqui em questão será composta a partir de nosso ponto de vista, de nossas descrições de seus componentes de conteúdo, forma e sensações, pretendemos apartar-nos da externalização de um ponto de vista que de antemão identifica a obra, convertendo-a em um acessório de terceiros: políticos, psicanalíticos, etc. O procedimento de alteridade adotado nesse trabalho pretende relacionar-se com a obra como um desconhecido dito: o núcleo expresso pela *Recherche*, indiscernivelmente como conteúdo, o discurso narrativo constitutivo de teorias concernentes à arte e à literatura, e como forma constitutiva de sensações temporais.

I.II Objetivo

O ato de escrever essa dissertação tem como objetivo desenvolver as seguintes questões extraídas da obra, 1) o discurso narrativo como teoria da arte, em que consta o desenvolvimento de uma teoria da literatura; 2) a literatura como forma do tempo; 3) produção disjuntiva de sensações, entre outras, as de fugacidade e extratemporalidade. Adotamos como viés privilegiado à análise, as enunciações metaliterárias, pois poderemos contemplar através delas tanto a questão 1, visto que elas constituem o discurso narrativo que engendra uma teoria da arte e da literatura, como a questão 2, da unidade formal da *Recherche*. Quanto à questão 3, consideramos que as enunciações metaliterárias, através sobretudo da oscilação entre o sentimento do narrador sobre jamais conseguir escrever, e eventualmente sobre poder escrever, são um recurso fundamental à produção disjuntiva de sensações temporais díspares: de fugacidade, perda de um tempo irreparavelmente perdido, e extratemporalidade, tempo reencontrado que possibilita a atribuição de valor estético ao tempo perdido. A matéria dessas sensações temporais, enunciadas através do recurso metaliterário, é a obra a ser escrita – de nosso ponto de vista, a própria *Recherche*, sempre a ser constituída, oscilando interminável entre a impossibilidade e a possibilidade de escrever, e nesse sentido, efetivando, como veremos, o primeiro pressuposto da teoria do romance enunciado em *Du côté de chez Swann*, ao tornar-se parte da própria natureza, interminável. Tal oscilação interminável a partir da enunciação metaliterária concorre à afirmação de sua atuação como fundamento formal, pois constitui a unidade do romance referindo a literatura ao não-literário.

I.III Teoria da arte

Nessa seção do presente trabalho, intentaremos investigar o discurso narrativo como teoria da arte. Para tanto, partiremos da enunciação metaliterária, recorrentemente utilizada pelo narrador da *Recherche*, adotando a seguinte questão: em meio à profusão dos discursos artísticos, de que modo eles constituem, no conjunto do romance, uma concepção estética e

literária. Nesse sentido, além da assunção de uma distinção entre as materialidades – literária, pictórica, musical – atentaremos às possíveis distinções ontológicas entre o ofício do pintor, do literato e do músico, à existência ou não de uma unidade do ponto de vista da criação e do efeito da obra de arte, e eventualmente quanto ao estatuto de sua realidade – material e espiritual.

Assim, extrairemos do próprio romance a sugestão ora de uma teoria da arte, ora da literatura. Quanto à teoria da literatura encontrada na *Recherche*, é notável que não assume fixidez. Indicamos nessa seção que, de nosso ponto de vista, ela é dotada de duplo estatuto. No primeiro momento do romance, em que o narrador distingue as manifestações artísticas propondo para cada qual um ofício, ora a literatura é dotada de uma igualdade perante as outras, tanto do ponto de vista da criação como do efeito da obra, ora é inferior à música – cabendo enfim à *Recherche* constituir-se como literatura capaz de produzir sensações como a música. Quando capaz de ser anti-intelectual, a atividade literária deve, como as outras manifestações artísticas, revelar verdades. O efeito da expressão literária é, assim, a expressão estilística do mundo interior ao espírito do literato, sua “pátria desconhecida”. Sendo a concepção de estilo forjada na *Recherche* fundamental à conciliação entre expressão material – a linguagem literária – e a realidade espiritual entrevista pelo nome do escritor. No segundo momento, e pensamos mais detidamente em *Le temps retrouvé*, o narrador amplifica sua teoria da literatura ao fundamentar na atividade literária todos os outros ofícios: para ser literato há que ser músico, pintor, arquiteto. O que não indica à comparação de valor estético que postule uma superioridade absoluta da literatura, apenas que na teoria da literatura expressa em *Le temps retrouvé*, ela é concebida como atividade que necessita do exercício dos demais ofícios artísticos para a sua expressão, inclusive de outros além deles, já que há que ser também parturiente, *chef*, costureiro. Em suma, o que salta aos olhos na teoria da literatura criada pelo narrador proustiano, é sua realidade sensacionista: a literatura faz sentir aromas, sabores, cores, sons, e ademais, é capaz de conjugar ordens diferentes de sentidos – através das sinestésias, tão caras ao narrador proustiano, por exemplo – inaugurando uma outra natureza, aquela a ser experimentada através do ponto de vista único das sensações do artista, de modo que a literatura afirma enfim uma singularidade.

I.IV Forma do tempo

Após a investigação ao longo da *Recherche*, o foco de análise aqui será o do estatuto da literatura em *Le temps retrouvé*, mantendo como viés o recurso metaliterário. A atenção será voltada à sua investigação como possível fundamento formal do romance, como enunciação que é capaz de, pela presença descontínua, sintetizar especificamente sensações de temporalidade, já que ela o atravessa da impossibilidade à possibilidade de escrever. Assim, o notável quanto à dificuldade de escrever do narrador, como desdobramento da hipótese sobre repousar na atividade literária todos os outros ofícios, é sua atribuição final de revelar a dupla verdade do tempo como sua verdade interior. O narrador da *Recherche* utiliza enunciações metaliterárias não para referir à literatura exclusivamente, mas para revelar sua própria verdade em correspondência com uma verdade forjada sobre o tempo, constituindo a afirmação de uma singularidade.

Ademais, tendo a descoberta final da possibilidade de escrever sido suscitada por um conjunto de sensações coadunadas às lembranças involuntárias (pedras do calçamento, ruído da colher, guardanapo, encanamento), cabe-nos ressaltar a tese final de que é perceptível, através das relações entre elementos narrativos (sensações de alta intensidade, descritas pelo narrador como “de felicidade”) e a possibilidade de escrever, a forma da obra a ser escrita, a composição fundamental entre experiência e condições da experiência. A própria condição ao fazer literário, constitui-se em Proust, “poète-penseur” (WAHL, 1943, p. 147), pela revelação da forma do tempo como entrecruzamento de temporalidades (extratemporalidade/catedral; fugacidade/tecido). Isto é, a forma do tempo em *Le temps retrouvé*, recupera o espanto não-reflexivo da descoberta de escrever (intensidade das sensações/dimensão empírica/fugacidade) aliado à ideia do “tempo em estado puro” (cf., PROUST, 1954d, p. 229). Assim, tal possibilidade final de escrever assume-se como acontecimento, como aparição que não se dá na empiria, e como experiência intensiva, pela qualidade das sensações do narrador. Aparição que é “real sem ser atual, e ideal sem ser abstrata” (cf., *ibid.*, p. 230), e se liga a uma lógica das qualidades orientada “(...) vers un contact plus nu, avec certaines parties de l'univers, avec ces particuliers infimes (...)” (WAHL, 1943, p. 151), em que o vislumbre da

extratemporalidade não se refere a um absoluto totalizador, mas “(...) un absolu senti, et qui peut être senti dans telle chose toute petite” (*ibid.*, p. 151).

Proposição I: a obra de arte é parte da própria Natureza

É possível destacar inicialmente duas dimensões quanto ao sentimento que o narrador da *Recherche* mantém com a própria escrita: uma dificuldade aparentemente insuperável, uma incredulidade quanto ao seu próprio pendor literário, e segunda, a da descoberta gradativa, através das impressões¹ sensíveis, da possibilidade de escrever. Começamos pela segunda, que inaugura *Du côté de chez Swann*. A impressão² sensível, que ao sorver o chá com *madeleines*, revela-se de extrema alegria e intensidade, contém, não ela própria a essência da alegria que o narrador experimenta, mas revela pela intensidade, a necessidade de escrever. É na escrita, que delineará tal experiência, que o narrador revela que “(...) la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi³” (PROUST, 1954, p. 55). Há então o mundo das impressões de Combray cuja verdade, de fundamento interior, só poderá ser revelada pela escrita.

O primeiro ponto que a árdua, sentida como irrealizável, necessidade de escrever revela, é o fato de o narrador não se submeter às dicotomias de pensamento engendradas pela linguagem. Para ele, a linguagem⁴ convencional age arbitrariamente, e ao nomear, não oferece contato direto com os seres ou as coisas. O trabalho literário constitui-se como o trabalho necessário da expressão, capaz de, dissolvendo as dicotomias, revelar as verdades constituídas pelo ponto de vista do escritor, que as descobrirá em si, convertendo as impressões fugazes, em um novo universo, seu romance. A relação entre atividade literária e busca da verdade constitui tanto a escrita como a leitura, pois em ambas o espírito age de dentro para fora, revelando esteticamente a essência do artista, que se refratará nos demais seres e coisas usualmente obliterados pelas convenções. De sorte que, as comparações e metáforas, na arte

-
- 1 Dada a recorrência das noções de *impressão* e *sensação* nesse trabalho, cabe-nos precisá-las. *Impressão*: “Conjunto das ações fisiológicas que provocam a sensação: 1º ação física ou química exercida sobre uma terminação nervosa sensitiva; 2º transmissão ao cérebro; 3º modificação cerebral correspondente” (LALANDE, 1999, p. 535); *sensação*: “dado psíquico, quase impossível de apreender na sua pureza, mas do qual nos aproximamos como de um limite: este seria o estado bruto e imediato condicionado por uma excitação fisiológica suscetível de produzir uma modificação consciente (...)” (*ibid.*, p. 988).
 - 2 Convém notar a tese que Julia Kristeva oferece sobre a noção de impressão na *Recherche*: “Par-delà l'allusion à l'impressionisme, l'éclair de l'impression proustienne prenant une chose pour une autre s'impose ici plutôt comme un autre mot pour la métaphore” (KRISTEVA, 1994, p. 312).
 - 3 “(...) a verdade que procuro não está nela, mas em mim” (PROUST, 1960 vol. 1, p. 46).
 - 4 Tal crítica implícita à linguagem é concebida por Kristeva como amostra do espírito cético do narrador proustiano: “Souvent, l'esprit sceptique de l'écrivain met en question non seulement la capacité des mots à nous révéler le 'monde vrai', mais aussi celle de sens (...)” (KRISTEVA, 1994, p. 323).

literária forjada pelo narrador proustiano, não operam de modo a modificar a realidade exterior, mas, a aclarar as sensações vividas pelo narrador, como já bem observara Mouton: “On ne peut dire que la comparaison soit toujours spontanée; elle n'est pas associée immédiatement à l'objet qu'elle doit éclairer; mais au moment où il écrit, c'est toujours dans des sensations fraîchement ramenées de profondeurs qu'il va puiser” (MOUTON, 1948, p. 108).

Essa é a distinção entre a leitura e a conversação, do ponto de vista do opúsculo *Sur la lecture* que Proust publica em 1905. Contra a tese de Ruskin de que toda leitura é como uma boa amizade, Proust propõe que ambas solicitam modos de comunicação distintos, e só a leitura permite o aprofundamento espiritual oferecido pela solidão, enquanto as exigências da amizade quando da palestra a dois estão a propósito de sacrificar qualquer verdade. E já aqui é importante salientar que não se trata de verdade no sentido de idealidade, de absoluto intangível, mas como ponto de vista sobre o mundo, revelável através da escrita, e das “incitações da leitura”: “A leitura está no limiar da vida espiritual (...), a leitura pode tornar-se uma espécie de disciplina curativa e de ser encarregada, através de incitações repetidas, de reintroduzir permanentemente um espírito preguiçoso na vida do espírito” (PROUST, 1998b, p. 48.). Mas, com efeito, não basta ler como os letrados e eruditos. A sutil crítica de Proust à “doença literária” que age por idolatria cega, cultuando os livros sem depreender deles “(...) a substância que poderia torná-lo [o espírito] mais forte (...)” (*ibid.*, p. 54), indica que esse modo de leitura não ativa a disciplina do espírito capaz de desenvolver em si a inteligência e a sensibilidade.

Na *Recherche*, de fato, há da parte do narrador proustiano, a sugestão de uma teoria do romance⁵, em que o literato, tendo percebido o abismo aparentemente incontornável da dicotomia impingida entre o eu e o outro, o eu e as coisas, cria imagens dissolutivas e assimiláveis pelo leitor, reveladoras da verdade que contém o espírito do escritor: “La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par

5 No âmbito dos estudos teóricos e críticos de literatura há, quanto a *Recherche*, discussões pululantes sobre a adequação ou não de denominá-la como “romance”, dadas as inovações formais inauguradas. Sobre essa questão referimos a seguinte passagem em Mouton: “L'oeuvre de Proust ne contient que peu d'action; plus qu'un roman elle constitue plutôt, comme Mauriac le dit des *Caractères* de La Bruyère, une préparation au roman” (MOUTON, 1948, p. 178).

une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler”⁶ (PROUST, 1954, p. 103).

O segundo desdobramento da teoria da literatura constituída em *Du côté de chez Swann*, é o de que as verdades espirituais reveladas através das imagens literárias sejam expressas de forma a se tornarem “(...) une part véritable de la Nature elle-même, digne d'être étudiée et approfondie”⁷ (*ibid.*, p. 104). A atividade literária não se constitui a fim de representar a natureza, mas de descobrir-lhe, em um pilriteiro ou um pôr-do-sol, uma beleza até então desconhecida, revelada pelo ponto de vista do artista. Uma obra de arte é alçada a esse estatuto não só por suas arestas bem acabadas, mas porque nela é possível redescobrir, em uma expressão única, que é a do artista, as linhas da própria natureza revelada em sua capacidade artística. Podemos sugerir assim uma hipótese inicial quanto ao estatuto da arte na *Recherche*, não como produto da cultura, mas como produto da própria natureza que será expressa artisticamente, ora figurativamente, ora através da linguagem, ora de sons. Conforme Kristeva, “situé à la symphyse de la réalité et de l'esprit, l'art seul révèle ces différences (...). Univers de signes? Non. Plénitude repliée de différences (...)” (KRISTEVA, 1994, p. 314). Na *Recherche*, a natureza jamais é um modelo a ser copiado, mas oferece através dos fenômenos, verdades a serem reveladas: como nas nuvens crepusculares, “(...) soies d'or impalpable que le couchant tisse obliquement sous les feuilles (...)”⁸ (PROUST, 1954, p. 175); como nos pilriteiros, “(...) ces apprêts pompeux étaient vivants et que c'était la nature elle-même qui, en creusant ces découpures dans les feuilles, en ajoutant l'ornement suprême de ces blancs boutons, avait rendu cette décoration digne (...)”⁹ (*ibid.*, p. 135).

Convém notar que as revelações engendradas pela atividade literária se desdobram também no âmbito dos gestos humanos. Assim, o narrador proustiano perscruta as delicadezas e linhas de uma piscadela e dos apertos de mão, suas nuances e profundidades. Porquanto, há uma segunda dimensão no que tange à hipótese quanto à relação entre arte e natureza: se não

6 “O achado do romancista consistiu na ideia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade igual de partes imateriais, isto é, que nossa alma pode assimilar” (PROUST, 1960 vol. 1, p. 77).

7 “(...) uma parte verdadeira da própria natureza, digna de ser estudada e aprofundada” (*ibid.*, p. 79).

8 “(...) sedas de ouro impalpável que o poente tece obliquamente sob as folhas (...)” (*ibid.*, p. 127).

9 “(...) aqueles pomposos adornos eram bem vivos e fora a própria natureza que, recortando assim as folhas e acrescentando-lhes o supremo ornamento daqueles botõezinhos brancos, tornara aquela decoração digna (...)” (*ibid.*, p. 100).

há uma diferença ontológica entre natureza e arte na *Recherche*, a arte sendo parte verdadeira da própria natureza, ou uma nova natureza, há uma diferença ontológica da qualidade das imagens – entre as provenientes do real, e as da imaginação. E tal diferença, dissolvida na escrita, não é estanque, tendo a própria imaginação poder de ação sobre o real. A imaginação age tanto através de deformações das imagens dos seres e das coisas¹⁰, quanto age ao mesmo tempo singularizando-os, o que é particularmente constatável quando se está enamorado. A imagem que o narrador fazia de Gilberte era sempre incompatível com o rosto de Gilberte a cada reencontro, a Odette imaginada por Swann ou Elstir não correspondendo a Odette como mulher – a mulher amada como imagem do sentimento deformador do amante, que ultrapassa a própria objetividade da mulher: “Je me rappelais cette tragique explication de tant de vies qu'est un portrait génial et pas ressemblant comme celui d'Odette par Elstir et qui est moins le portrait d'une amante que du déformant amour¹¹” (PROUST, 1986, p. 74).

O outro aparece assim como uma realidade exterior e inacessível ao eu, e estabelecer uma relação com ele é singularizá-lo pela imaginação, que o recriará, atribuindo sentidos particulares a seus gestos e suas frases. É assim que, por exemplo, as ideias banais de Odette tornam-se para Swann “(...) traits particuliers grâce auxquels l'essence de cette femme lui apparaissait, devenait visible¹²” (PROUST, 1954, p. 293). Desse modo, a atividade literária é concebida como a produção de imagens e sensações que expressará uma conciliação possível, posto que há no seio da expressão literária da *Recherche* um desejo de dissolução das separações entre o eu e o outro, seja ele um indivíduo, um monumento, um nenúfar, que converte a própria necessidade da escrita na necessidade de conciliá-los¹³, expressando-os

10 Segundo Mouton, as relações entre seres e coisas realizadas na *Recherche*, remetem a uma atmosfera à la Voltaire ou Anatole France: “À l'opposé, les rapprochements surprenants opérés par Proust entre les êtres ou les choses qui n'ont pas l'habitude de se trouver ensemble peuvent rappeler certaines atmosphères de sarcasme chères à Voltaire ou à Anatole France; mais ici notre écrivain va bien au delà” (MOUTON, pp. 139-40).

11 “Lembrava-me dessa trágica explicação de tantos dentre nós, que constitui um retrato estupendo, mas não parecido, como o de Odette por Elstir, menos retrato do amante que do sentimento deformador” (PROUST, 1958 vol. 6, p. 17).

12 “(...) traços peculiares graças aos quais a essência daquela mulher se lhe tornava aparente e visível” (PROUST, 1960 vol. 1, p. 208).

13 De nossa sugestão de uma escrita conciliatória, o viés pessimista de Georges Poulet aparta-se veementemente ao ler essa impenetrabilidade como irreconciliável, sempre desconsiderando as alianças realizadas: “No fundo de todos os desejos, há uma impotência inerente à própria natureza dos seres, que lhes impede de alcançar o objeto desejado. Desejar é tornar um intervalo aparente. Amar é ver afastar-se para longe o ser que se ama” (POULET, 1993, p. 44).

literariamente, ao mesmo tempo que objetivando a si próprio nessa expressão. A dificuldade de escrever, que quando jovem tanto perturba o narrador, constitui-se como uma recusa a essa imensa tarefa de revelação, imaginada ao mesmo tempo que real, concreta e tendo fundamento interior: “Mais le devoir de conscience était si ardu, que m'imposaient ces impressions de forme, de parfum ou de couleur – de tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière elles, que je ne tardais pas à me chercher à moi-même des excuses (...)”¹⁴ (*ibid.*, p. 215).

Ainda em *Du côté de chez Swann*, o narrador sugere uma diferença entre a literatura como produção material de partes do espírito, e a música como uma “realidade invisível”¹⁵. Sendo os motivos musicais definidos como “(...) véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, *impénétrables à l'intelligence*, mais qui ne sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification¹⁶” (*ibid.*, p. 417 [grifos nossos]). As frases da sonata de Vinteuil, além do sentido que lhes atribui Swann ao encerrar nelas os momentos felizes de seu amor por Odette, têm em sua composição a capacidade de oferecer um vislumbre de imortalidade, de uma vida eterna

14 “Mas tão árduo era o dever de consciência que me impunham essas impressões de forma, de perfume ou de cor – procurar o que atrás delas se ocultava – que em seguida buscava escusas (...)” (PROUST, 1960 vol. 1, pp. 154-5).

15 Já em *Les plaisirs et les jours* (1895) encontra-se semelhante concepção na seção *Famille écoutant la musique*, a considerar: “L'angoisse de la musique est à son comble, ses élans sont brisés par de chutes profondes, suivis d'élans plus désespérés. Son infini lumineux, ses mystérieuses ténèbres, pour le vieillard ce sont les vastes spectacles de la vie et de la mort, pour l'enfant les promesses pressantes de la mer et de la terre, pour l'amoureux, c'est l'infini mystérieux, ce sont les lumineuses ténèbres de l'amour. Le penseur voit sa vie morale se dérouler tout entière; les chutes de la mélodie défaillante sont ses défaillances et ses chutes, et tout son coeur se relève et s'élance quand la mélodie reprend son vol. Le murmure puissant des harmonies fait tressaillir les profondeurs obscures et riches de son souvenir” (PROUST, 1971, p. 109)/ “A angústia da música atinge o máximo, seus impulsos são destruídos por quedas profundas e seguidos por impulsos mais desesperados. Seu infinito luminoso, suas misteriosas trevas, para o velho são os vastos espetáculos da vida e da morte, para a criança, as promessas insistentes do mar e da terra, para o enamorado, o infinito misterioso e as luminosas trevas do amor. O pensador vê sua vida moral desenrolar-se por inteiro, as modulações da melodia vacilante são suas vacilações e suas quedas, e todo seu coração se eleva e se lança quando a melodia retoma seu voo. O murmúrio poderoso das harmonias faz estremecer as profundezas obscuras e ricas de sua lembrança” (PROUST, 2004, p. 161).

16 “(...) verdadeiras ideias, de um outro mundo, de uma outra ordem, ideias veladas de trevas, desconhecidas, *impenetráveis à inteligência*, mas que nem por isso deixam de ser perfeitamente distintas umas das outras, desiguais de valor e significado” (PROUST, 1960 vol. 1, p. 290 [grifos nossos]).

que a música é capaz de escutar, de sorte que “(...) la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable¹⁷” (*ibid.*, p. 419).

Proposição II: a obra de arte é dotada de estatuto empírico e espiritual

Em *À l'ombre de jeunes filles en fleur*, aparece a literatura, através da dificuldade de escrever do próprio narrador, do estilo de Bergotte¹⁸, e das cartas de Madame de Sévigné; de novo, a música, pela sonata de Vinteuil; e, a pintura, com Elstir. Junto à expressão literária dessas manifestações artísticas unem-se as ideias do narrador proustiano sobre o gênio artístico. Gostaríamos de sugerir a hipótese de que há dois momentos na *Recherche*¹⁹: primeiro a indicação de uma unidade estética, visto que, embora cada qual seja uma expressão artística materialmente distinta, a perspectiva proustiana as unifica no que tange à revelação de uma verdade espiritual; segundo, como veremos no corolário, propriamente em *Le temps retrouvé*, um fundamento de ofício externo à literatura: para ser literato é preciso ser pintor, músico, arquiteto, estilista, parturiente, cozinheiro, costureiro, etc. Assim, primeiro o narrador proustiano prolifera distinções para depois reuni-las na atividade literária, repousando nela a necessidade do exercício dos demais ofícios, a fim de constituir uma teoria anti-intelectual da literatura, associando-a à expressão absolutamente única de sensações: aromas, sabores, cores, sons.

A linha comum que compõe a tese proustiana sobre a literatura, é que tanto no primeiro como no segundo momento, em *Le temps retrouvé*, ela aparece ligada à expressão de sensações. Uma sensação que atravessa o romance, por exemplo, é a angústia: ora quanto à impossibilidade de escrever, ora pela possibilidade de escrever ameaçada pela iminência de

17 “(...) a morte com elas tem alguma coisa de menos amargo, de menos inglório, de menos provável, talvez” (*ibid.*, p. 291).

18 Segundo Mouton, os aspectos humanistas de Bergotte foram inspirados por Anatole France (cf., MOUTON, 1948, pp. 156-7).

19 Do ponto de vista de Julia Kristeva, há predominância de uma lógica pictórica na teoria literária engendrada pelo narrador proustiano: “La peinture, à la place de la musique, devient de plus en plus l'exemple type de l'art littéraire, et l'impression interne à l'expérience littéraire intègre les phénomènes ainsi que leurs essences: elle 'représente' tout en étant *fondamentale*; elle se perd dans le détails tout en dégagant des lois. La littérature participe d'une sorte de logique picturale, définitivement dérisoire” (KRISTEVA, 1994, p. 316).

morte. E a angústia²⁰, o narrador proustiano estende aos temas do amor²¹, da beleza e do ciúme, motivos que retornam ao longo de toda a *Recherche*, pois como afirma Mouton, “de nombreuses pages de Marcel Proust pourraient s’intituler à bon droit: 'Thèmes et Variations'” (MOUTON, 1948, p. 106).

Na *Recherche*, Bergotte aparece primeiro através de seu estilo literário, minuciosamente descrito em *Du côté de chez Swann*, pela marca de suas fluidas formulações capazes de revelar verdades: “(...) il donnait un libre cours à ces effluves qui dans ses premiers ouvrages restaient intérieurs à sa prose, décelés seulement alors par les ondulations de la surface, plus douces peut-être encore, plus harmonieuses quand elles étaient ainsi voilées (...)”²² (PROUST, 1954, pp. 114-5). Em *À l’ombre de jeunes filles en fleur*, Bergotte reaparece através do dualismo entre imaginação e realidade – a revelação como a imaginação de uma realidade única, a do espírito do artista, que se expressa estilisticamente. Essa tese do estatuto conciliatório da literatura, como realidade simultaneamente material e espiritual, oscila quando o narrador, ainda admirador de Bergotte, encontra-o em casa da Sra. Swann, e fica perdidamente desolado com a impossibilidade de reatar o que literariamente lhe parecera tão exímio e impecável, de reconhecer o ser que lhe dera corpo: o homem de nariz caramujo e barbicha negra. Mas após o impacto, eventualmente através do hábito, o narrador se questiona se o que considerava tão excelso na literatura do Bergotte-homem não era na verdade fruto de um trabalho, e duvida do estatuto espiritual da literatura: “Et alors je me demandais si l’originalité prouve vraiment que les grands écrivains soient des dieux régnant chacun dans un royaume qui n’est qu’à lui, ou bien s’il n’y a pas dans tout cela un peu de feinte, si les

20 Indicamos a seguir a forma como Mouton compreende a angústia proustiana: “Enfin, lorsque ce n’est pas le danger d’une terreur pressentie qui provoque l’angoisse, mais simplement la passion de l’investigation dans la vie intérieure (...)” (MOUTON, 1948, p. 132).

21 Do ponto de vista de Maurois há uma diferença marcada entre a concepção do amor em uma filosofia subjetiva, tal como alega ser a proustiana, e uma filosofia objetiva, tal como a forjada por Rousseau em *La nouvelle Héloïse*: “Comparez cette description de sensations 'détestables' à l’enivrement de Rousseau lorsqu’il décrit le baiser de Julie et de Saint-Preux, et vous mesurerez l’espace immense qui sépare une philosophie objective de l’amour, c’est-à-dire une philosophie qui croit à la réalité de l’amour et de l’objet aimé, d’une philosophie subjective comme celle de Proust, laquelle enseigne que l’amour ne peut être qu’en nous et que tout ce qui le ramène sur le plan du réel, tout ce qui le satisfait, le tue” (MAUROIS, 1963, pp. 39-40).

22 “(...) dava livre curso àqueles eflúvios que, em suas primeiras obras, permaneciam interiores à sua prosa, revelados unicamente pelas ondulações da superfície, e talvez ainda mais suaves, mais harmoniosos quando assim velados (...)” (PROUST, 1960 vol. 1, pp. 86-7).

différences entre les oeuvres ne seraient pas le résultat du travail (...)”²³ (PROUST, 1919 vol. III, pp. 151-2). A sugestão não mais dubitativa de que o trabalho e a solidão são necessários à escrita faz-se quando da morte de Bergotte em *La prisonnière*, em que o narrador concebe os prazeres amorosos e o desejo como mais profícuos à atividade literária que os encontros mundanos: “L'amour, c'est trop dire, le plaisir un peu enfoncé dans la chair aide au travail de lettres parce qu'il anéantit les autres plaisirs, par exemple les plaisirs de la société, ceux qui sont les mêmes pour tout le monde”²⁴ (PROUST, 1954c, p. 183).

Esse sentido de trabalho de produção da escrita, é retomado por Barthes nas considerações que faz sobre a leitura e a escrita, quando refere uma cena de leitura enunciada pelo narrador da *Recherche*. No âmbito do erotismo que há tanto em ler como em escrever, a unidade, do ponto de vista Barthes, reside numa necessária relação produtiva, seja da feitura do texto como escritor, seja como leitor, da produção em si do corpo do texto de outrem, que gera assim o desejo de escrever: “(...) a leitura é verdadeiramente uma produção: não já de imagens interiores, de projeções, de fantasmas, mas, à letra, de *trabalho*: o produto (consumido) é transformado em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se (...)” (BARTHES, 1984, p. 36). Dessa afirmação, é notável a divergência interpretativa de Blanchot ao sugerir que não se pode inferir da escrita da *Recherche*, uma ideia de trabalho concernente à elaboração da obra: “E Proust, por um desejo de espontaneidade que evoca a escrita automática, pretende excluir tudo o que faria, de seu livro, o resultado de um trabalho: não será um livro habilmente arranjado, mas uma obra recebida como um dom, vinda dele e não produzida por ele” (BLANCHOT, 2013, p. 28). De nosso ponto de vista, a vinculação da atividade literária ao trabalho existe na *Recherche*, ora como ameaça à realidade espiritual da arte, ora como atividade necessária à execução da obra. Em *À l'ombre de jeunes filles en fleur*, a título de exemplo, a noção positiva do trabalho aparece através de sua face oposta, o hedonismo, quando com Saint-Loup em um restaurante de Rivebelle, sob o efeito da embriaguez da champanha e do vinho, o narrador confessa-se

23 “Perguntei-me então se a originalidade prova realmente que os grandes escritores sejam deuses, cada um senhor de um reino independente e exclusivamente seu, ou se não haverá nisto algo de ficção e as diferenças entre as obras não serão antes uma resultante do trabalho (...)” (PROUST, 1960 vol. 2, pp. 96-7).

24 “O amor, melhor dizendo, o prazer tanto entranhado na carne, auxilia no trabalho das letras; porque anula outros prazeres, por exemplo os prazeres da sociedade, que são os mesmos para todo o mundo” (PROUST, 1995 vol. 5, p. 174).

desprovido de quaisquer compromissos, unicamente atrelado ao presente, quando esvaece a necessidade de trabalhar: “C'est que, pas plus que ce n'est le désir de devenir célèbre, mais l'habitude d'être laborieux, qui nous permet de produire une oeuvre, ce n'est l'allégresse du moment présent, mais le sages réflexions du passé, qui nous aident à préserver le futur”²⁵ (PROUST, 1919 vol. V, pp. 63-4).

Ainda em *À l'ombre de jeunes filles en fleur*, o narrador relaciona o trabalho de expressão de Bergotte, seu estilo literário, à capacidade de expressar a beleza dos seres e das coisas a partir de seu ponto de vista: “(...) chaque nouvelle beauté de son oeuvre était la petite quantité de Bergotte enfouie dans une chose et qu'il en avait tirée”²⁶ (PROUST, 1919 vol. III, p. 154). Assim, o narrador proustiano desenvolve uma noção de “gênio artístico”, assumindo o gênio como a capacidade de converter-se, através do trabalho de expressão, em um refletor através do qual os seres e as coisas far-se-ão ver: “(...) ceux qui produisent des oeuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, (...) le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété”²⁷ (*ibid.*, pp. 158-9)²⁸. E um ponto constantemente ressaltado pelo narrador é que tal capacidade de refração não é repentina nem gratuita, mas desenvolvida no curso do tempo.

A partir daí é notável a sugestão de mais um mérito do romancista: a possibilidade de indicar em sua obra a dimensão da fugacidade do tempo através do desenvolvimento das personagens. Em *À l'ombre des jeunes filles en fleur* é perceptível a expressão da fugacidade nas enunciações que sugerem, além da impossibilidade de escrever do narrador, que o escritor é aquele que faz ver no coração de tudo um princípio de submissão à fugacidade. É a mesma lei da fugacidade que se relaciona ao gênio artístico forjado pelo narrador proustiano: não se cria como que por iluminação, mas se se quiser criar, seja o que for, é preciso antes, criar o

25 “É que, da mesma forma que não o desejo de ficar célebre, mas o *hábito do trabalho* é que nos permite produzir uma obra, não é o entusiasmo do momento atual, mas as sábias reflexões do passado que nos auxiliam a preservar o futuro” (PROUST, 1960 vol. 2, pp. 310-1).

26 “(...) cada nova beleza da sua obra era a pequena parcela de Bergotte oculta numa coisa e que ele dali retirara” (*ibid.*, p. 98).

27 “(...) os que produzem obras geniais não são aqueles que vivem no meio mais delicado, (...) pois o gênio consiste no poder refletor e não na qualidade intrínseca do espetáculo refletido” (*ibid.*, p. 101).

28 A análise que Mouton faz dessa passagem indica ressonâncias stendhalianas: “Comparé ici à un chercheur de diamants, il l'est ailleurs à un miroir, 'ce génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété'. C'est la reprise de la fameuse définition stendhalienne: 'le roman: un miroir que l'on promène sur une grande route'” (MOUTON, 1948, p. 32).

hábito da atividade na qual se pretende alcançar expressão. O trabalho de expressão é o fruto da obediência aos instintos que regra o processo de criação artística. Se se pretende ser pintor, não se deve supor que um dia, como que por iluminação, ter-se-á alcançado elaboração estilística de pronto, ter-se-á pintado algo como que por um espasmo, pois o coercitivo na arte são os mecanismos a serem utilizados para a expressão do espírito, e por isso é preciso, antes, aprendê-los. O ponto do narrador proustiano é sempre o da inserção, sobretudo de si como pretendo escritor, na escrita como acontecimento. Primeiro, a partir da leitura: a inserção de si como leitor numa atividade indiscernivelmente imaginativa e estilística. E segundo, através da escrita: acontecimento que se realiza como enunciação de um adiamento, decorrência de seu declarado espírito de preguiça, lânguido, poroso e pouco burguês.

A noção enunciada em *Du côté de chez Swann*, de que o romancista é um criador de imagens, quando considerada a partir de *À l'ombre de jeunes filles en fleur*, mostra-se convertida em experiência pictórica: a atividade literária como a pintura através de palavras. Assim, parece sugerida uma unidade da pintura e da literatura, tanto como deformação imagética do real a partir da expressão singular, quanto expressão da relação com os seres e as coisas a partir das impressões. Porquanto, Bergotte “c’était surtout un homme qui au fond n’aimait vraiment que certaines images et (comme une miniature au fond d’un coffret) que les composer et les peindre sous les mots²⁹” (PROUST, 1919 vol. III, p. 164); e, Madame de Sévigné “(...) c’est de la même façon que lui [Elstir] qu’elle nous présente les choses, dans l’ordre de nos perceptions au lieu de les expliquer d’abord par leur cause³⁰” (PROUST, 1919 vol. IV, p. 68).

Demais considerações sobre o que seja o “gênio artístico” e a obra de arte aparecem em seguida relacionadas a uma implicação ética, à ideia de incompreensão contemporânea com vistas a um homem do futuro, a uma posteridade que constitua outro tipo de mundo. Tais proposições são feitas através da sonata de Vinteuil, ouvida pelo narrador em casa da Sra. Swann, e que durante algum tempo manteve-o perplexo quanto ao fascínio exercido por ela

29 “Era antes de tudo um homem que no fundo só verdadeiramente amava a certas imagens e (como uma miniatura no fundo de um cofre) o prazer de as compor e pintar com palavras” (PROUST, 1960 vol. 2, p. 105).

30 “(...) nos apresenta as coisas da mesma forma que o pintor [Elstir], isto é, relacionadas com a ordem de nossas percepções e não explicando-as primeiro pela sua causa” (*ibid.*, p. 180).

sobre Swann. Sendo incapaz de encantar-se com a sonata, o narrador proustiano irá sugerir que a incompreensão é uma primeira atitude inerente à relação com as obras-primas, assumindo o futuro como temporalidade necessária à contemplação estética. As obras-primas, quando de sua irrupção, provocam uma saída do que está na história e na cultura – evidentemente, não uma saída completa, já que o artista, para elaborar a obra dialoga com a tradição –, de sorte que seu surgimento escapa à assimilação imediata do público, que pode taxá-la como insignificante tão-só pelo estranhamento provocado, não por precariedade intrínseca à própria obra. Ademais, o futuro como temporalidade necessária à apreciação, relaciona-se a um gesto ético assumido pelo narrador proustiano, que aqui, ao conceber a arte em radicalidade ontológica irrompida em um mundo em ruínas, assume-a como possível transformadora de seus leitores, espectadores, que através da obra são “capazes de ver”. Percebendo-se e sentido-se como singularidades, são capazes de constituir uma geração não mais de servos impotentes, mas de homens livres – tal noção de liberdade reaparecerá em *Le temps retrouvé*: “Il faut que l'oeuvre (...) crée elle-même sa postérité. (...) Aussi faut-il que l'artiste – est c'est qu'avait fait Vinteuil – s'il veut que son oeuvre puisse suivre sa route, la lance, là où il y a assez de profondeur, en plein et lointain avenir³¹” (PROUST, 1919 vol. III, pp. 130-1).

Em viagem com a sua adorada avó a Balbec, depois da desilusão do amor por Gilberte, o narrador vem a conhecer o pintor Elstir, que assume pertencer à mesma família de Madame de Sévigné. Quando da visita do narrador ao atelier de Elstir, ele descreve tanto o que concebe como ofício do pintor, que procede literariamente ao pintar metáforas, quanto noções referentes ao que seja o trabalho artístico. Ao se deparar com as marinhas de Elstir, o que primeiro aprecia são suas “metáforas”, sua capacidade de metamorfosear, nesse caso, terra e mar – oferecer à terra motivos marítimos, e ao mar, motivos urbanos –, sendo tal capacidade metafórica-metamórfica assumida como potência propriamente estética. À criação de um mar urbano e de uma terra marítima revela-se a indissolubilidade entre mar e terra,

31 “É preciso que a obra (...) crie ela própria sua posteridade. (...) Cumpre, pois, que o artista – e assim o fizera Vinteuil – se quiser que a sua obra possa seguir seu caminho, a lance onde haja bastante profundidade, em pleno e remoto futuro” (*ibid.*, p. 82).

entre céu e mar³² – exprimindo a poesia, a capacidade artística inerente à natureza, ademais, sua qualidade imemorial, remota, anterior às distinções humanas: “Une de ses métaphores les plus fréquentes dans le marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation”³³ (PROUST, 1919 vol. V, p. 88).

Elstir procede literariamente e maneja as leis de visão e perspectiva. O narrador constituirá uma linguagem escrita que procede pictoricamente a partir dessas mesmas leis. Como o pintor, ele conquista a intensidade de uma cor, de um escarlate que é “necessidade e vida”. Convém notar no quadro desse amanhecer a que assiste da janela do trem, a relação indissolúvel entre claro e escuro, quando dia e noite não têm limites definidos, e a iluminação escarlate da alvorada se mescla à nuança prateada das estrelas: “(...) dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, (...) le train tourna, la scène matinale fut remplacé dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune (...)”³⁴ (PROUST, 1919 vol. IV, p. 69).

Ainda no atelier de Elstir, o narrador é intensamente seduzido pelo retrato de uma mulher de chapéu, em que descobre sob a visão do artista, sob o ideal de mulher que Elstir

32 Convém notar que tal teoria da pintura já é esboçada em *Jean Santeuil* (1895-99), quando o narrador sugere que pintar de modo a criar impressões estéticas relaciona-se à indissolubilidade – aqui entre névoa e regato –, pois pintar belamente é pintar a fim de que não se veja, a saber: “Quand, le soleil perçant déjà, la rivière dort encore dans les songes du brouillard, nous ne la voyons pas plus qu'elle ne se voit elle-même. Ici c'est déjà la rivière, mais là la vue est arrêtée, on ne voit plus rien que le néant, une brume qui empêche qu'on ne voie plus loin. À cet endroit de la toile, peindre ni ce qu'on voit puisqu'on ne voit rien, ni ce qu'on ne voit pas puisqu'on ne doit peindre que ce qu'on voit, mais peindre qu'on ne voit pas, que la défaillance de l'oeil qui ne peut pas voguer sur le brouillard lui sont infligée sur la toile comme sur la rivière, c'est bien beau. Et quand c'est une cathédrale c'est beau aussi, car le portail qu'on ne voit pas est une bien belle chose mais c'est une chose qui vit dans la nature. Et certaines heures de sa vie sont de ne pas être vues, d'être visitées par le brouillard et qu'alors personne ne puisse approcher, et cette heure de sa vie est belle aussi” (PROUST, 1971, pp. 896-7)/ “Quando, mal nascido o sol, dorme o regato ainda envolto nos sonhos da cerração, não o vemos mais que ele a si mesmo. Aqui já é regato mas além a vista se interrompe, só se vê o nada, uma bruma que impede que se veja mais longe. Nesse ponto da tela, pintar não o que se vê, já que não se vê nada, nem o que não se vê, já que não se deve pintar o que não se vê, mas pintar de modo que não se veja, que a fragilidade do olho que não pode devassar o nevoeiro seja transposta para a tela como sobre o regato, é muito lindo. E quando se trata se uma catedral, também é lindo, pois a portada que não se vê é uma coisa muito bonita, mas é algo que vive na natureza. E certas horas da vida são belas por não serem vistas, por serem visitadas pela cerração de maneira que ninguém se possa aproximar” (PROUST, 1982, p. 706).

33 “Uma das metáforas mais frequentes nas marinhas que tinha consigo naquele momento era justamente a que, comparando a terra ao mar, suprimia qualquer demarcação entre ambos” (PROUST, 1960 vol. 2., p. 327).

34 “(...) vi no quadro da janela, acima de um bosquezinhos negro, nuvens recurvadas cuja suave penugem era de um rósea estabilizado (...), o trem fez uma volta, o cenário matinal foi substituído no quadro da janela por uma aldeia noturna de telhados azuis de luar (...)” (*ibid.*, p. 181).

carrega consigo, Odette de Crécy. Aqui o narrador tem o ensejo de oferecer, mais uma vez, a sua concepção de arte, que se relaciona às noções de revelação e metamorfose. O retrato de Odette não é Odette, é justamente Odette despida do ideal de beleza feminina que constituiu para si, quando desnudada de sua harmonia forjada é apresentada deformada pelos olhos de Elstir. Desse ponto de vista, é acertado que as mulheres não se reconheçam, ou desgostem de seus retratos feitos por pintores: é que lhes acentuarão os traços mais contundentes que as mulheres gostariam de disfarçar; enfatizarão a originalidade da sobrancelha ou um esgar de lábios que talvez lhes pareçam por demais agressivos. Assim é que o retrato de Elstir é tanto uma desorganização como uma recriação de Odette: “Le génie artistique agit à la façon de ces températures extrêmement élevées qui ont le pouvoir de dissocier les combinaisons d'atomes et de grouper ceux-ci suivant un ordre absolument contraire, répondant à un autre type”³⁵ (PROUST, 1919 vol. V, p. 118).

Proposição III: a obra de arte cria sua própria posteridade

Em *Le côté de Guermantes*, a relação do narrador com a arte aparece primeiro através do teatro, com a Berma. De início decepcionante, agora percebida em toda sua diferença intrínseca e grandeza; na pintura, de novo com Elstir; na literatura com Bergotte, já doente e cansado, adquirindo glória ainda em vida, e, para o narrador já sem apresentar nenhuma novidade, habituado que está às suas ideias. Essas são as presenças marcantes, mas além delas há aparições em diálogos e solilóquios de Victor Hugo, Renoir, Baudelaire, Corneille, Richard

35 “O gênio artístico opera à maneira dessas temperaturas extremamente elevadas que têm força para dissociar as combinações dos átomos e agrupá-los outra vez conforme uma ordem inteiramente contrária e correspondente a outro gênero” (*ibid.*, p. 347).

Wagner³⁶, entre outros. A vastidão de referências artísticas³⁷ na *Recherche* é notória, e o que fazemos aqui é uma seleção a fim de que possamos pensar sobre a concepção estética forjada pelo narrador proustiano. Essa vastidão é dimensão fundamental das considerações feitas por Claude Lévi-Strauss sobre a *Recherche*, visto que ele compreende a diversidade artística constituída pelas sonatas, pinturas e linguagens literárias, como fruto da elaboração de uma técnica de composição não-uniforme. Dada a impossibilidade de identificação deste ou daquele músico, pintor e autor, Lévi-Strauss assume um sincretismo proustiano, que se desdobra em duas vias, essa via temática em que diversas manifestações artísticas são recortadas para compor um Vinteuil, um Elstir, um Bergotte, e uma via temporal, em que a temporalidade da narrativa nunca é garantida pela linearidade: “Por suas afirmações e reflexões, o narrador parece ter na mesma página ora oito, ora doze, ora dezoito anos” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 9). No viés desse sincretismo temporal, em que os acontecimentos sobrepõem-se uns aos outros sem jamais pressupor um pacto diacrônico, a atuação da memória involuntária efetua um meio de composição a essa técnica sincrética, sendo “(...) um procedimento de composição que altera sistematicamente o curso dos acontecimentos e sua ordem numa duração (...)” (*ibid.*, pp. 9-10). De fato, o narrador proustiano considera que um tempo linear não estabelece nenhuma relação real com a percepção e consciência

36 Convém notar que, do ponto de vista de Maurois, a *Recherche* é construída, mais que uma sinfonia, tal como uma ópera de Wagner: “Quand on vien de relire l'oeuvre entière de Proust, on demeure stupéfait en pensant que certains critiques l'ont accusé de n'avoir pas eu de plan. Au contraire, tout cet immense roman est construit comme une symphonie. L'art de Wagner a certainement eu une grande influence sur tous les artistes de cette époque. Plus encore peut-être que comme une symphonie, la *Recherche du temps perdu* est construite comme un opéra de Wagner. Les premières pages sont un prélude où déjà sont exposés les thèmes principaux: le temps, la sonnette de M. Swann, la vocation littéraire, la petite madeleine. Puis une arche immense est jetée de Swann à Guermantes et, à la fin, tous les thèmes se retrouvent, la madeleine étant évoquée à propos des marches et de la serviette râpeuse; la sonnette de M. Swann sonnante comme aux premières pages, et l'oeuvre s'achevant sur ce mot *temps* qui en a été le thème central” (MAUROIS, 1963, p. 33).

37 Sobre a música na *Recherche*, cf. *Proust et la musique du devenir*, PIROUÉ, 1960; *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, MATORÉ ET MECZ, 1972; *Le fil d'or: étude sur la musique dans À la recherche du temps perdu*, JOUBERT, 1984; *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*, BEDRIOMO, 1984; *La musica in Proust*, MAGNANI [in PINTO e GRASSO], 1990. Sobre música e pintura na obra de Marcel Proust em geral, cf. *Proust – collected essays on the writer and his art*, COCKING, 1982. Sobre a pintura na *Recherche*, em particular a de Elstir, cf. *Crise de plume – et souveraineté du pinceau*, VALAZZA, 2013 (pp. 295-309); *Elstir o della pintura*, ARGAN [in PINTO e GRASSO], 1990; *Barocco e impressionismo in Proust*, GIORGI [in PINTO e GRASSO], 1990. Para um suntuoso apanhado das referências a pinturas ao longo da *Recherche*, cf. *Paintings in Proust – a visual companion to 'In search of lost time'*, KARPELES, 2008. A propósito das relações com a arquitetura, cf. *L'oeuvre cathédrale: Proust et l'architecture medievale*, FRAISSE, 1990.

humanas. Nesse sentido, para além dos exercícios de extração de sentidos filosóficos e estéticos da *Recherche*, o ponto de Lévi-Strauss é considerá-la como obra de arte cuja forma final é o produto de uma “(...) técnica de colagens e montagens (...)” (*ibid.*, p. 10), comprometida com uma noção de real compósito, múltiplo, de veracidade não-unitária. Assim, Lévi-Strauss converte Proust, ora tido por Gide³⁸ como *snob*, em um *bricoleur*³⁹ – que justapõe, recolhe, reutiliza aspectos e caracteres de seres, obras e paisagens a fim de compor sua obra. Desse modo, as manifestações artísticas que ele utiliza, segundo Lévi-Strauss, recortando-as e colando-as são “(...) combinadas e dispostas para produzir uma obra literária de um nível mais elevado” (*id.*). Quanto a isso, já Gérard Genette, em *Figures III*, defendia uma unidade da *Recherche* concebida retrospectivamente, isto é, após sua conclusão notava-se claramente uma riqueza material a partir da composição técnica: “Il y a du 'collage', ou plutôt du 'patchwork' dans la *Recherche*, et son unité comme récit est bien, comme selon Proust de la *Comédie humaine* ou de la *Tétralogie*, une unité *après coup* (...)” (GENETTE, 1972, p. 174 [grifos do autor]). A questão da unidade da *Recherche*, a ser totalizadora da diversidade, ou da própria *Recherche* como sistema não-totalizador, constituidor de uma diversidade irreduzível a qualquer técnica, intentaremos explorar mais à frente, a partir de um trecho de *La prisonnière*.

Ainda em *Le côté de Guermantes*, quando da segunda ida à opera para assistir a um espetáculo encenado pela Berma, ao longo de uma renovada experiência como espectador há uma percepção, da parte do narrador, do sentido de sua frustração primeira. Não algo repentino e claro como: “decepcionei-me assistindo à Berma, mas por quê?” Mas um acontecimento sutil, relacionado ao desenvolvimento do sentido da atuação dramática, criado com uma ligeira habituação ao conjunto de gestos e entonação da atriz. Se antes o

38 É fato alegado que depois Gide se arrependeu de ter recusado *Du côté de chez Swann*, censurará aqueles que depreciarem a *Recherche* e fará elogio ao seu estilo: “Gide, qui a su reconnaître dans l'oeuvre de Proust, un 'lac de délices', reproche à certains de trouver exténuante la lecture du *Temps Perdu*. Il montre que rien n'est superflu dans la phrase de Proust, que tous les mots sont utiles pour permettre à sa complexité un épanouissement total. Et, ajoute-t-il, lorsqu'on lit ces interminables phrases à voix haute 'comme aussitôt tout s'organise, comme les plans s'étagent! Comme s'approfondit le paysage de la pensée!’” (BRINCOURT, 1955, p. 55).

39 Ou mesmo o retrato de um Proust tecnicamente surrealista, visto que, segundo declarou Lévi-Strauss em entrevista a Didier Éribon, o *bricoleur* como figura do pensador oposta à do engenheiro tem inspirações no movimento surrealista, tendo sido o próprio Lévi-Strauss amigo de André Breton (Cf. LÉVI-STRAUSS; ÉRIBON, 2005).

narrador pretendia destacar o talento da atriz da matéria dos versos recitados, agora ele percebe essa impossibilidade, compreendendo que não há mais os versos de modo absoluto, mas em conjunto com a prosódia oferecida pela Berma, de sorte que ambos são “(...) coulées de substances diverses, devenues translucides, dont la superposition ne fait que réfracter plus richement le rayon central et prisonnier qui les traverse et rendre plus étendue, plus précieuse et plus belle la matière imbibée de flamme où il est engagé⁴⁰” (PROUST, 1920/21 vol. VI, p. 58).

Daí provém a sugestão de uma verdade artística da atuação dramaturgica, que parece extrapolar os limites do teatro e se converter numa condição à criação artística. O artista tem de ser um refletor, um meio de refletir os seres e as coisas, de modo a não fazer jamais ver a si, mas revelar uma essência, uma diferença, através da expressão de seu trabalho – o “gênio” como capacidade refletora e como inserção no trabalho de expressão. Assim é que, por exemplo, com Elstir, o mar de Balbec torna-se “(...) des harmonies bleu argent (...)”⁴¹ (*ibid.*, p. 33); com a Berma, os versos são atravessados de forças de intensidades diversas, terror, ternura, nobreza, a vivificá-los. E eventualmente, o narrador proustiano é capaz de desenvolver uma segunda verdade artística, apenas sugerida em *À l'ombre de jeunes filles en fleur*, não mais do ponto de vista da criação, mas do ponto de vista da apreciação. Ele avança a noção de que como espectador ou leitor diante de uma obra de arte não seja possível imediatamente contemplar-lhe o estatuto artístico, mas de ímpeto, a tendência é recusar-lhe qualquer dignidade, frustrando-se. E sugere como explicação para essa denegação imediata, que o raciocínio capaz de atribuir sentido àquilo que se vê ou ouve, deverá ser desenvolvido pelo acréscimo de tempo e hábito, a fim de gerar uma percepção da obra e de sua singularidade, nova e inaudita.

40 “(...) ondas de substâncias diversas que se tornaram translúcidas, e cuja superposição só faz refratar mais ricamente o raio central e prisioneiro que as atravessa e tornar mais extensa, mais preciosa e mais bela a matéria embebida de flama em que está infundido (...)” (PROUST, 1960 vol. 3, p. 32).

41 “(...) uma harmonia em azul e prata (...)” (*ibid.*, p. 16).

Convém ressaltar também na *Recherche* o esforço de um retratista de costumes⁴², ora desempenhado pelo narrador, que em *Le côté de Guermantes* opera em relação ao cobiçado salão dos Guermantes, assim como em *Du côté de chez Swann* o fazia sobre os Verdurin. Do ponto de vista de Julia Kristeva, as radiografias sociais proustianas “(...) apparaissent comme une des premières visions modernes de la société-spectacle. Avant l'ère des médias et de la télévision, l'Opinion du faubourg Saint-Germain, telle que la recrée Proust, transforme ses prétendus protagonistes en apparitions, en 'spots'” (KRISTEVA, 1994, p. 276). Um dos temas pungentes à época da escrita da *Recherche* era *l'affaire Dreyfus*⁴³, e é notável como, a partir dessa questão, o narrador proustiano extrai um juízo de qualidade ambígua sobre a política: “(...) la vérité politique (...) qu'on croit l'atteindre, se dérobe⁴⁴” (PROUST, 1920/21 vol. VII, p. 79). É fecundo notar através desse juízo acerca da incapacidade reveladora da verdade política, uma diferença com relação à capacidade reveladora da verdade artística. E a título de exemplo, volta-se aos Elstir, quando na casa dos Guermantes, o narrador é capaz de mais uma vez contemplá-los. Diante de outras telas, menosprezadas pelos mundanos como mal executadas, ele desenvolve o procedimento de Elstir ao pintar, relacionando-o à dissolução do raciocínio habitual que procede através de identificações. O pensamento convencional,

42 Quanto às relações entre Proust e Balzac, cf. *Le Balzac de Monsieur de Guermantes*, PROUST, 1950; e, convém notar as seguintes passagens: “Est-ce à dire que le style de Balzac n'a, en aucune manière, déterminé celui de Proust? En fait, l'influence de Balzac sur Proust fut assez grande; Pierre Abraham a fort bien décelé, à travers la *Recherche du Temps perdu*, la développement d'une sorte de 'vaste songerie balzacienne', songerie qui atteint son maximum au milieu de l'oeuvre, dans *Sodome et Gomorrhe*. Ce sont comme des communications intermittentes, révélées souvent par la présence, dans les phrases même de Proust, d'expressions venues de la *Comédie Humaine*. A certains moments, Proust semble obsédé par Balzac; ses maîtres, Léon Daudet, Robert de Flers avaient bien établi le rapprochement entre les deux écrivains; d'ailleurs, sans avoir besoin de l'avis de ses maîtres, Proust eut pleine conscience de cette obsession. Mais, d'autant plus il sentait son oeuvre inclinée dans le sens général de la *Comédie Humaine*, d'autant plus devait-il surveiller son style pour qu'il échappe à l'empreinte balzacienne” (MOUTON, 1948, p. 42); “(...) ce procédé démonstratif, si étranger à l'art de Proust, apparaît pourtant chez lui, mais surtout dans *Sodome et Gomorrhe*, c'est-à-dire à un moment de son oeuvre où abondent les anecdotes destinées à expliquer le fonctionnement de la vie mondaine, ce qui lui donne des préoccupations balzaciennes. Proust mettait très haut le génie de Balzac, mais il tenait à distance ce qu'il appelait 'sa distinction des gens vulgaires'” (BRINCOURT, 1955, p. 163). Por último, quanto ao imaginário social do narrador proustiano, Julia Kristeva refere a influência direta do pensamento de Gabriel Tarde, particularmente sobre a imitação e a crença serem fundadores da sociedade, cf., KRISTEVA, 1994, p. 326.

43 Para as relações entre literatura e política na obra de Marcel Proust em geral, cf. *Proust et la politique*, CANAVAGGIA, 1986. Sobre tais relações no âmbito da *Recherche*, cf. *History and ideology in Proust – À la recherche du temps perdu and the Third French Republic*, SPRINKER, 1994; *Proust, class and nation*, HUGHES, 2011.

44 “(...) a verdade política (...) nos foge quando julgávamos atingi-la” (*ibid.*, p. 187).

habituação a assumir fixidez de sentido ao que seja céu, mar, terra, alcachofras, é boicotado pelos elementos dissolvidos nas telas de Elstir. E, esse esforço de pintura não é um mero artifício de simbolização, pois pinta-se como se os estivesse a apreciar pela primeira vez, despidos da visão habitual e socialmente orientada: “Elstir tâchait d'arrecher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait, son effort avait souvent été de dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision⁴⁵” (PROUST, 1920/21 vol. VIII, p. 50).

Do ponto de vista da constituição da *Recherche*, é a memória involuntária⁴⁶ que opera a dissolução da identidade dos elementos. No que tange ao destrinchamento dos sentidos da memória, ou das formas de memória consideradas pelo narrador proustiano, referimos o ensaio *Proust*, escrito por Samuel Beckett em 1931. De fato, a distinção entre memória voluntária e involuntária não é banal à execução do romance, e toda a tese de Beckett inclusive é a de que o “(...) livro é todo ele um monumento à memória involuntária e a epopeia de sua atuação” (BECKETT, 2003, p. 33). As duas formas de memória relacionam-se a duas formas distintas de evocação. A voluntária assume um passado linear disposto em imagens fixas em que, recordar é rever uma imagem como supomos que tenha se dado, e por isso Beckett a denomina de “memória de reprodução”: “O material que fornece não contém nada do passado; uma vez removida nossa ansiedade e nosso oportunismo, não passa de uma projeção uniforme e enevoada – isto é, nada” (*ibid.*, p. 32). A importância corrosiva da memória involuntária só se compreende em relação com o hábito. Para Beckett, o hábito “(...) é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o para-raios de sua existência” (*ibid.*, p. 17). Se toda a teoria da arte do narrador proustiano e a elaboração da *Recherche* desenvolvem-se a partir da quebra do hábito, tanto como pressuposto teórico quanto condição empírica à sua realização, é porque dentre suas vantagens e sofrimentos, o proveito primordial da quebra do hábito é a retomada de uma relação instintiva com a existência, em que um objeto ou ser até então impregnado da opaca essência cotidiana, deixa-se ver a nu, em um momento anterior a qualquer ação da inteligência. O sofrimento

45 “Elstir procurava extirpar o que ele sabia do que acabava de sentir; seu esforço consistira muita vez em dissolver esse conglomerado de raciocínios a que chamamos visão” (*ibid.*, p. 327).

46 Quanto a esse ponto, Julia Kristeva sugere que a memória involuntária em Proust tem influência direta da estética de Gabriel Séailles, cf., KRISTEVA, 1994, p. 321.

provocado pela quebra do hábito é a resistência ao enterro forçado do indivíduo morto pela parturição necessária de outro indivíduo, a formar-se ainda por outros pactos entre si e o meio. Mas o que Beckett ignora, de nosso ponto de vista, é que, para o narrador proustiano, o sofrimento jamais apresenta qualquer desvantagem – ele faz questão de jamais tentar se lhe escapar –, pois é o que possibilita o desvelamento da verdade e a produção de sua obra: “Acorrem, então, as faculdades atrofiadas em nosso socorro e o máximo valor de nosso ser é restaurado” (*ibid.*, p. 19). Se é a quebra ou o enfraquecimento do hábito que potencializam a relação entre o ser e a existência, pondo diante dos olhos os elementos do real despidos da roupagem preconceituosa da inteligência, essa ação corrosiva é própria da memória involuntária, que não mais reproduz imagens do passado a partir de escolhas arbitrárias, mas evoca um passado de que ainda não havíamos nos dado conta: “A memória involuntária é explosiva, (...) porque subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar – o real” (*ibid.*, p. 33). Porquanto, a memória voluntária é parceira do hábito, jamais permitindo sair de sua pálida seara apenas a reitera; já a memória involuntária é a única relação possível com a evocação que possibilita a criação, pois que evoca as impressões completas: o passado atualizado no presente não como imagem. É por isso que, para Beckett, o que guia o narrador é sua má memória: os episódios da *Recherche* não tratam de reconstituir o passado tal como se passou segundo o narrador se lembra, mas reconstituir o passado de que não se lembrava. A esse propósito, convém notar que tal uso da memória já está presente nos escritos de Proust desde sua primeira publicação, *Les plaisirs et les jours*, de 1895, quando no conto *La Mort de Baldassare Silvande*, por exemplo, a personagem de Baldassare, em seu leito de morte, tem toda a melancolia e o sentimento de mediocridade da vida dissipados ao ouvir, ao longe, tocarem os sinos da igreja, sonoridade arrebatadora, pois capaz de anular a preocupação com a morte ao lhe reconstituir toda a sua infância: “Baldassare reposait, les yeux fermés, et son coeur écoutait les cloches que son oreille paralysée par la mort voisine n'entendait plus. Il revit sa mère quand elle l'embrassait en

rentrant, puis quand elle le couchait le soir et réchauffait ses pieds dans se mains (...)”⁴⁷ (PROUST, 1971, p. 27).

Na *Recherche*, é por má memória, ou melhor, é por memória involuntária que o passado é atualizado em sua potência criadora: “Estritamente falando, só podemos lembrar do que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenado naquele último calabouço de nosso ser, para o qual o Hábito não possuía a chave (...). Desta fonte profunda, Proust alçará seu mundo” (BECKETT, 2003, pp. 30-1). É a memória involuntária que permite o mergulho ao calabouço do ser, à essência de si próprio, nos termos de Beckett. O processo em que, através de um elemento fortuito (sabor, ruído, desnível, etc.), o presente passa a comungar de ações e singularidades passadas, Beckett denomina “animismo intelectualizado”. Isto é, qualidades sensíveis do presente permitem associações não-óbvias com o passado, em que o elemento do presente assume quase um estatuto mágico: pondo o real sob feitiço, transforma uma xícara de chá, o ato de desatar os cadarços, o som de uma colher, em portais a paraísos perdidos; que, para Beckett, podem ser considerados “(...) a chave de sua vida e de sua obra” (*ibid.*, p. 39). Esses momentos de comunhão, ou de atualização do passado no presente, além de revelar uma verdade desconhecida – a infância em Combray, a morte da avó, e eventualmente, a extratemporalidade – trazem à tona a realidade de um eu que já não mais existe, enterrado nas incontáveis solidões, nas inúmeras modificações por que passou, e são assim também uma imagem do tempo: “Como se a imagem do Tempo pudesse ser representada por uma série infinita de linhas paralelas (...)” (*ibid.*, p. 41). As impressões evocadas pela memória involuntária são, de fato, a força motriz da escrita proustiana, pois só elas podem atualizar o mistério da singularidade das impressões – temperatura, cor, som – que é rejeitado pela inteligência a fim de encerrá-las em um conceito, mas além disso, o que o narrador proustiano indica é que elas não podem ser concebidas como causa nem efeito da escrita, posto que tal dualismo, quando da prática da atividade literária, que sob a violência das impressões irá resgatá-las e revelá-las ao escrever, dissolve-se.

47 “Baldassare repousava, os olhos fechados, e seu coração ouvia os sinos que o ouvido, paralisado pela morte próxima, não ouvia mais. Reviu sua mãe, quando o beijava ao voltar, depois quando o punha para dormir à noite e esquentava-lhe os pés entre as mãos (...)” (PROUST, 2004, p. 39).

Quando do adoecimento da avó, Bergotte, já também doente e exausto, vai visitar o narrador, este tem o ensejo de perceber sua própria modificação interna quanto aos escritos de Bergotte. Vinha durante tanto tempo lendo-o, que já suas formulações eram-lhe conhecidas qual o pé direito de seu quarto de dormir. A leitura de Bergotte já não parecia lhe apresentar nenhuma dificuldade, nenhum encanto, pois havia aprendido a ver como Bergotte, já o havia convertido em parte de seu próprio mundo. Em comparação, havia começado a ler um novo escritor, e sentia a qualidade árdua de prosseguir na leitura, pois tinha de ter força suficiente para apreender as relações que propunha, tinha de inserir-se de novo no universo, recriado aos olhos do artista: “Or un nouvel écrivain avait commencé à publier des oeuvres où les rapports entre les choses étaient si différents de ceux qui les liaient pour moi que je ne comprenais presque rien de ce qu’il écrivait⁴⁸” (PROUST, 1920/21 vol. VII, p. 184). Nesse caso, a beleza desconhecida não é de início reconhecida como tal, de sorte que a reação imediata quanto a uma obra de arte é de incompreensão, pois é preciso assumir um compromisso com o futuro a propósito de aprender a nova língua criada pelo artista. Posteriormente o narrador toma o exemplo de Renoir, para reiterar a tese de que toda obra-prima cria seu próprio público, sua posteridade, pois é o tempo como passagem a perspectiva necessária a que se possa penetrar na criação artística, que é recriação do mundo: “Les gens de goût disent aujourd’hui que Renoir est un grand peintre du XIX siècle. Mais en disant cela ils oublient le Temps et qu’il en a fallu beaucoup, même en plein XX, pour que Renoir fût salué grand artiste⁴⁹” (*id.*).

Proposição IV: a criação da obra de arte é da ordem de um inconsciente desejante

Sodome et Gomorrhe, em sua primeira parte, poderia com justiça ter sido publicado, ou, ao propósito que nos interessa, ser considerado à parte, como exposição concentrada da teoria literária constituída pelo narrador proustiano, elaborada e retomada ao longo de toda a *Recherche*. Se antes, ele a sintetizara como a criação de imagens capazes de inaugurar uma

48 “Ora, um novo escritor começara a publicar obras em que as relações entre as coisas eram tão diferentes das que as ligavam para mim que eu não compreendia quase nada do que ele escrevia” (PROUST, 1960 vol. 3, p. 253).

49 “Dizem-nos hoje as pessoas de bom gosto que Renoir é um grande pintor do século XIX. Mas ao dizer isso esquecem o Tempo e que foi preciso muito, mesmo em pleno século XX, para que Renoir fosse considerado grande artista” (*ibid.*, p. 254).

natureza, e como ela, dotada da possibilidade de durar mais que a vida do autor; como deformação da realidade, e revelação de uma diferença essencial jamais antes entrevista, expressa pelo ponto de vista do artista; em *Sodome et Gomorrhe*, ele situa no seio da produção literária a teoria da fecundação das flores hermafroditas. O pressuposto narrativo que permite esse desenvolvimento é a espera do narrador no pátio de sua casa, atrás de uma cortina, pelo Duque e a Duquesa de Guermantes. A espera permitirá que se detenha sobre duas cenas particulares, que se tornarão literariamente indissociáveis: orquídeas à espera do besouro; o sr. de Charlus⁵⁰ que sai de uma visita à sra. de Villeparisis e depara-se com Jupien, o alfaiate.

A linha sugerida pelo narrador proustiano é de que as façanhas da natureza, que forjam possibilidades quase milagrosas de fecundação quando destinam a uma flor específica um inseto raro, repetem-se diferencialmente na própria literatura. Isto é, para o narrador, há um inconsciente de toda obra literária que é revelado pela fecundação das flores: “(...) j'avais déjà tiré de la ruse apparente des fleurs une conséquence sur toute une partie inconsciente de l'oeuvre littéraire, quand je vis M. de Charlus qui ressortait de chez la marquise⁵¹” (PROUST, 1954b, p. 603). Se as flores são fecundadas por besouros, por outros seres que não os do reino vegetal, escreve-se primeiro, na mesma medida, pelo que de desconhecido se é fecundado. Segundo, é possível depreender que um inconsciente da obra literária a partir da teoria da fecundação das flores relaciona-se à incorporação do futuro como temporalidade indispensável à escrita, visto que o narrador proustiano é particularmente tomado pelas sensações que virão fecundar o presente de um passado insuspeitado – como a orquídea em suspenso, à espera do besouro, para um narrador com aspirações literárias, à espera da graça que o tornará capaz de escrever. O motriz da *Recherche*, de fato, é inconsciente: escreve-se pelas impressões que assomam, acionadas ou não pela memória involuntária. Ademais, a

50 Conforme Mouton, era reconhecível, aos próximos de Proust, que a inspiração para o barão de Charlus fosse o conde de Montesquiou: “Tous ceux qui ont connu Proust savent que le baron de Charlus reflète certains aspect de la personnalité du comte de Montesquiou. Et il est à peu près certain que telles habitudes du langage de Montesquiou (en particulier la préciosité et l'insolence) ont passé dans la bouche du baron. Cela n'enlève rien à la virtuosité de Proust. Il arrive souvent aux musiciens de prendre les thèmes dont ils composeront leurs oeuvres dans ce leur fait entendre la réalité quotidienne” (MOUTON, 1948, p. 183).

51 “(...) já tinha eu inferido, da aparente astúcia das flores, uma conclusão sobre toda uma parte inconsciente da obra literária, quando vi o sr. de Charlus que regressava da casa da marquesa” (PROUST, 1995 vol. 4, p. 13).

associação com o reino vegetal⁵² aponta a uma antropologia propriamente proustiana, como já assinalara Beckett: “Flor e planta não têm vontade consciente. Não têm pudor e expõem sua genitália. E assim o são, em certo sentido, os homens e mulheres de Proust, cuja vontade é firme e cega, mas nunca consciente de si (...). São vítimas de sua volição (...)” (BECKETT, 2003, p. 96).

O que se passa com o narrador é uma fecundação pela observação dos olhares entre o sr. de Charlus e Jupien, e por tudo o que se torna matéria de sua expressão literária, desde o quarto de dormir até a pronúncia do francês de Françoise. Aliás, em todo *Sodome et Gomorrhe* opera uma impressionante revelação da singularidade expressa pelos olhos das personagens, uma taxonomia estética dos olhares a que se alia um erotismo estuante. Nesse sentido, é possível notar um dos modos pelo qual se expressa a sexualidade da narrativa da *Recherche*, não pela elaboração de cenas cujo desenrolar seja a ação sexual – metaforizada ou não a partir de filosofias panteístas, como é o caso de D. H. Lawrence –, mas seu desenvolvimento através do que chamamos de erotismo dos olhares, e evidentemente dos temas sodomita e gomorreano. Conforme Julia Kristeva, a explicitação do erotismo homossexual em *Sodome et Gomorrhe* – Jupien, Morel, Charlus, Albertine, Saint-Loup, etc. – é tida como a própria verdade do erotismo e das relações sociais: “(...) le noyau, la 'graine' ou l'albumen' de l'imaginaire proustien: le sadomasochisme sodomo-gomorrhéen est la vérité de l'érotisme, et de la sensibilité, et, plus fondamentalement, du lien social” (KRISTEVA, 1994, p. 224).

Quanto aos olhares, a sexualidade é explorada aqui não apenas como uma etapa preliminar, mas como a execução de uma fecundação já em processo em algum nível. Assim, o caráter preliminar é levado ao extremo em um sentido de execução: a descrição dos olhares já é feita de forma a dissolver os limites entre o eu e o outro, bem como a aniquilar quaisquer

52 A esse propósito convém notar a seguinte observação estilística de Mouton: “La délivrance de la fille de cuisine est comparée [en la *Recherche*] à la maternité d'un fruit caché, comparaison qui peut paraître un peu recherchée et un peu attendue, mais qui en fait traduit un élément assez constant de la pensée proustienne: tout ce qui touche à la vie sexuelle des humains fait partie de la grande loi de fécondation universelle. Grâce à cette interprétation identique, les deux phénomènes, l'accouchement d'une femme, la maturation d'un fruit, s'équilibrent dans les plateaux de la balance et se confèrent ainsi l'un à l'autre plus de solennité et de gravité” (MOUTON, 1948, p. 75); ademais: “Le thème de la femme et de la nature, de la femme et de la plante revient ainsi périodiquement amplifié” (*ibid.*, p. 102).

resíduos de uma individualidade enclausurada – segundo uma concepção do erotismo já sugerida por Bataille: “Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (BATAILLE, 2014, p. 41). Para Bataille, a experiência do erotismo está para além do sexo, ou não se restringe ao sexo, sendo a experiência do aniquilamento dos limites, um distrato da ordem que, assim, existe como a sua outra face. Não há mais sujeito contemplante e objeto contemplado, mas ora dois sujeitos, reunidos na escrita, que se penetram mutuamente através da qualidade de variação dos olhares. Ademais, tal potência erótica dos olhares deixa evidente a qualidade magistral da escrita do narrador proustiano – olhos que são pedras preciosas na Princesa de Guermantes; as flamas espirituais da Duquesa; o olhar atento, soberbo e preocupado de Swann a um decote; os olhares longos e langorosos da sra. de Orvillers; olhar fixo e sem lágrimas de sua mãe durante o luto da avó; do Sr. de Cambremer, que continha o azul dos céus de Cotentin; do sr. de Charlus, aceso, feminino, furtivo, inquisitorial e timorato.

Mas, esse desenvolvimento que será notável na segunda parte é esboçado pela primeira vez entre Charlus e Jupien, e oferece a tônica do que será depois desenvolvido pelo narrador como teoria da sexualidade invertida – ele nominalmente despreza a nomenclatura “homossexual” – dotada, de seu ponto de vista, de fundamento espiritual. É através desses primeiros olhares em que “dans les yeux de l'un et de l'autre, c'était le ciel (...) de quelque cité orientale dont je n'avais pas encore deviné le nom⁵³” (PROUST, 1954b, pp. 605-6), que se desenvolverá e esmiuçará os gostos sexuais invertidos, cuja realização amorosa é para o narrador tal como “(...) pour un insecte très rare et une fleur captive, de la possibilité miraculeuse de se conjointre (...)”⁵⁴ (*ibid.*, p. 607). E é também essa cena que permite revelar o sentido ou, a verdade oculta até então, do encontro do narrador com o sr. de Charlus, em casa deste, ao final de *Le côté de Guermantes*. Enquanto o sr. de Charlus em uma exaltação de rudeza pela não-correspondência do narrador aparecera tão só como um insensato, agora com Jupien, seu temperamento feminino finalmente revelava-se: “Maintenant l'abstrait s'était

53 “Nos olhos de um e de outro, o que acabava de surgir era o céu (...) de alguma cidade oriental cujo nome eu ainda não havia adivinhado” (PROUST, 1995 vol. 4, p. 15).

54 “(...) no tocante a um inseto raríssimo e a uma flor cativa, da possibilidade milagrosa de que se unissem (...)” (*ibid.*, p. 16).

matérialisé, l'être enfin compris avait aussitôt perdu son pouvoir de rester invisible, et la transmutation de M. de Charlus en une personne nouvelle était si complète (...)”⁵⁵ (*ibid.*, pp. 614-5).

É assim que o narrador, em seguida a essa revelação, definirá a preferência sexual do sr. de Charlus como aspecto de um séquito mais amplo, de “une race sur qui pèse une malédiction et qui doit vivre dans le mensonge et le parjure, puisqu'elle sait tenu pour punissable et honteux, pour inavouable, son désir, ce qui fait pour toute créature la plus grand douceur de vivre (...)”⁵⁶ (*ibid.*, p. 615). E também dotada de “(...) caractères physiques et moraux d'une race (...), formant une franc-maçonnerie bien plus étendue (...), et dans laquelle les membres mêmes qui souhaitent de ne pas se connaître, aussitôt se reconnaissent à des signes naturels ou de convention (...)”⁵⁷ (*ibid.*, pp. 616-7). De nosso ponto de vista, não há nessa descrição uma patologização da inversão – para falar nos termos do narrador –, mas nota-se a imbução de sentido duplo, natural e cultural – uma disposição fisiológica, e um sistema de pensamento, ou de costumes e hábitos compartilhados e reconhecíveis. Adiante a inversão será desenvolvida em sua dimensão semiótica, através do desdobramento de pensamentos e trejeitos, primeiro como a existência de uma mulher, de um espírito ou temperamento feminino, no corpo de um homem – percalço da dissimulação: “Bien que d'autres raisons présidassent à cette transformation de M. de Charlus (...), (...) le changement que nous marquons ici était d'origine spirituelle”⁵⁸ (*ibid.*, p. 908). E o narrador jamais abandona a ideia de que há uma complementaridade: isto é, só por uma desordem fisiológica é que se alcança o correspondente desenvolvimento espiritual invertido. Enfim, e ao propósito que aqui nos interessa, o narrador conclui dessa relação físico-espiritual, entre desequilíbrio fisiológico e temperamento, um virtuosismo na arte, novamente através da personagem do sr.

55 “Agora o abstrato se havia materializado; o ser, por fim compreendido, havia perdido imediatamente a sua faculdade de permanecer invisível, e a transmutação do sr. de Charlus numa pessoa nova era tão completa (...)” (*ibid.*, p. 23).

56 “Raça sobre a qual pesa uma maldição e que tem de viver em mentira e perjúrio, já que sabe que se tem por punível e inconveniente, por inconfessável, o seu desejo, o que constitui para cada criatura a máxima doçura de viver (...)” (*ibid.*, pp. 23-4).

57 “(...) caracteres físicos e morais de uma raça (...), formando uma franco-maçoneria muito mais extensa (...), e na qual os próprios membros, que não desejam conhecer-se, se reconhecem imediatamente por signos naturais ou de convenção” (*ibid.*, p. 25-6).

58 “Embora outros motivos presidissem a essa transformação do sr. de Charlus (...), (...) a mudança que aqui assinalamos era de origem espiritual” (*ibid.*, p. 295).

de Charlus: “(...) et aussitôt des qualités inconnues au duc de Guermantes, et souvent liées à ce déséquilibre, avaient fait de M. de Charlus un pianiste délicieux, un peintre amateur qui n'était pas sans goût, un éloquent discoureur”⁵⁹ (*ibid.*, p. 953).

De sorte que não é insensatez propor que a teoria literária e, a arte na *Recherche*, quando o narrador se põe a falar em termos de “gênio artístico”, relaciona-se estritamente a uma desordem do sistema nervoso, um desequilíbrio fisiológico que pode ou não repercutir sexualmente como inversão. Entre as várias sugestões que o narrador propõe ao que seja o “gênio”, isto é, um talento artístico capaz de expressar um mundo interior regido por uma lei interna, é em *Sodome et Gomorrhe* que ele associa ao “gênio” uma relação entre desordem fisiológica e deformação espiritual. As sugestões dessa estirpe aparecem aqui mais algumas vezes, e afirmam através da causalidade físico-espiritual, a relação entre desordem mental e “gênio”: “Certes les 'folies' des gens sont insupportables. Mais un déséquilibre qu'on ne découvre qu'à la longue est la conséquence de l'entrée dans un cerveau humain de délicatesses pour lesquelles il n'est pas habituellement fait”⁶⁰ (*ibid.*, p. 941). Tal sugestão de proximidade reaparece numa proposição bem afirmativa de Cottard em uma conversa com a princesa Sherbatoff: “Le génie peut être voisin de la folie”, énonçait le docteur, et si la princesse, avide de s'instruire, insistait, il n'en disait pas plus, cet axiome étant tout ce qu'il savait sur le génie (...)”⁶¹ (*ibid.*, p. 1041).

Como dimensão fundamental de toda *Recherche*, a imaginação opera vinculando os nomes de pessoas e lugares, antes que se os conheça, a um sentido misterioso: Swann, os Guermantes, Balbec, etc. Mas à medida que o narrador vem a conhecê-los, percebe que sob o nome mentalmente idealizado há uma realidade completamente desconhecida à imaginação, que se dá a conhecer pouco a pouco. Então o mistério se dissipa, e a súbita evolução do mistério não parece indicar fatuidade ou tédio, mas a derrogação de uma representação

59 “(...) e logo qualidades desconhecidas ao duque de Guermantes e muita vez ligadas a esse desequilíbrio tinham feito do sr. de Charlus um pianista delicioso, um pintor diletante que não deixava de ter gosto, um conversador eloquente” (*ibid.*, pp. 337).

60 “Por certo as 'loucuras' são insuportáveis. Mas um desequilíbrio que só pouco a pouco se descobre é consequência da entrada, em um cérebro humano, de delicadezas às quais não está habitualmente afeito” (*ibid.*, p. 326).

61 “O gênio pode vizinhar com a loucura”, articulava o doutor, e, se a princesa, ávida de instruir-se, insistia, ele não dizia mais nada, já que esse axioma era tudo o que sabia a respeito do gênio (...)” (*ibid.*, pp. 417-8).

identitária do sujeito, tanto do narrador quanto das personagens acompanha-se o questionamento da unidade da consciência e do sujeito⁶² – e constitui a *Recherche* como afirmação de contradições, apresentando diversas perspectivas acerca da realidade e dos sujeitos a partir da constituição de suas imagens no tempo, logo, de acordo com o privilégio do romance enunciado em *Du côté de chez Swann*. Convém notar que, do ponto de vista de Mouton, as surpresas quanto aos sentidos atribuídos ao caráter das personagens e lugares, são movimentos fundamentais à linha dramática de um romance que não se compõe pela ação: “Dans une longue oeuvre sans action, ces petits coups de théâtre tiennent lieu des effets narratifs ou dramatiques dont un roman ne peut se passer pour pouvoir maintenir la curiosité du lecteur” (MOUTON, 1948, p. 141). Segundo Barthes, as constantes decepções do narrador não supõem derrogação da identidade, mas indicam formas de discurso que sugere serem inversoras: “Chamemos a esta forma, pelo menos provisoriamente, a *inversão* (...)” (BARTHES, 1984, p. 237 [grifos do autor]). Já a leitura de Kristeva propõe uma ruptura do eu a favor de outra psicologia: “L’interiorité banale, névrotique, s’efface en effet au profit d’une *autre aventure psychique*: traversée des limites, extériorité du dedans, interiorité du dehors, décollage et accolade entre deux points dissociés et inséparables” (KRISTEVA, 1994, p. 277 [grifos da autora]). Enquanto Beckett sugere uma dissolução da identidade através da dupla fissura de um sujeito suposto único: tanto de um ponto de vista objetivo, quanto subjetivo. Objetivamente não há identidade porque há um eu sempre mutante, de sorte que, onde se supõe haver sujeito, há sempre um outro. Subjetivamente, devem ser levadas em consideração as deformações temporais, pois de fato “ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso” (BECKETT, 2003, p. 11). A dissolução identitária relaciona-se assim à inserção de todos os seres no tempo. Decorrente daí a impossibilidade do amor, e a

62 A respeito das inovações constituídas na *Recherche* de um ponto de vista psicológico: “Et l’auteur y fait preuve d’une curiosité psychologique infiniment plus étendue en surface et en profondeur que ses devanciers. En surface: Proust étudie non pas tel ou tel travers du caractère, la jalousie par exemple, qui se détacherait sur un fond immuable, mais l’ensemble même du caractère qui varie perpétuellement dans sa masse, en sorte que pour rendre un compte exact de tel moment, il convient de noter non seulement le sentiment que l’on ressentait alors, mais les velléités ou les réminiscences que l’on écartait, les sensations que l’on éprouvait... En profondeur: Proust pénètre plus avant que les psychologues classiques dans les abîmes de l’inconscient: il sait du reste qu’ils sont incommensurables; et nous avons ainsi le paradoxe d’une oeuvre lucide et précise qui fait une large part aux forces obscures” (LANSON et TUFFRAU, 1943, p. 759).

irresolubilidade do sofrimento proveniente do ciúme, seu aspecto absurdo, pois não se pode jamais saber tudo sobre alguém, reter toda a história de um sujeito que é um conglomerado de sucessões no tempo e no espaço: “Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera⁶³” (PROUST, 1954c, p. 100). A unidade múltipla de composição comum a todos os sujeitos e o que os torna infinitamente únicos e impenetráveis são os eventos por que passaram no tempo: “A impenetrabilidade da mais vulgar e insignificante criatura humana não é meramente uma ilusão do ciúme do sujeito (...). Tudo que é ativo, tudo que está envolvido pelo tempo e pelo espaço, é dotado do que poderia ser descrito como uma ideal, abstrata e absoluta impenetrabilidade” (BECKETT, 2003, p. 60).

Da incomunicabilidade oral do universo individual decorre um elogio à solidão como o terreno mais fértil para o cultivo de si, pois para o narrador não há verdade possível a dois, já que nessa conjuntura sempre se está a trair a plenitude espiritual que potencialmente se pode alcançar em formulações adaptadas ao outro com quem se escolhe ou ocorre estar: “Les êtres qui en ont la possibilité – il est vrai que ce sont les artistes et j'étais convaincu depuis longtemps que je ne le serais jamais – ont aussi le devoir de vivre pour eux-mêmes; or l'amitié leur est une dispense de ce devoir, une abdication de soi⁶⁴” (PROUST, 1919 vol. V, p. 173). Dessa forma, a atividade artística como revelação de verdades é concebida como “(...) a apoteose da solidão” (BECKETT, 2003, p. 68). Pois, se para o narrador, o artista é quem deve ultrapassar as aparências em direção a um real não falseado, ainda não visto, deve desprezar a amizade como “(...) a força centrífuga de autonegação e medo de si mesmo” (*ibid.*, p. 69).

Ainda em *Sodome et Gomorrhe*, as lembranças ativadas pela memória involuntária, são grandes momentos de escavação artística da dor, extração de verdades temporais a partir de realidades vividas por um eu perdido. Segundo Julia Kristeva, a lembrança involuntária na *Recherche* ocupa um lugar intermediário entre a sensação e a imaginação, sendo “(...) un

63 “E compreendia a impossibilidade onde esbarra o amor. Imaginamos ter ele por objeto um ente que pode estar deitado diante de nós, encerrado num corpo. Ai de nós, ele é a extensão desse ente a todos os pontos do espaço e do tempo que esse ente já ocupou e ainda ocupará” (PROUST, 1995 vol. 5, p. 92).

64 “Os seres que têm a possibilidade de viver para si mesmos – é verdade que estes seres são os artistas e fazia muito que eu estava convencido de que jamais o seria – têm também o dever de viver para si mesmos, e a amizade é uma dispensa desse dever, uma abdicação pessoal” (PROUST, 1960 vol. 2, p. 383).

instrument déclencheur de la sensation. (...) Contre l'associationnisme abstrait, l'association authentique de souvenirs présuppose émotion et sentiment” (KRISTEVA, 1994, p. 322). A centralidade não-dualista das impressões e sensações opera a partir de uma dinâmica associacionista inconsciente: a frase proustiana ao convertê-las em imagens funde corpo e espírito, natureza e pensamento (cf., *ibid.*, p. 323). De sorte que, a importância da memória involuntária está em que, “(...) elle fait office d'alchimie qui soude la réalité des choses avec leur 'équivalent spirituel'” (*id.*). O papel não-dualista da lembrança involuntária é pungente e primordial, já que “en parcourant la durée, le souvenir conjoint le sujet et le monde, la durée et l'étendue (...)” (*id.*). Assim, tanto a memória quanto o inconsciente proustianos jamais dizem respeito a uma interioridade psicológica, a um ego edipianizado: “Le souvenir proustien ne se cantonne pas dans une personne, mais vise à englober la vie elle-même dans le moi, à renverser le moi dans la vie” (*id.*).

Ademais, as lembranças involuntárias constituem os momentos mais exemplares da transformação da individualidade do narrador – como quando na segunda visita a Balbec dá-se finalmente conta, no mesmo quarto de hotel que outrora partilhara com ela, à noite ao descalçar as botas, da morte de sua avó: “Je prenais conscience de me propres transformations en le confrontant à l'identité des choses”⁶⁵ (PROUST, 1954b, p. 1126). Durante o longo luto da avó, relegado ao claustro a que se condenou pela dor da lembrança – dor não evitada, jamais dispensada pelo narrador –, ele alcança a compreensão da necessidade do sofrimento, posto que a força da dor é capaz de quebrar o hábito, intensificando a relação do sujeito com a existência, aprofundando-o em seu espírito para lhe desvelar a contradição entre lembrança e nada, o doloroso significado da morte como imbricado entre a perda irreparável e a força insuportavelmente terna da permanência suscitada pela memória: “Cette impression si douloureuse et actuellement incompréhensible, je savais, non certes pas si j'en dégagerais un peu de vérité un jour, mais que si, ce peu de vérité, je pouvais jamais l'extraire, ce ne pourrait être que d'elle, si particulière, si spontanée (...)”⁶⁶ (*ibid.*, p. 759).

65 “Eu tomava consciência de minhas próprias transformações confrontando-as com a identidade das coisas” (PROUST, 1995 vol. 4, p. 494).

66 “Essa impressão dolorosa e incompreensível atualmente, não sabia eu por certo se haveria de arrancar-lhe um pouco de verdade alguma vez, mas sabia que se pudesse algum dia extrair-lhe esse pouco de verdade, só poderia ser dela, tão particular, tão espontânea (...)” (*ibid.*, p. 156).

Esse período de luto, cujo estopim é a cena das botinas a serem desatadas à noite, já no hotel em Balbec, é retomado por Barthes na elaboração de sua tese sobre a inovação formal da *Recherche*. Para Barthes, a *Recherche* alcança uma terceira forma, que não é nem a do romance e nem a do ensaio, mas rapsódica e inaugurativa de um terceiro gênero, que se “(...) assenta num princípio provocante: a *desorganização* do Tempo (da cronologia)” (BARTHES, 1984, p. 244). Esse terceiro gênero teve de ser procurado, incitado pela escrita. O ponto de Barthes é que essa lógica temporal formalizada pela *Recherche* nasce de uma prática de escrita do próprio Marcel Proust, que não teria apreendido o mundo senão como texto. Só a mudança radical dessa prática, ao incorporar como estopim o acaso da morte de sua própria mãe, é capaz de instaurar algo que irrompe entre o romance e o ensaio: “Para Proust, o 'caminho da vida' foi certamente a morte da mãe (1905), mesmo que a mutação da existência, a inauguração da obra nova só se tenha realizado alguns anos mais tarde” (*ibid.*, p. 247). Com essa tese particular, Julia Kristeva concorda abertamente: “Le livre mûrissant depuis toujours, le deuil maternel marque cependant une nouvelle chronologie et un nouveau mode de vivre” (KRISTEVA, 1994, p. 215). Ademais, segundo Barthes, é por mutação da própria existência, que se torna possível a instauração de uma obra cuja organização temporal é mutante: nesse caso, a procura de uma nova prática de escrita que realize a obra de Proust, realiza-se na completude de um luto que inclui a verdade contraditória da morte na matéria da obra – que é a vida de Proust, jamais idêntico a si mesmo, jamais biográfico a fazer cortejo pela escadaria dos anos: “A obra proustiana põe em cena – ou em escrita – um 'eu' (o Narrador); mas este 'eu', se assim se pode dizer, já não é exatamente um 'eu' (sujeito e objeto da autobiografia tradicional): (...) põe em cena um 'eu' de escrita, cujos laços com o 'eu' civil são incertos, deslocados” (BARTHES, 1984, p. 244). Nesse sentido, Blanchot também advoga a favor de um Proust inacessível subjetiva e objetivamente: “(...) embora ele diga 'Eu', não é mais o Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra que é o narrador tornado 'personagem' do livro, o qual, na narrativa, escreve uma narrativa que é a própria obra (...)” (BLANCHOT, 2013, p. 21). Enfim, Julia Kristeva formula uma hipótese quanto à própria morte da avó em *Sodome et Gomorrhe*. Segundo ela, essa morte cumpre uma função romanesca essencial, posto que: “(...) assure la continuité entre, d'une

part, le *sadomasochisme* qui règle les mœurs des deux cités bibliques Sodome et Gomorrhe et de l'amour en général, et, d'autre part, la paroxystique *sensibilité* de l'enfant, du jeune homme, du narrateur” (KRISTEVA, 1994, p. 224 [grifos da autora]).

Restabelecido do luto e saído do claustro, o narrador é enfim capaz de retomar a relação com Albertine. Os dois agora formam, nesse segundo momento em Balbec, um casal com uma rotina de passeios de trem, carro, jantares na casa dos Verdurin, dos Cambremer. Aqui se constitui o aguilhão do ciúme do narrador, apenas entrevisto em *Le côté de Guermantes*, quando da espera agonizante por Albertine depois de um jantar com os Guermantes. Em um dos dias em que vai de carro levar Albertine até a igreja onde faz seus esboços de pintura, o narrador perambula pelos arredores arborizados, seu pensamento adejando até Albertine, ele deseja que a brisa do mar a tocá-lo, vá roçar o rosto dela, formando entre eles um laço invisível. Logo após esse devaneio amoroso, ele realiza mais uma vez a dissolução do dualismo entre realidade e imaginação: a certeza inescapável de que o que busca em Albertine é muito mais da ordem de uma projeção, uma deformação de seu espírito, do que de Albertine em si mesma; a formulação então que lhe afigura é que, desde Gilberte, passando pela Duquesa, até Albertine, sempre estivera atrás de fantasmas: “C'était naturel, et ce n'était pourtant pas indifférent; ils me rappelaient que mon sort était de ne poursuivre que des fantômes, des êtres dont la réalité, pour unne bonne part, était dans mon imagination (...)”⁶⁷ (PROUST, 1954b, p. 1012). De nosso ponto de vista, a atividade de perseguir fantasmas diz respeito à atitude propriamente literária que, segundo o narrador, poderá revelar sob os seres e as coisas, seguindo as linhas tortuosas das oscilações nervosas, as vagas que violentam a imaginação, uma essência – do que é tão-só opaco e absolutamente impenetrável. Além disso, perseguir Gilberte, a Duquesa ou Albertine é perseguir a excitação da imaginação, uma relação mais intensa com a realidade que lhe abastecerá o espírito de intuições sobre o que seja o amor, o ciúme, o mar, etc. Ainda nesse mesmo dia, à espera do fim da lição de pintura de Albertine, a observar além do mar, na estrada de Balbec, as pereiras e as vegetações circunvizinhas, o narrador revela, mais uma vez, um aspecto de sua teoria da

67 “Era natural, e não era contudo indiferente; recordava-me que a minha sorte só consistia em perseguir fantasmas, seres cuja realidade se achava em boa parte na minha imaginação (...)” (PROUST, 1995 vol. 4, p. 392).

literatura, que assume o exercício, o trabalho sobre a imaginação a partir da sensibilidade à eternidade, à interminabilidade da natureza – sendo a *Recherche* a realização, o fruto labutar dessa sensibilidade: “En pensant que leurs arbres, poiriers, pommiers, tamaris, me survivraient, il me semblait recevoir d'eux le conseil de me mettre enfin au travail, pendant que n'avait pas encore sonné l'heure du repos éternel⁶⁸” (*ibid.*, p. 1013).

Proposição V: a obra de arte revela uma essência qualitativa diferencial

As primeiras linhas de *La prisonnière* revelam outro aspecto marcante da teoria da literatura constituída ao longo da *Recherche*: a preponderância das impressões como primado à atividade escrita, que se conjuga à concepção de arte e literatura como revelação de uma vida mais verdadeira que a realidade, as sensações e lembranças do artista. Após o retorno a Paris, levando Albertine a sua casa, já capturada em um amor ciumento de todos os desejos que o narrador imagina transbordarem dos olhares e risos de sua amada, ele está pois, em sua cama, e recém-desperto, discerne, pela qualidade dos sons a superarem o isolamento das paredes e janelas, a condição atmosférica a fazer. Se os sons são abafados, densos, assim é a atmosfera que com eles habita e os penetra; se os sons são vibrantes, secos, assim é a atmosfera que com eles esgrima. Ademais, ao descrever seu próprio despertar, musical e pictórico, o narrador revela literariamente sua vida interior, o modo como se relaciona com o mundo, que se associa indiscernivelmente à concepção de literatura que atravessa o romance: “Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur et avant d'avoir vu, au-dessus des grand rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait. Les premiers bruits de la rue me l'avaient appris (...)”⁶⁹ (PROUST, 1954c, p. 9).

O desenvolvimento da literatura como revelação das impressões a partir de um ponto de vista interior, o do artista, relaciona-se à certeza de que não há verdade superior às próprias impressões. O narrador proustiano sempre está a assumir que os pontos de vista são

68 “Pensando que as suas árvores, as pereiras, as macieiras, os tamarindos, me sobreviveriam, parecia-me receber delas o conselho de iniciar afinal meu trabalho, antes que soasse a hora do repouso eterno” (*ibid.*, p. 392).

69 “Logo de manhã, com a cabeça ainda voltada para a parede, e antes de ver, acima das grandes cortinas da janela, que matiz tinha a raia de luz, já eu sabia como estava o tempo. Os primeiros rumores da rua me haviam informado disso (...)” (PROUST, 1995 vol. 5, p. 9).

ontologias inéditas e inauditas, sensações e lembranças que cada qual vivencia de modo absolutamente único, e inescrutáveis até que a arte lhes revele em uma qualidade de linguagem capaz de expressá-los: “(...) l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour un autre être ne nous fait pas pénétrer⁷⁰” (*ibid.*, p. 159). A certeza de que é portador de uma obra cuja verdade é o tempo como extratemporalidade e fugacidade aparece-lhe formulada dessa forma em *Le temps retrouvé*, mas o próprio narrador assume que isso se dá por necessária ordem narrativa. É só através do prolongamento da narrativa, a sua repetição de temas – amor, beleza, ciúme, vida mundana, amizade, solidão, arte, literatura –, ao longo de toda a vida do narrador, os mesmos e “(...) pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie (...)”⁷¹ (*ibid.*, p. 259), que a obra é capaz de, por um brusco movimento, que se relaciona à descoberta da possibilidade de escrever diante da iminência da morte, produzir uma tremenda sensação temporal. *Le temps retrouvé* é apoteótico pelo espanto produzido diante da morte, que conjuga a sensação de tempo perdido à do tempo reencontrado na arte, capaz de produzir a “essência qualitativa de outrem”. O que convém deixar claro é que, as lembranças involuntárias repetem ao longo do romance essas sensações temporais, conjugando-as ao tema da alegria. A noção de que “os verdadeiros paraísos são os que perdemos⁷²” retorna ao começo de *La prisonnière*, quando o narrador é, através de caracteres atmosféricos e sonoros do começo do dia, enlevado por sensações de outras manhãs, vividas por eus perdidos, e desperta deleitosamente, pois ao romper do dia brota a ruptura do hábito, que lhe traz a impressão completa da extratemporalidade, do passado atualizado no presente: “(...) et chaque fois que passait le tramway, son timbre résonnait comme eût fait un couteau d'argent frappant une maison de verre. Mais c'était surtout en moi que j'entendais avec ivresse un son nouveau rendu par le violon intérieur”⁷³ (*ibid.*, p. 25).

70 “(...) a harmonia de um Wagner, a cor de um Elstir permitem-nos conhecer aquela essência qualitativa das sensações de outrem, na qual o amor por outra criatura não nos faz penetrar” (*ibid.*, pp. 147-8).

71 “(...) no entanto diferentes, como renascem as coisas na vida (...)” (*ibid.*, p. 240).

72 Segundo Maurois, há ecos de Flaubert nessa assunção proustiana: “Proust et Flaubert sont d'accord pour penser que le seul univers réel est celui de l'art, et que le seuls véritables paradis sont les paradis que l'on a perdus” (MAUROIS, 1963, p. 42).

73 “(...) e cada vez que passava o bonde, o seu timbre ressoava como faria uma faca de prata batendo numa casa de vidro. Mas era sobretudo em mim que eu ouvia, inebriado, um som novo emitido pelo violino interior” (PROUST, 1995 vol. 5, p. 24).

La prisonnière é um movimento da *Recherche* em que a concepção de arte como reveladora de sensações e essências constitui-se, nesse caso, não através das enunciações metaliterárias, mas da qualidade de linguagem capaz de expressar sensações de ordens de sentidos distintos, conjugando, por exemplo, visão, tato e olfato. Tal é a qualidade não-estática, metamórfica das analogias materiais proustianas às quais voltaremos na próxima seção. Aqui em *La prisonnière*, referimos uma conversa com Albertine após seu retorno do Trocadéro, em que tratando de uma confusão que julga ter acometido Elstir, ao deplorar uma igreja por ela ser nova, o narrador propõe que seja uma contradição, pois o que importa é a inserção dos elementos numa percepção global que colha a intensidade das impressões, e não os elementos em si. Como argumento, considera as casas recém construídas nos bairros dos burgueses ascendentes, num subúrbio dilatado por um tom de branco, que será expresso através de uma linguagem de qualidade particularmente sinestésica: “(...) la pierre trop blanche est fraîchement sciée, ne déchirent-elles pas l'air torride de midi en juillet, à l'heure où les commerçants reviennent déjeuner dans la banlieue, d'un cri aussi acide que l'odeur des cerises (...)”⁷⁴ (*ibid.*, pp. 167-8). Aqui, a escrita proustiana, pela conjugação de sensações⁷⁵ de cinco sentidos diferentes, expressa a essência qualitativa das sensações do narrador através da constituição da linguagem fervilhante de um estilo sinestésico, que cria um amálgama sensível no limite do inimaginável, ao descrever a intensidade de uma cor pela acidez de um cheiro, e indica uma percepção que retira da cor o raciocínio que a codifica como “branco”, pois a ordem de apreensão instintiva reúne a intensidade da cor à acidez alarmante e vocal de um aroma que grita: o branco das casas – visão –, como sentido pelo narrador, rasga o ar – tato – ardente de um meio-dia de julho, como o grito – audição – tão ácido – paladar/olfato – do aroma das cerejas – olfato. A expressão estilística revela sentidos “(...) si fâcheusement transposés que la vue d'une couleur serait intérieurement éprouvée comme une incision en

74 “(...) a pedra demasiado branca indica que foi lavrada faz pouco, não rasgam o ar tórrido do meio-dia em julho, à hora em que os comerciantes voltam para almoçar no subúrbio, com um grito tão ácido quanto o aroma das cerejas (...)” (*ibid.*, p. 155).

75 Convém notar, do ponto de vista de Brincourt, a acuidade dos sentidos com a qual as sensações se expressam, e que indica enfim, uma relação imanente entre arte e vida: “Le goût, l'odorat, la vue étaient d'une telle acuité chez Proust, que sa vie apparaît toute tissée de sensations. (...) Chez Proust, l'oeuvre d'art est immanente à la vie; c'est toujours d'une expérience vécue et sentie qu'elle jaillit” (BRINCOURT, 1955, p. 53).

pleine chair⁷⁶” (*ibid.*, p. 253). Além disso, o narrador, ao descrever seu despertar e milhares de outras sensações absolutamente particulares, nos diversos momentos de sua existência, constitui ao longo da *Recherche*, uma concepção estética em termos de atributos e realizações. A *Recherche* estende a relação entre obra e vida a favor de uma “essência qualitativa diferencial”, suspendendo o atomismo individual, ultrapassando o limite do biográfico, pois ao expressar diversas vezes a “essência qualitativa” do narrador, revela através de um universo particular, a infinidade de universos existentes: “L'univers est vrai pour nous tous et dissemblable pour chacun. (...) ce n'est pas un univers, c'est des millions, presque autant qu'il existe de prunelles et d'intelligences humaines, qui s'éveillent tous les matins⁷⁷” (*ibid.*, p. 191).

Ainda em *La prisonnière*, ao esperar pelo retorno de Albertine do Trocadéro ao piano, tocando Wagner, o narrador trata da questão da relação entre unidade/multiplicidade, todo/partes nas obras de arte. Convém pensar qual seja a relação constituída pela *Recherche*, já que a questão é considerada pelo narrador em termos de uma atitude do artista. Há atitudes reprováveis, exteriores, transcendentais à própria obra – unidade artificial, impingida –, e atitudes admiráveis, interiores, imanentes à obra – unidade inspirada, criada. A diferença fundamental é que a primeira é uma unidade prescritiva, arbitrária, lógica; a segunda, unidade ulterior, vital, inspirada pelos fragmentos forjados ao longo de toda a constituição da obra. A artificialidade de uma unidade transcendente à obra, marca da primeira atitude, é compreendida como medíocre, pois força a uma sistematização e a uma unidade que a própria obra foi incapaz de realizar. A vitalidade de uma unidade imanente à obra, marca da segunda atitude, é compreendida artisticamente, pois cria uma unidade a partir dos fragmentos constituídos na própria obra, ulteriormente e não de forma prescritiva. A música, que inspira assim através de *O anel dos nibelungos*, outra concepção de unidade ao narrador, reaparece em *La prisonnière* através do septeto de Vinteuil, ouvido em casa da sra. Verdurin. A audição do septeto, permite tanto que o narrador persista em suas reflexões sobre a arte, quanto demonstrar o modo sinestésico através do qual se relaciona com o seu entorno. Por duas vezes

76 “(...) a tal ponto transtrocados que a vista de uma cor fosse interiormente sentida como uma incisão em plena carne” (PROUST, 1995 vol. 5, p. 234).

77 “O universo é verdadeiro para todos nós e diferente para cada um de nós. (...) não é um só universo, são milhões de universos que despertam todas as manhãs, quase tão numerosos quantas são as pupilas e inteligência humanas (...)” (*ibid.*, p. 177).

o narrador o escuta: na primeira, ouve a cor escarlate das manhãs; na segunda, ouve a fragrância dos gerânios. O narrador constitui uma linguagem escrita que procede musicalmente⁷⁸ ao constituí-la como um canto, pois provocadora de sensações desprendidas da ação da inteligência. Fazer a linguagem cantar é destituí-la da vulgaridade de um uso meramente comunicativo, e ao invés, fazer ouvir através dela a vida destacada de fins e interesses, a vida que escapa à materialidade.

O que se evidencia através dessas sensações são, ora a incorporação das frases musicais traduzidas pelo espírito do narrador, ora o modo absolutamente único como o narrador as sente, pela visão e pelo olfato, através de sentidos que se furtam às orientações estabelecidas. De sorte que, o mundo criado pelo narrador proustiano, não só oferece contemplação à natureza, mas cria, de acordo com a sua própria concepção estética, uma outra natureza. Se em *Du côté de chez Swann*, o narrador sugere que se deve escrever a fim de que a literatura torne-se parte da própria natureza, digna de ser estudada e aprofundada, em *La prisonnière*, a profusão de sinestésias, pelos cruzamentos de sentidos na linguagem, traça na *Recherche* uma natureza não-domesticada, indócil, pois não submetida às sanções convencionais que pretendem afiançar, através de uma representação estável dos sentidos operada pela linguagem, a cada sentido o seu modo de procedimento, um modo suposto único e irrevogável. Toda a indocilidade da sinestesia, que cria sensações absolutamente insuspeitadas, no limite do inimaginável, opera também como forma de intensificação: quem há de ter mais ouvido para ouvir⁷⁹ se não este, que ouve cores e aromas? Se o narrador sugere em *Le temps retrouvé*, que jamais diz “meu leitor” se não por artifício livresco, pois os leitores são sempre leitores de si mesmos, há decerto nas sinestésias, para aqueles que se servem da *Recherche* como instrumento óptico de si, um aguçamento e avivamento dos

78 Segundo Julia Kristeva, tal é um dos pontos de influência de Schopenhauer: “Faire de la littérature une musique à la Schopenhauer, tel sera l'objectif initial et final de l'oeuvre, même si entre-temps la peinture et sa 'faiblesse', qui consiste à s'enliser dans les détails des phénomènes, sera associée aux prototypes de la genialité esthétique qui préfigure l'esthétique littéraire d'À la recherche” (KRISTEVA, 1994, p. 320).

79 Mouton já remarcaria a peculiar capacidade auditiva de Proust: “Des oreilles humaines ont été plus sensibles que celle de Proust aux grands rythmes du monde et à ces appels intérieurs qui passent au delà de nos sens; mais nulle oreille plus que celle de Proust ne montra autant d'habileté, non seulement pour capter les bruits, mais aussi pour deviner ce qu'un son peut nous révéler sur la nature et la véritable identité de sa source: le frémissement d'un arbre, le battement d'une cloche qui nous traduisent, alors que nous sommes enfermés dans nos demeures, l'humidité de la pluie ou la clarté du soleil, ou, comme ici, le contenu d'un langage qui nous renseigne infailliblement sur la qualité de l'être qui en use” (MOUTON, 1948, p. 177).

sentidos, que passam a, com os olhos, ouvir – ou mais, ouvir cores –, e com os ouvidos, ver: “ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide Sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un espoir mystérieux. Et un chant perçait déjà l'air, chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse jamais imaginé (...)”⁸⁰ (*ibid.*, p. 250); e ora, farejar – ou mais, tocar superfícies, a maciez de um aroma: “(...) le rumeurs claires, les bruyantes couleurs que Vinteuil nos envoyait du monde où il composait promenaient devant mon imagination (...) quelque chose que je pourrais comparer à la soierie embaumée d'un géranium⁸¹” (*ibid.*, pp. 375-6).

Convém notar em *La prisonnière*, após a audição do septeto, uma relação do estatuto da literatura associado a uma superioridade momentânea da música. Primeiro, a alegação da superioridade das obras musicais explica-se, de parte do narrador, pelo fato de que, o que o músico de “gênio” alcança através de suas frases musicais, uma iluminação, uma cor – através das obras de Vinteuil, a brancura da sonata, o púrpura do septeto –, são expressões anti-intelectuais por excelência⁸². O narrador proustiano considera-se imerso em uma tradição literária excessivamente analítica, de sorte que as assunções de uma superioridade sensível da música operam como crítica a determinadas concepções de literatura, declaradamente as literaturas ditas realista e engajada, como se enunciará em *Le temps retrouvé*, e como impulso criador à sua própria literatura, a uma concepção de literatura que seja capaz de proceder com a linguagem e os sentidos tal como a música: “Par instants je pensais que cela tenait à ce que ce qui est senti par nous de la vie, ne l'étant pas sous forme d'idées, sa traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle, en rend compte, l'explique, l'analyse, mais ne le recompose pas comme la musique (...)”⁸³ (*ibid.*, pp. 374-5).

80 “Esse vermelho tão novo, tão ausente da terra, da campestre, da cândida sonata, tingia todo o céu, como a aurora, de uma esperança misteriosa. E um canto varava já o ar, canto de sete notas, o mais desconhecido porém, o mais diferente de tudo o que eu jamais imaginara (...)” (PROUST, 1995 vol. 5, p. 231).

81 “(...) eu sentia que os rumores claros, as vistosas cores que Vinteuil nos enviava do mundo em que compunha, faziam passar diante de minha imaginação (...) alguma coisa que eu poderia comparar à seda olorosa de um gerânio” (*ibid.*, p. 350).

82 Tal concepção já está presente em *Les plaisirs et les jours* (1895), a notar: “(...) la musique, qui ne porte pas comme le langage la trace des choses, qui ne nous dit rien des hommes, mais qui imite les mouvements de notre âme” (PROUST, 1971, pp. 143-4)/ “(...) a música, que não traz, como a linguagem, o traço das coisas, que não nos diz nada sobre os homens, mais imita os movimentos de nossa alma” (PROUST, 2004, p. 202).

83 “Às vezes eu pensava que aquilo vinha de que o que é sentido por nós da vida, não o sendo sob a forma de ideias, a sua tradição literária, isto é, intelectual, ao expô-lo, explica-o, analisa-o, mas não o recompõe como a música (...)” (PROUST, 1995 vol. 5, p. 349).

Posteriormente, a capacidade artística da música é estendida à literatura e à pintura. No que tange à literatura, o narrador reconhece literatos capazes não de descrever um real suposto o mesmo para todos, mas de revelar um ponto de vista único sobre o real, ou melhor, a realidade única apreendida pelo artista. O narrador proustiano conclui, a partir das reflexões acerca da conquista de Vinteuil – da cor de um timbre –, que “(...) les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule oeuvre, ou plutôt réfracte à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde⁸⁴” (*ibid.*, p. 376). As “frases musicais”, as “frases-tipos” na literatura, e a cor na pintura indicam à unidade da revelação do gênio artístico, o mundo tal como apreendido ora pelo músico, literato, pintor. A fim de demonstrar o ponto de vista supracitado, de que as múltiplas criações de um artista revelam o mundo refratado pelo seu gênio, o narrador refere as frases-tipos nas obras de Barbey d'Aureville, Thomas Hardy, Stendhal, Dostoiévski e Tolstói. Sendo as relações de linguagem, conforme o narrador proustiano, a capacidade material que constitui ou não uma obra de arte, isto se dá devido ao fato de as obras serem ou não animadas pelo “gênio”, reveladoras ou não de uma realidade oculta até então, a da alma do artista – segundo ele, é a arte que prova a existência e eternidade da alma⁸⁵. As frases-tipos são expressões estilísticas da singularidade da alma do artista, em que as linhas do estilo engendram tipos que habitam sua “pátria desconhecida” interior. Assim é que o narrador reúne as linhas dos romances de Thomas Hardy, as frases que constituem como tipos “blocos de pedra”, que entalham estátuas, sob o mesmo gênio, o que permite a síntese de que “(...) enfin tous ces romans sont superposables les uns aux autres, comme les maisons verticalement entassées en hauteur sur le sol pierreux de l'île⁸⁶” (*ibid.*, 377). Em Stendhal, tratar-se-ia de “(...) un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie

84 “(...) os grandes literatos jamais escreveram senão uma obra única, ou por outra, nunca fizeram senão refratar através de meios diversos uma mesma beleza que trazem ao mundo” (*id.*).

85 “Un accent, car tout de même, et même en tenant compte de cette originalité acquise [de Vinteuil] 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 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” (PROUST, 1954c, p. 256 [grifos nossos])/“E ainda levando em conta aquela originalidade adquirida [de Vinteuil], que tanto me chamara a atenção desde essa tarde, e o parentesco que os musicógrafos pudessem descobrir, é realmente uma entonação única a que se elevam, a que retornam, mau grado seu, esses grandes cantores que são os músicos originais, a qual é uma prova da existência irredutivelmente individual da alma” (PROUST, 1995 vol. 5, p. 237 [grifos nossos]).

86 “(...) enfim todos esses romances são superponíveis uns aos outros, como as casas verticalmente amontoadas no solo pedregoso da ilha” (*ibid.*, p. 351).

spirituelle (...)”⁸⁷” (*id.*). Mas é notável que o escritor sobre o qual digressa detidamente, e que aparece na *Recherche* desde *À l'ombre de jeunes filles en fleur* pela qualidade de linguagem que opera não através das causas mas dos efeitos, é Dostoiévski. Primeiro o narrador destaca o aspecto muito particular das personagens femininas de Dostoiévski, “(...) avec son visage mystérieux dont la beauté avenante se change brusquement, comme si elle avait joué la comédie de la bonté, en une insolence terrible (...). (...) figures aussi originales, aussi mystérieuses (...)”⁸⁸” (*ibid.*, p. 378). A partir de Dostoiévski, e de seus tipos petulantes e criminosos, o narrador sugere que todos os seus romances poderiam se chamar “a História de um Crime”, e de que “(...) de roman à roman la même scène, c'est au sein d'un même roman que les mêmes scènes, les mêmes personnages se reproduisent si le roman est très long”⁸⁹” (*ibid.*, p. 379). Ademais, o narrador despreza certa crítica literária que ora age com relação a Dostoiévski de um ponto de vista exterior, isto é, comparando-o a Gogol ou Paul de Kock sem lhe perscrutar as particularidades, ora age de modo solene, sem considerar as forças primitivas, obscuras, involuntárias que irrompem em sua obra. Contra as mistificações da crítica literária racionalista e pudica, o narrador refere, em termos de forças e movimentos esculturais, o seguinte núcleo de *Os Irmãos Karamázov*: “(...) un motif sculptural et simple, digne de l'art le plus antique, une frise interrompue et reprise où se dérouleraient la Vengeance et l'Expiation, le crime du père Karamazov engrossant la pauvre folle (...)”⁹⁰” (*ibid.*, p. 381).

Proposição VI: a obra de arte parte das sensações à conquista de uma expressão

Em *La fugitive*, é notável o atomismo sensacionista que perpassa o período do luto de Albertine, desde o acidente em Touraine, o conhecimento da srta. de Forcheville, até a ida a Veneza. Tal atomismo sensacionista tem estreita relação ora com o questionamento da

87 “(...) sentimento de altitude ligando-se à vida espiritual (...)” (*ibid.*, pp. 351-2).

88 “(...) o seu semblante misterioso, cuja beleza afável se converte subitamente, como se tivesse representado a comédia da bondade, numa insolência terrível (...). (...) figuras tão originais, tão misteriosas (...)” (*ibid.*, p. 352).

89 “(...) romance a romance é a mesma cena, dentro de um mesmo romance as mesmas cenas, as mesmas personagens são reproduzidas se o romance é muito longo” (*ibid.*, pp. 352-3).

90 “(...) um motivo escultural e simples, digno da arte mais antiga, um friso interrompido e retomado onde se desenrolasse a vingança e a expiação, aquele crime do velho Karamázov emprenhando a pobre louca (...)” (*ibid.*, p. 354).

unidade da consciência e do sujeito, ora com o hábito de relacionar-se com o real através do pensamento, supondo prejudicialmente que a realidade se ofereça em si através do pensamento, enquanto o narrador proustiano propõe que se estabeleça com ela uma relação intuitiva, na qual o que impera sejam as impressões. Essa concepção estética que procede descritivamente através da molecularização tanto do narrador quanto das personagens, e que opera através das sensações absolutamente particulares do narrador, que pode ser compreendida como extensão e radicalização dos pressupostos de *La prisonnière*, começa em *La fugitive*, por uma descrição molecular da imagem de Albertine como “complexo estratificado de sensações”.

Do ponto de vista de Julia Kristeva, “la perception d'Albertine avait toujours été incohérente, disparate, dans ce miroir cubiste que lui tendait l'amour du narrateur, comme cadrée de différents points de vue ou appréhendée par des organes sensoriels dont les résultats divergeaient” (KRISTEVA, 1994, p. 232). A descrição que nos interessa em particular se dá quando o narrador mostra a Saint-Loup uma fotografia em que figura Albertine, e este se queda indiferente e incapaz de reconhecer nela o que jamais poderia ter maravilhado o narrador: “Mais sans doute la différence entre ce que nous voyions l'un et l'autre d'une même personne était aussi grande. Le temps était loin où j'avais bien petitement commencé à Balbec par ajouter aux sensations visuelles quand je regardais Albertine, des sensations de saveur, d'odeur, de toucher”⁹¹ (PROUST, 1986, p. 71).

De sorte que, é possível sugerir que o problema do ciúme, que excessivamente torturou tanto o narrador quanto Albertine, em grande medida relaciona-se à suspensão da relação estética que a compreende como complexo de sensações, e passa a enclausurá-la em uma relação cognitiva: conhecer Albertine seria, de fato, saber finalmente se ela esteve ou não com a lavadeira, se trocou ou não carícias com Andrée... enquanto a primeira Albertine, a bacante na praia de Balbec, aquela com a qual o narrador mantinha uma relação estética, é só, muito depois, tida como a verdadeira Albertine, aquela que dispensava quaisquer conhecimentos por terceiros, que não admitia fatos em sua composição imagética e

91 “Sem dúvida, a diferença entre o que víamos ambos, de uma mesma pessoa, era igualmente grande. Ia longe o tempo em que eu, bem modestamente, começava a adicionar às sensações visuais, quando contemplava Albertine, sensações outras de sabor, cheiro, tato” (PROUST, 1958 vol. 6, p. 16).

temperamental, pois assumida em sua integralidade empírica, sensacionista e sísmica. Ademais, tal relação sensacionista com o real supõe outra relação temporal, à medida que os anos vividos com Albertine não são meramente cronológicos, mas duplicados como anos solares dotados de outra atmosfera – não mais a atmosfera exterior e sazonal, mas uma atmosfera interior e moral.

Em *La fugitive*, persiste o tema do amor como invenção interior e espiritual, desconectada da realidade objetiva do ser amado – espelho dos sentimentos deformadores do sujeito. Daí decorrem dois desdobramentos, pois se a única posse possível é espiritual, a unicidade do ser amado ora se dá *a priori*, através da apreensão de sua realidade pela sensação que coaduna sujeito e objeto, ora *a posteriori*, pois é fruto das lembranças do amante, nesse caso, do narrador proustiano quanto a Albertine: “L'idée de son unicité n'était plus un a priori métaphysique puisé dans ce qu'Albertine avait d'individuel, comme jadis pour les passantes, mais un a posteriori constitué par l'imbrication contingente mais indissoluble de mes souvenirs”⁹² (*ibid.*, p. 204). Em *La fugitive*, o amor, além disso, é concebido como essência, como ponto de vista que ultrapassa tanto o sujeito amante quanto o objeto amado. À proposição de um caráter subjetivo ao amor, da alegação de seu fundamento puramente mental, através da morte de Albertine, o narrador é capaz de desenvolver essa tese pelo acréscimo da existência predominantemente mnemônica de um ser. De fato, Albertine é morta, mas só deixará de existir para o narrador se este for capaz de esquecê-la. Os progressos episódicos do esquecimento permitem a percepção do estatuto mnemônico do amor, e por extensão, da existência em nós de qualquer ser pelo qual tenhamos passado, com o qual nos tenhamos relacionado: o outro abre-se a nós através da penetração das imagens que tenhamos de si e suas sensações correspondentes, sendo a imersão dessas imagens e sensações no curso do tempo, o fundamento variável de sua existência. Assim, a morte de outrem é menos o desaparecimento absoluto de sua materialidade em si, que o desaparecimento em nós, através do esquecimento que conduzirá enfim à ruptura de uma ligação eu-outro cujo fundamento é concomitantemente sensível e mnemônico. Em *La fugitive*, estabelece-se, mediante a morte

92 “A ideia de sua unicidade não era mais um *a priori* metafísico, tirado ao que Albertine possuía de individual, como antes o fora no caso das passantes, mas um *a posteriori* constituído pela imbricação contingente e indissolúvel de minhas lembranças” (*ibid.*, p. 108).

de Albertine, uma percepção das necessárias relações entre amor, hábito e memória: “Ainsi l'on prend l'habitude d'avoir pour objet de sa rêverie un être absent, et qui même s'il ne le reste que quelques heures, pendant ces heures-là n'est qu'un souvenir. Aussi la mort ne change-t-elle pas grand-chose”⁹³(*ibid.*, p. 166). Dessa forma, a possibilidade de que o narrador volte a inserir-se no ponto de vista amoroso, que possa experimentar novamente o amor como essência, requer que possa proceder na vida tal como o literato, isto é, estendendo o procedimento do romancista a si próprio como amante, pois assume que ao construir para si, mais uma vez, um amor – agora pela srta. d'Éporcheville –, estará agindo literariamente: 1) extraíndo um conjunto de elementos tirados à realidade; 2) fundindo esses elementos a propósito de criar uma personagem imaginária.

Além disso, uma das particularidades de *La fugitive*, é a crítica à escrita jornalística, engendrada pelo narrador proustiano quando do luto por Albertine. Imerso em uma densa atmosfera fúnebre, em que a mínima porção de luz que escapa pelas frechas da cortina é sentida como um golpe, o narrador sente como insuportáveis e artificiais as formulações do jornal que se esforça por tentar ler. Só escritores medíocres seriam capazes de tais frases banais: denúncia de sua impossibilidade de experimentar realmente a dor, sintoma da idealização de um público – *monsieurs* e *madames* que poderiam se deleitar com a vulgaridade das frases forjadas para acompanhar o café rotineiramente servido à mesa sempre posta, em que o jornal ocupa a função cotidiana de “pão espiritual”.

Quando de seu artigo publicado no *Figaro*, o narrador, em um exercício de percepção externa de seu artigo⁹⁴, isto é, na tentativa de lê-lo como se jamais o tivesse escrito, como se fosse um mero leitor, sugere enfim que o pensamento de um autor não é percebido diretamente pelo leitor, pois se trata de um pensamento outro a ser fabricado em seu espírito. Tal tese acerca da leitura servirá à extensão da crítica a um jornalismo vulgar: a escrita

93 “Assim, tomamos o hábito de erigir em objeto de nossas divagações um ser ausente, e que, mesmo que só o seja por algumas horas, durante essas horas não é senão uma lembrança. Por isso, a morte não muda grande coisa” (*ibid.*, pp. 82-3).

94 Exercício de leitura que ressoa as sugestões de La Bruyère: “Tout écrivain, pour écrire nettement, doit se mettre à la place de ses lecteurs, examiner son propre ouvrage comme quelque chose qui lui est nouveau, qu'il lit pour la première fois, où il n'a nulle part, et que l'auteur aurait soumis à sa critique; et se persuader ensuite qu'on n'est pas entendu seulement à cause que l'on s'entend soi-même, mais parce qu'on est en effet intelligible” (LA BRUYÈRE, 1951, p. 86).

parcial que procede idealizando seu público é como um pensamento mutilado, cujo modo de ação não é baseado na exterioridade dos espíritos dos leitores, tendo sido criado a partir da existência dos leitores, sua suposta beleza reside neles, não no pensamento em si, na qualidade da linguagem, das relações inexistentes que é capaz de inaugurar. Já a publicação de seu artigo no *Figaro*, é mais um dos momentos em que o narrador duvida de sua própria capacidade de escrever: quando de uma releitura, a repercussão dessa publicação cria a sensação dubitativa quanto à sua incurável falta de talento, apontando eventualmente a uma tentativa bem-sucedida de expressão, o que no momento da escrita parecera sofrível, agora sabia-lhe rico em imagens. O que se segue é uma proposição sobre o prazer da escrita, de estatuto interior e espiritual, como oposto a um suposto prazer da mundanidade, exterior e dispersivo: “(...) si je commençais à écrire pour les voir [ses amies] indirectement, (...) peut-être écrire m’ôterait l’envie de les voir, et la situation que la littérature m’aurait peut-être faite dans le monde, je n’aurais plus envie d’en jouir, car mon plaisir ne serait plus dans le monde mais dans la littérature”⁹⁵ (*ibid.*, p. 221).

Como sugerido anteriormente, uma concepção estética que procede descritivamente através das sensações traz consigo o questionamento da unidade da consciência e do sujeito: a vida não se fundamenta mais em um 'eu' individual, mas acarreta o advento constante de novos 'eus'. De sorte que, ora Albertine é tanto um “complexo estratificado de sensações”, quanto um “feixe de pensamentos” constituído pelo hábito e a memória. Após seu esquecimento, com a ruptura da ligação mnemônica que o mantinha jungido a ela, o narrador percebe-se não mais aflito pela morte de sua amiga e de seu amor, pois a aflição era uma preocupação de seu 'eu' antigo. Agora, diante da transformação do 'eu', nem mais a suposta ressurreição de Albertine, dada a confusão da caligrafia de Gilberte com a sua, seria capaz de comovê-lo. Assim, convém pensar qual seja o sujeito constituído pela *Recherche*: a imagem revelável pelo movimento contínuo da possibilidade à impossibilidade de escrever é a de um sujeito jamais constituído, mas sempre a fazer-se; a imagem revelável pela teoria do sujeito espriada pela narrativa assume a suspensão da identidade, do ego e do atomismo individual a

95 “(...) se eu começasse a escrever para vê-los [seus amigos] indiretamente, (...) talvez o ato de escrever me tirasse o desejo de vê-los, e a situação que a literatura por acaso me houvesse oferecido, na sociedade, eu não teria mais desejo de gozá-la, pois meu prazer já não estaria na sociedade, e sim na literatura” (*ibid.*, p. 121).

favor da multiplicação de 'eus', tanto do ponto de vista do narrador quanto das personagens. Esse movimento permite ora a incorporação das contradições ao caráter jamais absolutamente estabelecido das personagens, ora incorpora a preponderância das impressões – sua qualidade mutável – ao caráter das personagens: “Albertine n'avait été pour moi qu'un faisceau de pensées, elle avait survécu à sa mort matérielle tant que ces pensées étaient mortes, Albertine ne ressuscitait nullement pour moi, avec son corps⁹⁶” (*ibid.*, p. 300).

Da viagem a Veneza, após o fim do luto por Albertine, as primeiras impressões do narrador, quando sai à rua em um domingo de manhã, é que ela seja de qualidade qual de “(...) toute en une eau de saphir, rafraîchie de souffles tièdes, et d'une couleur si résistante que mes yeux fatigués pouvaient, pour se détendre et sans craindre qu'elle fléchit, y appuyer leurs regards⁹⁷” (*ibid.*, p. 280). As sensações de frescura se repetirão diferencialmente, ora quando da experiência do ar marinho exalado pela escadaria de mármore – “(...) j'avais bien en laissant la chaleur du plein air cette sensation de fraîcheur, (...) à Venise c'était un courant d'air marin qui l'entretenait (...) sur les nobles surfaces de degrés de marbre, éclaboussées à tout moment d'un éclair de soleil glauque (...)”⁹⁸ (*ibid.*, p. 282) –, ora quando o sutil movimento dos toldos denunciavam visualmente a cor e a temperatura da corrente de ar a penetrar o quarto: “(...) la même fraîcheur et le même sentiment de la splendeur du dehors étaient donnés grâce au velum qui se mouvait devant les fenêtres perpétuellement ouvertes, et par lesquelles dans un incessant courant d'air l'ombre tiède et le soleil verdâtre filaient comme sur une surface flottante (...)”⁹⁹ (*ibid.*, p. 304). Ademais, ainda em Veneza, na véspera de sua partida, quando na capela de Giotto, o narrador profere de novo a relação entre arte e a longa conquista da cor, ao descrever o tom de azul da abóbada. Dessa feita, fá-lo equiparando-o ao “dia radioso”, apenas “um pouco mais escuro” pois desembaraçado da luz – qual fosse um

96 “Ela não tinha sido para mim senão um feixe de pensamentos, e sobrevivera à morte material enquanto esses pensamentos viviam em mim; em compensação, agora que os pensamentos estavam mortos, ela de modo algum ressuscitava para mim, com seu corpo” (*ibid.*, p. 175).

97 “(...) uma safira líquida, refrescada pelo ventinho frouxo, e de uma cor tão resistente que meus olhos fatigados nela podiam repousar, sem medo de que se esgarçasse” (*ibid.*, p. 162).

98 “(...) acudia-me perfeitamente, ao deixar o calor do céu aberto, essa sensação de frescura, (...) que em Veneza era a corrente de ar marinho que a sustentava (...) na nobre superfície de degraus de mármore, salpicados a cada instante por um raio de sol glauco (...)” (*ibid.*, p. 164).

99 “(...) a mesma frescura e o mesmo sentimento do esplendor externo eram proporcionados pelo toldo que se movia diante das janelas continuamente abertas, e pelas quais, numa incessante corrente de ar, a sombra tépida e o sol esverdeado deslizavam como por uma superfície flutuante (...)” (*ibid.*, p. 178).

azul em estado puro o alcançado pelo artista, o azul dos interlúdios dos dias radiosos, um azul lusco-fusco em pleno dia: “(...) j'entrai dans la chapelle des Giotto où la voûte entière et le fond des fresques sont si bleus qu'il semble que la radieuse journée ait passé le seuil elle aussi avec le visiteur et soi venue un instant mettre à l'ombre et au frais son ciel pur (...)”¹⁰⁰ (*ibid.*, p. 306).

100 “(...) entrei na capela de Giotto, em que a abóbada inteira e os fundos das pinturas afresco são tão azuis que é como se também o dia radioso houvesse transposto o umbral em companhia do visitante, indo por um momento colocar na frescura da sombra o seu céu límpido (...)” (*ibid.*, p. 179).

III. *Forma do tempo*

Corolário: A obra porvir constitui a forma do tempo como entrecruzamento de temporalidades

Em *Le temps retrouvé*, a *Recherche*, como veremos, volta-se sobre si mesma, em um movimento de interminabilidade, quando o narrador enfim descobre sua vocação literária: “Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre: Une vocation¹⁰¹” (PROUST, 1954d, p. 262). E é a atividade de escrita a reveladora da dupla verdade do tempo: a verdade da literatura constituída pela narrativa da *Recherche*, que é a verdade do narrador proustiano. O antecedente às longas reflexões sobre a arte em *Le temps retrouvé*, que ocuparão grande parte da seção que se passa na recepção em casa da princesa de Guermantes, é a dor infatigável que ocupa o espírito do narrador, a de não conseguir escrever. As lamúrias irrompem por toda a narrativa, desde Combray, Balbec, como a dizer: vejam, eu supunha não poder escrever, mas agora deponho diante de seus olhos meu queixume, que era tão-só a declaração de que a literatura jamais seria um decalque do real, uma narrativazinha a entretê-los, mas a verdade que me faltava, que iria descobrir inopinadamente, depois de longamente me ter como estéril, quando já me tinha por pútrido: “Toute la journée, (...) toute la journée, je la passais dans ma chambre...”¹⁰² (*ibid.*, p. 15). Toda a crença na insuficiência de seus pendores literários é melancolicamente substituída por uma incredulidade na literatura, quando em Tansonville, o narrador lê algumas páginas do diário dos Goncourt. Ele cogita, pesaroso se a literatura é apenas isso, uma descrição do que se vê e do que se ouve, e atribui tais qualidades ao autor do diário: “Goncourt savait écouter, comme il savait voir; je ne le savais pas¹⁰³” (*ibid.*, p. 44).

No desenrolar de *Le temps retrouvé*, trata-se de que a longa incredulidade em si não era uma incapacidade literária congênita do narrador, mas a impossibilidade de realizar determinada concepção descritiva de literatura, de filiar-se a uma escola, de reproduzir teorias literárias em voga. É a literatura que, em alguma medida, ele reencontra – apartada do realismo e das reivindicações políticas, de um panfletarismo que o narrador proustiano

101 “Assim minha existência até este dia poderia e não poderia resumir-se neste título: uma vocação” (PROUST, 1998 vol. 7, p. 175)

102 “O dia inteiro, (...) o dia inteiro eu ficava em meu quarto (...)” (*ibid.*, p. 11).

103 “Goncourt sabia ouvir, sabia ver; eu não o sabia” (*ibid.*, p. 30)..

claramente desaprova – como arte, como expressão estética capaz de revelar verdades. Segundo Brincourt, a “apoteose” de *Le temps retrouvé*, sua “grande vitória” é a redescoberta enfim da arte, e não do tempo, como o título do volume supõe: “(...) nous participons d'autre part à la grande victoire que Proust ne laissait pas d'escompter sur lui-même: un monde recréé par l'art. (...) Nous pouvons dire – pour paraphraser le titre choisi par Proust – qu'à ce monde perdu répond un monde retrouvé: celui de l'art” (BRINCOURT, 1955, p. 38). Convém notar que Maurois sustenta hipótese semelhante: “Il [Marcel dans l'hôtel de Guermantes] entre dans l'âge des réalités, ou plutôt de la seule réalité qui est l'art. (...) Recréer par la mémoire les impressions perdues, (...) et transformer ses souvenirs en oeuvre d'art, telle est la tâche qu'il se donne” (MAUROIS, 1963, p. 32). De nosso ponto de vista, a predominância de uma relação estética com o real, dá-se principalmente através das inovações de *Le temps retrouvé* à concepção de literatura engendrada pela *Recherche*, que se aparta das concepções que supõem descrever um real, ao qual o narrador reputa um falseamento provocado pelos preconceitos da inteligência; assim, o realismo, por exemplo, não passa da reiteração de um real já falseado: “Comment la littérature de notations aurait-elle une valeur quelconque, puisque c'est sous de petites choses comme celles qu'elle note que la réalité est contenue ((...) le passé dans la saveur d'une madeleine, etc.) et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas?¹⁰⁴” (PROUST, 1954d, p. 256). A teoria da arte na *Recherche* sugere uma necessária relação com a “verdadeira vida”¹⁰⁵, a vida das sensações e lembranças

104 “Como teria qualquer valor a literatura descritiva, se a realidade se oculta sob pequenas coisas que enumera ((...) o passado no sabor de uma *madeleine* etc.) e por si mesmas nada significam, se não se souber desentranhar o que encerram?” (*ibid.*, p. 171).

105 Em *Les plaisirs et les jours* (1895), na seção *Sonate clair de lune*, já há a sugestão antinômica entre “realidade” e “verdadeira vida”, nos termos em que o “real” aparece como dotado de falsidade, e “a verdadeira realidade” só pode ser invocada pelo “irreal” que se relaciona ao mistério da natureza, a notar: “J'entendais mon père me gronder, Pia se moquer de moi, mes ennemis tramer des complots et rien de tout cela ne me paraissait réel. La seule réalité était dans cette irréelle lumière, et je l'invoquais en souriant. Je ne comprenais pas quelle mystérieuse ressemblance unissait mes peines aux solennels mystères qui se célébraient dans les bois, au ciel et sur la mer, mais je sentais que leur explication, leur consolation, leur pardon était proféré, et qu'il était sans importance que mon intelligence ne fût pas dans le secret, puisque mon coeur l'entendait si bien” (PROUST, 1971, p. 118)/ “Ouvia meu pai repreender-me, Pia caçoar de mim, meus inimigos tramarem complôs, e nada disso parecia-me real. A única realidade estava presente nessa luminosidade irreal, e eu a invocava sorrindo. Não compreendia que misteriosa semelhança unia minhas dores aos mistérios solenes que se celebravam nos bosques, no céu e sobre o mar, mas sentia que sua explicação, seu consolo, seu perdão fora proferido, e o fato de a minha inteligência não estar a par do segredo não fazia a menor diferença, já que meu coração o entendia tão bem” (PROUST, 2004, p. 172).

constantemente soterrada pelas convenções, pela qualidade corriqueira e comum da linguagem que impede que se as desvele. Convém notar que essa sugestão do narrador proustiano de uma capacidade transformadora própria à arte, é compreendida por Kampf como o marco do modernismo de Proust: “We are now capable of locating Proust's modernity (...). Proust surprises us with his almost unnoticeable probes into our sense of what is real, into our very habits of making connections” (KAMPF, 1967, pp. 262-3).

Então o narrador está já, passado muito tempo, convivendo com a vontade de escrever e a impossibilidade de realizá-la, imbuído de incredulidade, triste e descontente consigo, quando, no trajeto de trem, da casa de saúde a Paris, em uma parada, tem a visão de uma fileira de árvores, meio cobertas pelo sol. E é invadido pela certeza de sua esterilidade literária, quando diante dela é incapaz de verter palavra a pintar sua beleza, que sequer reconhece mais, que sequer lhe apraz: “'Arbres', pensai-je, 'vous n'avez plus rien à me dire, mon coeur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien, c'est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d'ombre¹⁰⁶” (PROUST, 1954d, p. 208). É assim dubitativo, desolado e ensimesmado que o narrador chega à recepção da Princesa de Guermantes, antiga sra. Verdurin. E o estopim à dispersão da tristeza é uma impressão de desnível, quando no pátio dos Guermantes, sob o grito de um servo, tem de, de chofre, se desviar e equilibrar na calçada: “(...) de nouveau la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m'avait dit: 'Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose’¹⁰⁷” (*ibid.*, pp. 222-3).

É esse o ponto de partida, sempre: as impressões. Nelas reside o enigma da felicidade – fundamental à revelação da “verdade”. Por isso não há preponderância da Razão¹⁰⁸ na

106 “'Árvores', pensei, 'não tendes mais nada a dizer-me, meu frígido coração já não vos ouve. Estou no seio da natureza, e todavia é com indiferença, com tédio que meus olhos contemplam a linha que vos separa a fronde luminosa do tronco sombrio’” (PROUST, 1998 vol. 7, p. 139).

107 “(...) de novo a visão deslumbrante e indistinta me roçava, como a dizer: 'Detém-te se para tanto tens força e tenta resolver o enigma da felicidade que te proponho’” (*ibid.*, pp. 148-9).

108 Albert Camus, por sua vez, aproxima o método da fenomenologia à imagem de pensamento proustiana: “Sur un tout autre plan, celui de la méthode, par leurs outrances mêmes, Husserl et les phénoménologues restituent le monde dans sa diversité et nient le pouvoir transcendant de la raison. L'univers spirituel s'enrichit avec eux de façon incalculable. Le pétale de rose, la borne kilométrique ou la main humaine ont autant d'importance que l'amour, le désir, ou les lois de la gravitation. Penser, ce n'est plus unifier, rendre familière l'apparence sous le visage d'un grand principe. Penser, c'est réapprendre à voir, à être attentif, c'est

Recherche: não há verdade da consciência que seja superior às impressões. As impressões oferecem verdades que serão desvendadas, em um trabalho posterior que une memória, imaginação e inteligência. O sentido de completude proveniente das impressões advém de um trabalho de maturação, trabalho do tempo no espírito do narrador, e compõe o âmbito das relações entre parte e todo da obra: todas as narrativas, as infinitas narrativas de detalhes, as descrições minuciosas – dos olhares às paisagens, os rostos vários das mesmas personagens, os vestuários, os gestos, as conversas dos empregados, o francês conspurcado pela visão sagrada e profética do narrador proustiano –, os amores, as mortes, os lutos, os rejuvenescimentos, são proliferações de impressões, vislumbres de cores, formas, texturas, humores, gestos que só depois, codificados pela inteligência, podem ser categorizados como tais: amores, lutos, etc. Mas tudo nasce na impressão, como experiência, que depois o hábito e a inteligência se esforçarão por apreender.

A *Recherche* formaliza todas essas diversas impressões, analisa-as, e compõe uma temporalidade interminável, que se reflete sobre si mesma, gira sobre si mesma conduzindo a uma sensação de vertigem, qual fosse um pião que infundavelmente estivesse a girar quando em *Le temps retrouvé* dá-se a descoberta enfim da possibilidade de escrever, através da revelação da dupla verdade do tempo. Pinta-se a si e a todos que se conheceu, suas contradições, suas transformações interiores e exteriores. A dor de não ser nada, de jamais chegar a constituir algo, a fugacidade, a sensação de que tudo escapa, que tudo já foi – e ao mesmo tempo, a permanência de tudo, o passado que jamais passou pois presente teve de ser e ainda é e que se revela quando atualizado involuntariamente – e então uma alegria enfim, quando do desvelamento do enigma: a provisória felicidade que atenuará os males da fugacidade, o ser extratemporal, que junto à fugacidade, serão expressos pela forma literária, ou como pretendemos sugerir, sinteticamente através da enunciação metaliterária.

De nosso ponto de vista, é criticável pela qualidade excessivamente literária a interpretação de Maurice Blanchot acerca da extratemporalidade. Todo o tempo, que não nos parece jamais se reduzir à literatura nas formulações do narrador, Blanchot o interpreta como tempo próprio ao espaço literário, como se ao vislumbrar o tempo, o narrador tão-só

diriger sa conscience, c'est faire de chaque idée et de chaque image, à la façon de Proust, un lieu privilégié. Paradoxalement, tout est privilégié” (CAMUS, 1942, p. 30).

descobrisse o segredo da literatura a partir de um tempo narrativo original, tempo do Imaginário: “ É o próprio tempo da narrativa, o tempo que não está *fora* do tempo, mas que se experimenta como um *exterior*, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos” (BLANCHOT, 2013, p. 17). De nossa parte, o tempo proustiano é não-espacial, porque se relaciona à veracidade não-linear da experiência, e refere a distâncias e arranjos que não se dão no espaço, mas que o desorganizam e o atravessam – nesse sentido, o narrador propõe a existência de uma instância temporal fora da passagem do tempo, mas que a preside, e assim, fora do espaço. A interpretação de Blanchot, ao referir o tempo a um espaço imaginário onde se origina o literário parece apartar-se da originalidade das proposições proustianas, visto que, de nossa parte, não foi “(...) a própria essência da literatura que ele [o narrador] tocou (...)” (*ibid.*, p. 19), mas a essência do tempo como impossibilidade expressiva que convoca a necessidade de escrever em sua imóvel urgência.

Há em *Le temps retrouvé* uma intensa produção de sensações temporais. Essas sensações irrompem a partir de linhas narrativas que atualizam determinados sentidos do tempo. Ora linhas em disposição labiríntica e espacial, que procedem proliferando as infinitas narrativas, como imagens de seres e coisas gravados em determinado momento no espaço, instante não absolutamente assimilável ao espaço, mas que se atualiza nele; ora linhas de fugacidade, que se relacionam à passagem cronológica das vidas das personagens; ora linhas de extratemporalidade, que indicam simultaneidade e uma instância eterna que preside a passagem do tempo sem se reduzir a ela. O sentido da fugacidade se dá para a matéria viva humana, que passando no tempo nota a transformação de tudo o que nele passa, mas o tempo em si não passa, sendo a dimensão na qual nós próprios temos de passar. Existimos passando, e o que passa somos nós, o tempo permanece – sentido da extratemporalidade. Assim, se o que passa somos nós, no tempo concebido como dimensão que coexiste com o espaço mas que jamais se deixa reduzir a ele, no tempo concebido como simultaneidade entre passado e presente, tudo o que passou ainda existe, e pode ser ativado pela memória involuntária, provocando intensa alegria: “(...) le souvenir (...) nous fait tout à coup respirer un air nouveau, (...) et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s’il

avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus¹⁰⁹” (PROUST, 1954d, p. 227). O papel da memória involuntária quanto aos sentidos do tempo é revelar tanto a simultaneidade, quanto o sentido da eternidade proveniente da assunção da existência de uma instância extratemporal. Nesse sentido, a *Recherche* é o romance capaz de produzir sensações temporais e concomitantemente revelar, em sua constituição, uma dupla verdade do tempo. Assim, a teoria da literatura engendrada na *Recherche*, jamais está enclausurada em si, mas ao constituir-se como forma do tempo, crê-se a propósito da vida, pois capaz de anular a inquietude e a realidade da morte: “(...) l'être qui alor goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extratemporel, un être qui n'apparaissait que quand, (...) en dehors du temps”¹¹⁰ (*ibid.*, pp. 227-8).

Convém notar o papel fundamental da analogia ou comparação à constituição da *Recherche*. A analogia é compreendida como operação do pensamento¹¹¹, reproduzida longamente no romance, que permite não reduzir o real a uma categoria nem a uma camada. A esse propósito, cabe não assimilar metáfora e comparação. A metáfora é a forma de pensamento capaz de produzir, não dissecações minuciosas, mas transformações – capacidade artística fundamental à concepção estética da *Recherche*, enunciada em *À l'ombre de jeunes filles en fleur* a propósito das marinhas de Elstir. Do ponto de vista de Mouton, na *Recherche*, as metáforas desempenham um duplo procedimento, pois ora preparam as comparações, ora as prolongam. Sobre a importância das metáforas, Gilles Deleuze sugere serem as metamorfoses produzidas pelas metáforas: “(...) o estilo é basicamente metáfora. Mas a metáfora é essencialmente metamorfose (...)”¹¹² (DELEUZE, 1987, p. 48), ademais, indica

109 “(...) a recordação faz-nos respirar de repente um ar novo, (...) e que não determinaria essa sensação profunda de renovação se já não houvesse sido respirado, pois os verdadeiros paraísos são os que perdemos” (PROUST, 1998 vol. 7, p. 152).

110 “(...) o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser (...) fora do tempo” (*ibid.*, pp. 152-3).

111 Vale notar que Mouton as compreende não apenas como procedimento estilístico, mas como correlatas “da marcha do espírito”: “Comparaisons, métaphores ne sont plus des procédés de style, mais accompagnent la marche même de l'esprit; telles ces transpositions, ces véritables équations engendrées par nos rêves, où objets et personnes se substituent les uns aux autres, se désignent mutuellement par des mises en scène symboliques et dramatiques. Nos rêves ne sont qu'un enchaînement de métaphores” (MOUTON, 1948, p. 76).

112 Convém notar que semelhante proposição já havia sido feita por Brincourt acerca da *Recherche*: “La métaphore est aussi une forme vivante: dans métaphore il y a métamorphose” (BRINCOURT, 1955, p. 56).

que o estilo da *Recherche* seria explicativo tal como o de Balzac, e não descritivo ou sugestivo. Ainda a respeito do estilo convém notar a análise feita por Lanson e Tuffrau, na qual o consideram, ao contrário de Deleuze, como majoritariamente descritivo; além disso, propõem a caracterização das frases como “sobrecarregadas”, “intermináveis”, “incorretas”, mas compensadas, entre outras coisas, pela qualidade aguda das observações (cf., LANSON et TUFFRAU, 1943, p. 761). Por último, não há leituras uniformes acerca do estilo proustiano, que é desenvolvido por Brincourt, por exemplo, através da relação entre imagens e sensações, concomitante à consideração da desarticulação das frases à força de provirem da rebentação da alma do narrador (cf., BRINCOURT, 1955, p. 39).

Em uma análise comparativa das metáforas e metonímias no âmbito das alegorias de leitura, Paul de Man destaca, na *Recherche*, a preponderância da capacidade transformadora das metáforas: “(...) [the metonymy] fails to lead to the totalizing stability of metaphorical processes. If metonymy is distinguished from metaphor in terms of necessity and contingency (...), then metonymy is per definition unable to create genuine links (...)” (DE MAN, 1979, p. 63). Para a composição da metáfora, habita-se sempre uma dimensão limítrofe do real, posto que confundindo ou metaforizando as impressões, não se lhes atribui categoria fixa, mas supõe-se um estado de real germinal ou embrionário, em que antes de tudo é possível criar sensações, formas e sentidos novos; e, como já observamos, em *La prisonnière* e *La fugitive*, a capacidade de criação metafórica do narrador proustiano ora tende a assumir a qualidade estilística, pela conjugação de sensações de sentidos diferentes, da sinestesia. Quanto à qualidade das imagens na *Recherche*, Mouton remarca: “Grâce à cet emboîtement parfaitement bien construit, toutes les images rentrent les unes dans les autres. Ces ingénieux agencements atteignent au fini le plus parfait, lorsque ces images, qui se greffent ainsi successivement, sortent en outre de la même source” (MOUTON, 1948, p. 102).

Cremos poder sugerir, no âmbito da *Recherche*, a existência de dois modos da analogia, que procedem não por identificação, mas por diferenciação. O primeiro ocorre quando uma impressão é desfolhada, convertida em outras: espécie de analogia material produzida através da expressão metafórica, quando a superfície do mar torna-se loira e leitosa; quando as macieiras, na segunda visita a Balbec, em um dia de primavera, o narrador encontra

vestidas de cetim: “(...) à perte de vue ils étaient en pleine floraison, d'un luxe inouï, les pieds dans la boue et en toilette de bal, ne prenant pas de précautions pour ne pas gâter le plus merveilleux satin rose qu'on eût jamais vu, et que faisait briller le soleil (...)”¹¹³ (PROUST, 1954b, p. 781). E, segundo modo da analogia, ou analogia temporal: lembrança involuntária capaz de diferenciar o momento presente quando da atualização de um passado insuspeitado, e de revelar enfim a simultaneidade e a extratemporalidade: “(...) quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux”¹¹⁴ (PROUST, 1954d, p. 229). Tal revelação, do ponto de vista do narrador proustiano, possibilita uma concepção de homem livre, já que o narrador, sem jamais edificá-lo, revela-lhe a qualidade de matéria viva como diferença contínua e ininterrupta que se diz duplamente do tempo, como processo humano finito, que é parte do processo infinito da natureza: “une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps”¹¹⁵ (*ibid.*, p. 230).

Há que se atentar, na tentativa de delinear a concepção estética engendrada ao longo da *Recherche*, à importância da qualidade da linguagem, do apuro do estilo à constituição do que o narrador assume como obra de arte: a descoberta de uma verdade se dá pela qualidade das relações tornadas possíveis através da capacidade de determinada expressão linguística para revelá-las. Nesse sentido, não há postulação de critérios exteriores que permita julgar a qualidade de uma obra de arte. A própria linguagem é o critério que, do interior das obras, na proposição de relações entre os seres e as coisas, capazes ou não de criar metamorfoses, estabelecerá seu estatuto artístico. E a expressão linguística deverá revelar principalmente um grau de permeabilidade, uma capacidade de penetração que possibilite ultrapassar finalmente a superfície da linguagem cotidiana, a aparência gerada pelos preconceitos dicotômicos da inteligência e revelar o ponto de vista do artista. O procedimento expressivo do literato, como vimos, tem fundamento empírico nas impressões que afetam o narrador – seguindo o

113 “(...) eis que se estendiam elas a perder de vista em plena floração, de um luxo inaudito, os pés na lama e em vestido de baile, sem tomar precauções para não estragar o mais maravilhoso cetim rosa que já se tivesse visto e que o sol fazia brilhar (...)” (PROUST, 1995 vol. 4, p. 176).

114 “(...) alguma coisa que, comum ao passado e ao presente, é mais essencial do que ambos” (PROUST, 1998 vol. 7, p. 153).

115 “Um minuto livre da ordem do tempo recriou em nós, para o podermos sentir, o homem livre da ordem do tempo” (*ibid.*, p. 154).

pressuposto da teoria da fecundação das flores enunciado em *Sodome et Gomorrhe* –, que o instinto deve seguir a fim de lhes penetrar, e que depois serão depuradas, reveladas, em um esforço de expressão que se faz pela linguagem: “Quant au livre intérieur de signes inconnus (...), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nos suppléer ni même collaborer avec nous¹¹⁶” (*ibid.*, p. 238). A esse propósito, a preponderância de uma relação instintiva na teoria da arte constituída pela *Recherche* foi muito bem assinalada por Genette: “La conversation intellectuelle est un genre manifestement contraire au goût proustien. (...) Toute l'humanité, (...) est devant lui comme une 'nature', chargée de provoquer la pensée, non de l'exprimer. Cas extrême de solipsisme intellectuel” (GENETTE, 1972, p. 264). E foi apontada de modo explícito por Beckett relacionando-a a um modo de percepção imediatamente sensível: “Assim pode ser constatada a primazia da percepção instintiva – da intuição – no mundo proustiano. Porque o instinto, quando não corrompido pelo Hábito, é também um reflexo e, do ponto de vista proustiano, um reflexo idealmente remoto e indireto, um reflexo em cadeia” (BECKETT, 2003, p. 89). A leitura de Beckett prossegue a refinar essa preponderância da percepção instintiva associando-a a algumas vertentes de pensamento. Primeiro, ele assume essa atitude anti-intelectual como a “veia romântica de Proust”: “Ele é romântico em sua substituição da inteligência pelo afeto, em sua oposição da evidência de um estado afetivo particular às sutilezas da inter-relação racional, em sua rejeição do Conceito em favor da Ideia, em seu ceticismo diante da causalidade” (*ibid.*, p. 86). De fato, não é unânime a sugestão de um “romantismo” proustiano, visto que segundo Kristeva, por exemplo, um dos aspectos mais autênticos da *Recherche* é seu antiromantismo e antihumanismo, já que o narrador revela a artificialidade do amor, seu estatuto imaginário e seu sentimento angustiado: “Contre les courants fidéistes ou humanistes, romantiques ou surréalistes qui glorifient l'amour, la jalousie proustienne, l'enquête policière qu'il mène sur les sentiments amoureux, et la déconsidération de la psychologie amoureuse, voire amicale, au profit de l'oeuvre, décapent les fondements mêmes de la religiosité” (KRISTEVA, 1994, p. 278). Ademais, Beckett sugere

116 “Do livro subjetivo composto por esses sinais desconhecidos (...), ninguém me poderia, com regra alguma facilitar a leitura, consistindo esta num ato criador que não admite suplentes nem colaboradores” (*ibid.*, p. 159)

um relativismo na *Recherche*, que lhe parece particularmente pessimista e cômico; e por fim, seu impressionismo¹¹⁷, que ele denomina como “(...) relato não-lógico de certos fenômenos na ordem exata de sua percepção, antes que tenham sido distorcidos até a inteligibilidade, para que se adaptem a uma cadeia de causa e efeito” (BECKETT, 2003, p. 92). É ainda pela organização das impressões a partir da percepção instintiva, e não da inteligência, que Beckett sugere uma relação direta entre a *Recherche* e Dostoiévski: “O impressionismo proustiano nos trará de volta a Dostoiévski” (*ibid.*, p. 87). A relação se faz a partir de dois pontos de vista, considerando tanto o modo antirracionalista e não-linear como Dostoiévski apresenta suas personagens, como a predominância de uma relação entre vontade e independência em sua expressão literária¹¹⁸. Enfim, a importância que há para o narrador proustiano na relação entre o imperativo das impressões e a expressão literária, é a capacidade dessa última para revelá-las. E essa revelação diz respeito ao que ele considera a “verdadeira vida”¹¹⁹, o mundo interior ao artista: “La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, nons dans l'apparence du sujet, mais à une profondeur où cette apparence importait peu (...)”¹²⁰ (PROUST, 1954d, p. 241).

No que diz respeito à obediência instintiva, gostaríamos de sugerir que esse pressuposto indica, na concepção de arte constituída na *Recherche*, uma coercitividade. Como ressalta Beckett, trata-se de uma dupla necessidade da arte. Do ponto de vista interior, como lei da natureza, e do ponto de vista exterior, como o único meio capaz de revelar “(...) as

117 Sobre o impressionismo em pintura, convém notar a definição oferecida por Brincourt: “Cette conquête difficile de l'éphémère, le peintre impressioniste l'avait poursuivie avec bonheur” (BRINCOURT, 1955, p. 44).

118 A esse propósito, lembremos as relações estabelecidas pelo narrador de *Memórias do Subsolo* entre vontade e independência: “Uma vontade que seja nossa, livre, um capricho nosso, ainda que dos mais absurdos, nossa própria imaginação, mesmo quando excitada até a loucura – tudo isto constitui aquela vantagem das vantagens que deixei de citar, que não se enquadra em nenhuma classificação, e devido à qual todos os sistemas e teorias se desmancham continuamente, com todos os diabos! E de onde concluíram todos esses sabichões que o homem precisa de não sei que vontade normal, virtuosa?” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 39).

119 Sobre este aspecto, remarca Mouton: “Toutefois (et c'est une pensée sur laquelle Proust revient quelquefois) les données de la vie ne comptent vraiment pour l'artiste qu'à un premier degré, celui grâce auquel il pourra extraire des réalités ce qui lui est nécessaire pour construire le seul monde qui l'intéresse” (MOUTON, 1948, p. 81).

120 “A realidade a traduzir dependia, só agora o entendia, não da aparência do assunto, mas do grau de penetração dessa impressão nas profundezas onde nada significa a aparência” (PROUST, 1998 vol. 7, p. 162). [A edição da tradução brasileira conclui o período, que na edição da Gallimard que utilizamos, prolonga-se em um parágrafo]

superfícies inescrutáveis de uma nuvem, um triângulo, uma torre, uma flor, um cascalho, quando o mistério, a essência, a Ideia, encarcerados na matéria, imploram pela caridade de um sujeito passante, em sua casca de impureza, e oferecem (...) ao menos uma beleza incorruptível” (BECKETT, 2003, pp. 80-1). Essa duplicidade da necessidade interior e exterior reúne-se no ato necessário de submissão à lei da natureza individual, que deve ser descoberta na solidão, mirando os precipícios em si, que se estendem aos pés de todos os seres a serem vistos de novo. A cada vez um novo abismo, outro gigante a que o artista estenderá seu telescópio, vendo-o de longe, de dentro de si: “Mais *cette découverte que l'art pouvait nous faire faire*, n'était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie (...)”¹²¹ (PROUST, 1954d, p. 240 [grifos nossos]).

Vê-se que a teoria da arte constituída pelo discurso narrativo da *Recherche* aponta à unidade do processo de criação artístico, já que propõe que ele se constitua como a revelação de uma lei de perspectiva, de duplo fundamento: interior, espiritual, que espelhará o mundo das impressões exteriores – dualismo imediatamente dissolvido pela assunção das bordas móveis, das fronteiras dissolventes da realidade constantemente erodida e escavada pela imaginação: o artista como minerador a escavar os minérios do real que se fundam em seu próprio espírito. A obra de arte revela-se assim, como vimos, pela qualidade da linguagem para constituir tais impressões: “(...) peut-être est-ce plutôt à la qualité du langage qu'au genre d'esthétique qu'on peut juger du degré auquel a été porté le travail intellectuel et moral”¹²² (*ibid.*, p. 241).

E é por considerar, desde *Du côté de chez Swann*, a atividade literária como dissolução das dicotomias imaginação/realidade, eu/outro, linguagem/mundo, natureza/cultura, sujeito/objeto, causa/efeito, interior/exterior, que o narrador não considera, em *Le temps retrouvé*, que haja impressões estéticas produzidas por uma literatura que intencione descrever um real, pois tal concepção procede apenas reiterando dicotomias. Conforme a metafísica

121 “Mas essa descoberta a que nos obriga a arte não seria, no fundo, a do que temos de mais precioso e em regra nos permanece para sempre ignorado, nossa verdadeira vida, a realidade tal como a sentimos (...)” (*ibid.*, p. 160 [grifos nossos]).

122 “(...) talvez se aquilate melhor pela qualidade da linguagem do que pelo gênero estético o grau de perfeição do labor intelectual e moral” (*ibid.*, p. 161).

não-dicotômica do narrador proustiano, o real é dotado sempre de fundamento interior, tratando-se de sensações absolutamente subjetivas e inefáveis. E é a escrita que age conciliando a aparente incontornabilidade dessas dicotomias, dissolvendo-as na revelação das verdades interiores: jamais supondo nem um escritor como contador de histórias, nem um escritor como redator de notícias. Para o narrador proustiano como artista literário, a única atividade verdadeira é a escrita: pois ela é expressão e produção de singularidade, dissolvedora de dicotomias através da expressão do que há de mais incomunicável, agente de valor estético a todos os ritos, amorosos, familiares, a todas as atividades sociais estafantes. Por isso, se a arte como criação da expressão de um universo interior, não se aparta do que é suposto como real, imediatamente conspurca-se por ele, e se torna seu mero produto, tornando-se tanto reflexo do Estado, como do estado de coisas, sem deformá-los – nesse sentido, o que o narrador propõe contra uma arte suposta como política, é uma arte necessariamente antipolítica. De acordo com Julia Kristeva, “demeure un seul champ sacré: l'art. Mais il n'est pas social. Il met en miettes l'état civil. Antisocial, l'art proustien fait concurrence tout simplement à la jouissance de l'Être. (...) le 'petit Proust', ce snob, ce malade, a maintenu le culte de l'art, l'art comme culte” (KRISTEVA, 1994, pp. 328-9). Só a arte é capaz de deformar, revelar essências, sensações e lembranças insuspeitadas, e só assim ela não se deixa abocanhar pela afiadura dos dentes dos dispositivos de Estado, e cria, de fato, algo que constitua verdades e imagens além dos valores socialmente apregoados: “De sorte que la littérature qui se contente de 'décrire les choses', d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité (...)”¹²³ (*ibid.*, p. 245). Para o narrador proustiano, o compromisso da arte e do artista é fundamentalmente com a verdade interior como produção de novas imagens, “(...) une vérité nouvelle, une image précieuse (...)”¹²⁴ (*ibid.*, p. 236). De fato, a relação entre arte e verdade interior produtora de imagens é a raiz da crítica que o narrador tece às artes ditas engajadas e populares. Para tanto, ele assume a importância e acredita na necessidade dos “requintes da forma” e das “leis da Arte”: “Dès le début de la guerre M. Barrès avait dit que

123 “Assim sendo, a literatura que se cifra a 'descrever as coisas', a fixar-lhes secamente as linhas e superfícies, é, apesar de denominar-se realista, a mais afastada da realidade (...)” (*ibid.*, p. 163).

124 “(...) uma verdade nova, uma imagem preciosa (...)” (*ibid.*, p. 158).

l'artiste (en l'espèce Titien) doit avant tout servir la gloire de sa patrie. Mais il ne peut la servir qu'en étant artiste, c'est-à-dire qu'à condition, au moment où il étudie ces lois, institue ces expériences et fait ces découvertes (...)”¹²⁵ (*ibid.*, p. 248).

Em seguida, o narrador distingue o que considera propriamente a verdade da literatura: “(...) la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport (...) et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style (...)”¹²⁶ (*ibid.*, p. 250). E é possível notar um movimento de universalização da teoria literária particular, do ponto de vista do narrador proustiano, que é alçada à verdade da literatura. Ele compreende, de fato, que o seu procedimento, da análise das impressões à revelação estilística da essência, que é a tradução de uma lei interior, é o modo através do qual se atinge a verdade da literatura. Mas o sentido dessa universalização se evidencia ante à solidão conceitualmente necessária, de um narrador desprendido de qualquer filiação teórica, de qualquer escola, de qualquer regra de estilo postulada *a priori*. Gostaríamos de sugerir que essa formulação não é sugestão de regra, mas explicitação de uma criação cujos alicerces são espirituais: eu sou criador de minha própria verdade, tendo tornado-me literatura sou a verdade de uma literatura, a constituída pela minha expressão. Assim, não há universalização de uma regra a ser cumprida, mas universalização de uma concepção da literatura que só é tornada possível, tornada livre a partir do particular, o narrador proustiano. Mas é forçoso que estendamos isso à arte, e ele mesmo o faz: “a pintura”, como abstração, só é possível a partir das várias verdades singulares, de Whistler, Jacques-Louis David, Elstir; “a música”, a partir das várias verdades singulares, de Chopin, Debussy, Vinteuil; “a literatura”, das de Anatole France, Vigny, Balzac, Hugo, Dostoiévski, Bergotte. Grande delicadeza do narrador proustiano: o sentido a ser extraído é menos o de uma hipótese, que o da formulação de sua própria lei interior, da literatura como maturada pelos anos em seu espírito, do artista como legislador de

125 “No início da guerra, já dizia Barrès que um artista (no caso Ticiano) deve antes de tudo servir à glória de sua pátria. Mas só como artista o pode fazer, isto é, com a condição de, ao estudar as leis da Arte, ao tentar suas experiências e fazer suas descobertas (...)” (*ibid.*, p. 166).

126 “(...) a verdade só surgirá quando o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre eles (...) e os enfeixar nos indispensáveis anéis de um belo estilo (...)” (*ibid.*, p. 167).

si: “(...) quand des impressions vraiment esthétiques m'étaient venues, ç'avait toujours été à la suite de sensations de ce genre¹²⁷” (*ibid.*, p. 286).

Um perspectivismo como sentido da plurivocidade de mundos resulta em um perspectivismo estético da parte do narrador proustiano: por trás do opaco nome do artista há uma lei interior insuspeitada, um mundo até então velado, que, para a glória da humanidade oferece na deformação de sua visão uma nova formulação do mundo, uma expressão renovada do terror e beleza da vida. Além disso, à expressão de uma verdade da literatura que só é tornada possível pela verdade do narrador proustiano, acresce-se o sentido do universal que se pretende revelar a partir da expressão literária desse mundo interior: o tempo. A verdade interior do narrador proustiano, que vem a se expressar e fazer-se sentir literariamente, só é tornada possível pelo problema do tempo: é por isso que ele não se arroga o sentido da “literatura” – sua questão, ao escrever enfim, ao não poder escrever, é motivada, margeada, tensionada entre as passagens inextinguíveis e já putrescentes do tempo. Por isso, o tempo, sofrimento absolutamente interior, é estendido a um estatuto sensível quando formalizado através da constituição da *Recherche*: “Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément (...), rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase le deux termes différents”¹²⁸ (*ibid.*, pp. 250-1).

As noções de “revelação”, “descoberta”, “reinvenção” aparecem imediatamente após a fundamentação da literatura em uma verdade interior, ligadas – pela primeira vez na *Recherche*, até então sobretudo vinculada às analogias com a pintura –, em *Le temps retrouvé*, à noção de “tradução”: “(...) je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur¹²⁹” (*ibid.*, p.

127 “(...) em mim as impressões realmente estéticas só surgiam no encaixo de sensações deste jaez” (*ibid.*, p. 190).

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

129 “(...) eu veria que para escrever esse livro essencial, o único verdadeiro, um grande escritor não precisa, no sentido corrente da palavra, inventá-lo, pois já existe em cada um de nós, e sim traduzi-lo. O dever e a tarefa do escritor são as do tradutor” (*ibid.*, p. 168).

251). Detenhamo-nos um instante sobre essa imagem, de um escritor cujo ofício seja traduzir¹³⁰. Se a teoria da literatura engendrada pelo narrador proustiano assume a existência linguisticamente impingida de dualismos, entre imaginação e realidade, eu e outro, etc., é a tradução das impressões que os esmaece. As impressões constituem o suave limítrofe onde um polo e outro se dissolvem. O escritor pode, e deve como um alívio físico, traduzi-las, nuançá-las pela linguagem de seu universo interior, de sua imaginação. Se a tradução aqui é a tarefa que dissolve os dualismos, em seguida à noção de “tradução”, o narrador proustiano irá sugerir a de “transcrição¹³¹”. E gostaríamos de sugerir que a transcrição opera como etapa posterior à tradução¹³². O escritor, depois de passadas as impressões exteriores pelos matizes de seu espírito, deve como transcritor, passá-las a outro sistema, não mais o imaterial de seu espírito, mas ao material da linguagem literária, enfeixando as impressões em analogias dotadas de estilo. A tradução se refere assim a uma operação mental, fundamentalmente presente no espírito do escritor, preocupado com a opacidade de um mundo tornado dicotômico pelo pensamento ocidental, aspirando sempre a penetrar nas impressões exteriores. E eventualmente, a relação material do escritor com a linguagem escrita constitui a transcrição dos elementos do real conforme redigidos diferencialmente por essa lei interior cuja operacionalidade é, antes de tudo, tradutora: “(...) représenter certaines personnes non pas au dehors mais au dedans de nous (...) dans la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier (...)”¹³³ (*ibid.*, p. 439). As tarefas de tradução e transcrição são ademais, do ponto de vista da criação, estendidas para além do ofício do escritor. Tornam-se ofícios da

130 “Do lat. *traducere*, levar além, passar de uma língua a outra” (NASCENTES, 1932, p. 778).

131 “Ato ou efeito de transportar um texto por meio de cópia. *Fil.* Representação gráfica em outro sistema de escrita” (BIVAR, 1952, p. 1220).

132 Dessa nossa sugestão de leitura, Mouton parece discordar abertamente, ignorando o próprio papel da transcrição para o narrador proustiano: “Or un traducteur sait par expérience que les mots qui, dans différentes langues, désignent les mêmes objets, les mêmes phénomènes, les mêmes qualités, les mêmes actions ne se correspondent pas exactement entre eux; il faut tâtonner, faire des travaux d'approche, employer plusieurs vocables pour extraire tout le sens qui est contenu dans un autre. Il faut d'ailleurs mettre à part l'écrivain qui se contente de transcrire ce qui est extérieur à lui; la tâche est alors plus aisée. Pour lui, en effet, chaque objet n'a qu'un nom, qui sert à le désigner immédiatement; selon cet écrivain, avoir plusieurs mots pour désigner ce qui lui paraît identique serait un véritable abus, ce serait un désordre aussi grave que si les animaux du Paradis Terrestre avaient réclamé du Créateur plusieurs noms” (MOUTON, 1948, p. 145).

133 “(...) representar certas pessoas, não fora, mas dentro de nós (...) na transcrição de um universo a exigir desenho inteiramente novo (...)” (PROUST, 1998 vol. 7, pp. 289-90).

concepção de arte do narrador proustiano, pois só elas conduzem à almejada separação da inteligência e do hábito: “Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous de mots quelque chose de différent (...)”¹³⁴ (*ibid.*, p. 258). A arte não trata de expor uma realidade supostamente a mesma para todos, mas assumir, contrariamente, de antemão, uma diferença ontológica radical de realidades que cada artista esforça-se por expressar. A capacidade artística sendo assim, a capacidade de revelar sob o banal, o tornado banal pelo hábito, sentidos e visões insuspeitados. O ponto nevrálgico quanto ao estatuto da obra de arte sendo, como vimos, que sua revelação absolutamente interior, inédita, inaudita, expressa-se por uma criação estilística. É notável que a definição proustiana de estilo, como “visão” e não “técnica”, oferecida na *Recherche*, especificamente em *Le temps retrouvé*, do ponto de vista desse trabalho, opera, no âmbito da concepção estética engendrada pelo narrador, conciliando tanto a hipótese da realidade espiritual da arte como reveladora do ponto de vista único do artista, quanto a hipótese do caráter material da arte como fruto de um trabalho – hipóteses que ao longo da obra, por exemplo, em *À l'ombre de jeunes filles en fleur* e em *La prisonnière*, oscilam: “(...) le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision”¹³⁵ (*ibid.*, p. 257).

Assim, cremos poder enunciar, com fins heurísticos, alguns pressupostos ou condições da obra de arte. Convém notar que, na prática, esses pressupostos são indiscerníveis, sendo o próprio processo de criação artística, segundo o narrador proustiano, mais da ordem do mistério que de uma lista de aparência etapista. Mas tendo a narrativa proustiana longamente focado-se nos meandros do processo de criação, enunciamos a seguir o que, segundo ele, possibilita a criação da obra de arte como expressão de uma diferença ontológica – a estética sendo assim, ela própria, uma ontologia, pois não constitui um mero ponto de vista estético sobre o mundo, mas um mundo outro tornado visível pela arte: 1) quebra do hábito e apartamento da inteligência que permitam evidenciar as impressões; 2) obediência instintiva a fim de penetrar nas impressões; 3) tradução das impressões pela lei interior do artista; 4)

134 “Esse trabalho do artista, de buscar sob a matéria, sob a experiência, sob as palavras, algo diferente (...)” (*ibid.*, p. 172).

135 “(...) o estilo para o escritor como para o pintor é um problema não de técnica, mas de visão” (*ibid.*, p. 172).

necessidade da solidão; 5) excitação do sofrimento¹³⁶ que permita visibilidade e permeabilidade às impressões – “(...) le bonheur seul est salutaire pour le corps, mais c'est le chagrin¹³⁷ qui développe les forces de l'esprit¹³⁸” (*ibid.*, p. 270), ou melhor, “quant au bonheur, il n'a presque qu'une seule utilité, rendre le malheur possible. (...) *le déchirement si précieux* qui s'appelle le malheur¹³⁹” (*ibid.*, p. 272 [grifos nossos]), e por último e principalmente, “l'imagination, la pensée peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. *La souffrance alors les met en marche*¹⁴⁰” (*ibid.*, p. 273 [grifos nossos]) ; 6) ativação da memória à recriação das impressões, para que diante de sua profusão, de sua multiplicidade, seja possível analisá-las e extrair delas uma essência; 7) transcrição da lei enfim descoberta. Para o narrador, a essência é o sentido desvelado, não mais encoberto pelo hábito. É por isso que o índice artístico – ou o “quilate”, para usar a analogia proustiana – de

136 Desde *Les plaisirs et les jours* (1895) faz-se um elogio ao sofrimento e à sua capacidade de revelar verdades, a notar: “Soyons reconnaissants aux personnes qui nous donnent du bonheur, elles sont les charmants jardiniers par qui nos âmes sont fleuries. Mais soyons plus reconnaissants aux femmes méchantes ou seulement indifférentes, aux mais cruels qui nous ont causé du chagrin. Ils ont dévasté notre coeur, aujourd'hui jonché de débris méconnaissables, ils ont déraciné les troncs et mutilé les plus délicates branches, comme un vent désolé, mais qui sema quelques bons grains pour une moisson incertaine. En brisant tous les petits bonheurs qui nous cachaient notre grande misère, en faisant de notre coeur un nu préau mélancolique, ils nous ont permis de le contempler enfin et de le juger. (...) Mais dans le détachement que donne la souffrance, dans la vie, et le sentiment de la beauté douloureuse, au théâtre, les destinées des autres hommes et la nôtre même font entendre enfin à notre âme attentive l'éternelle parole inentendue de devoir et de vérité” (PROUST, 1971, pp. 120-1)/ “Sejamos gratos às pessoas que nos dão alegria, elas são os encantadores jardineiros que fazem nossa alma florescer. Mas sejamos mais agradecidos ainda às mulheres maldosas ou somente indiferentes, aos amigos cruéis que nos causaram uma tristeza. Eles devastaram nosso coração, hoje repleto de destroços irreconhecíveis, arrancaram os troncos e mutilaram os galhos mais delicados, como um vento desolado, mas que semeia algumas boas sementes para uma colheita incerta. Ao destruir todas as pequenas alegrias que escondiam de nós nossa grande miséria, ao fazer de nosso coração um pátio vazio e melancólico, permitiram-nos enfim contemplá-lo e julgá-lo. (...) Mas no distanciamento que o sofrimento proporciona na vida, o sentimento da beleza dolorosa, no teatro, os destinos de outros homens e mesmo o nosso fazem com que nossa alma atenta ouça por fim a eterna palavra inaudível do dever e da verdade” (PROUST, 2004, p. 175).

137 Convém notar a leitura biográfica que Brincourt propõe desse exato trecho a partir do qual extrai não um elogio da dor, mas a predominância da potência afetiva: “Ces lignes, Proust les a écrites de son lit de malade, dans les dernières années de sa vie, alors que ses souffrances physiques lui paraissaient la rançon de la joie qu'il éprouvait à terminer son oeuvre et à la savoir enfin appréciée à sa juste valeur. Il n'en est pas moins vrai que ses plus belles pages se sont très souvent nourries de douloureux souvenirs, comme ses déceptions pour des êtres qu'il aimait dans la mesure même où ils lui échappaient. *Ne voyons pas là un éloge de la douleur. Proust n'en retient que la puissance émotive*” (BRINCOURT, 1955, p. 53 [grifos nossos]).

138 “(...) a felicidade é salutar para o corpo, mas só a dor enrijece o espírito” (PROUST, 1998 vol. 7, p. 180).

139 “Quanto à felicidade, quase só tem uma serventia, tornar possível a infelicidade, (...) *o dilaceramento precioso* cujo nome é infelicidade” (*ibid.*, p. 181 [grifos nossos]).

140 “A imaginação, o pensamento serão máquinas em si mesmas admiráveis [para a descoberta da obra], mas podem ficar inertes. *E o sofrimento as põe em movimento*” (*ibid.*, p. 182 [grifos nossos]).

uma obra não é jamais temático, mas relaciona-se à revelação estilística de essências, estas sim atreladas à vida mesma, a uma matéria anterior à categorização, a um momento antecedente ao raciocínio e às operações da inteligência. É o trabalho da expressão que pode ou não revelar a “essência qualitativa”, capaz ou não de ultrapassar a superfície da linguagem usada a fins comunicativos. Tal é a crítica implícita à linguagem, desferida pela concepção estética proustiana, e que acarreta consequências ao estilo: a lentidão¹⁴¹ e a sinuosidade não como prolixidade, mas como minúcia, esforço expressivo. A saber através do ponto de vista de Mouton: “Proust, lorsqu'il confronte certains mots avec la réalité, s'aperçoit tout à coup que certains mots ne suffisent plus; ces mots se dédoublent, se triplent, se multiplient sans cesse pour que cette réalité examinée de plus près laisse mieux voir l'extrême diversité de tout ce qui la compose” (MOUTON, 1948, p. 170).

E é só pela atenção a si próprio como contenedor dessa matéria viva irracionalizável, suas sensações e lembranças absolutamente únicas, que o narrador crê poder realizar-se um talento literário: “(...) le talent d'un grand écrivain (...) n'est qu'un instinct religieusement écouté au milieu du silence imposé à tout le reste, uns instinct perfectionné et compris (...)”¹⁴² (PROUST, 1954d, p. 255). E uma das marcas magistrais do narrador proustiano é ser capaz de, como escritor revelar os instintos de outros artistas, convertendo-os em suas próprias imagens. Cada vez que introduz na narrativa um artista – Vinteuil, Elstir, Bergotte, etc. – ele realiza, na descrição das qualidades das obras, que surgem e ressurgem ao longo da *Recherche*, uma demonstração do que seja uma obra de arte concebida como mundo outro, criando assim, em seu próprio romance um mundo “(...) sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce

141 De fato, o estilo proustiano não se configura simplesmente pela lentidão. Mouton (1948) empreende uma análise rítmica cuidadosa, que consiste em distinguir, através do predicativo “sinuoso” justamente as variações ondulatórias que caracterizam a linguagem proustiana relacionada à expressão do espírito (cf. MOUTON, 1948, pp. 164-5). Ademais, quanto à suposta prolixidade, ele propõe: “(...) au contraire de ce que l'on pourrait croire, on ne trouve chez Proust que peu d'exemples de véritable prolixité; toutes ses énumérations, et encore plus peut-être lorsqu'elles deviennent des accumulations, correspondent à des intentions et à des besoins réels de l'expression” (*ibid.*, p. 154). Para uma comparação entre a lentidão de Proust e a rapidez de Tolstói, cf. DU BOS, *Approximations*, 1965, p. 779.

142 “(...) o talento de um grande escritor (...) não é senão um instinto religiosamente ouvido em meio ao silêncio a tudo o mais imposto, um instinto aperfeiçoado e compreendido (...)” (PROUST, 1998 vol. 7., p. 170).

qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art¹⁴³” (*ibid.*, p. 423). Mas, tais mundos habitam-no como residente e arquiteto de uma obra particular, reveladora enfim de pressupostos estéticos singulares: 1) para o narrador proustiano, a *Recherche* é tornada possível pois sua concepção é “(...) le seul moyen de retrouver le Temps perdu (...)”¹⁴⁴ (*ibid.*, p. 262); 2) nesse sentido, imprescindivelmente a vida passada do narrador torna-se a própria matéria da obra literária, a única matéria própria à expressão da obra em que o tempo é tanto a essência comum às sensações do presente e do passado – extratemporalidade –, quanto a passagem – seja de um tempo irrecuperável, seja do tempo necessário à maturação das verdades relativas às paixões, aos caracteres e aos costumes que permitam a extração de leis do amor, do ciúme, da mundanidade.

Convém notar, quanto à conversão da própria vida em matéria da obra literária, que Roland Barthes no âmbito da discussão da morte do autor, sugere ser a *Recherche* uma realização literária capaz de dinamitar a figura do autor, visto que nela se encontra um narrador que, segundo Barthes, *vai escrever*, e assim, além de confundir a relação entre escritor e personagens, ele inverte a relação vida-obra – não é a vida o fundamento para a obra, mas, a obra é a própria vida: “(...) Proust deu à escrita moderna a sua epopeia: por uma inversão radical, em lugar de pôr a sua vida no seu romance, (...) fez da sua própria vida uma obra (...)” (BARTHES, 1984, p. 50). E esse movimento a que Barthes depois chamará de *reversão*, permite que se leia através da obra de Proust, a sua vida como texto: “(...) é a obra de Proust, de Genet, que permite ler a sua vida como um texto: a palavra 'bio-grafia' retoma um sentido forte, etimológico (...)” (*ibid.*, p. 59).

Gostaríamos de sugerir que a proliferação de manifestações artísticas na *Recherche* não constitui apenas uma proliferação de mundos no romance concebido como mundo novo. A convergência da música e da pintura no seio da literatura constituem uma especificidade propriamente literária, em que o escritor é aquele capaz de produzir através da linguagem literária, sensações e visões como o músico, como o pintor. O narrador proustiano como o crivo literário pelo qual passam os ofícios da pintura e da música – sugerindo constantemente

143 “(...) sem desprezar os mistérios que provavelmente só se explicam em outros mundos, e cujo pressentimento é o que mais nos comove na vida e na arte” (*ibid.*, p. 279).

144 “(...) o único meio de reaver o Tempo perdido (...)” (*ibid.*, p. 175).

analogias entre esses ofícios, ele procede distinguindo-os para reuni-los, decantando-os para em seguida misturá-los ao empreendimento literário, se não superior aos outros, o único capaz de fazê-los existir em seu próprio âmbito e devendo exercitá-los em seu próprio âmbito.

Quando se coloca a relação entre a arte e o problema do sentido da existência, claramente nota-se a fecundidade da analogia entre obra e instrumento óptico. Se não há sentido inerente à existência, não se trata de que ela seja, por isso, desprovida de sentido, ou que lhe sirvam como mais apropriados os sentidos convencionais; o que a arte revela é a necessidade da descoberta dos sentidos usualmente obliterados, do ponto de vista do narrador proustiano, das sensações e lembranças. De sorte que a eficácia do discurso estético é a vivificação da existência, usualmente desertificada pela linguagem usada a fins de comunicação. Nesse sentido, se “l'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même¹⁴⁵” (*ibid.*, p. 276), não compreendemos que a atitude do narrador proustiano seja a de erigir a arte como ideal a ser cultuado acima e a despeito da existência. Do contrário, a arte é o que permite, além de vivificar a existência, vê-la sob outra perspectiva. A plurivocidade dos mundos artísticos demonstra tanto a arbitrariedade dos sentidos sociais, como uma dimensão anterior à elaboração dos sentidos, anterior à categorização e à formulação de ideais. Não se trata de um retorno à pré-história, pois essa compreensão não supõe uma organização cronológica do tempo, mas uma vida desvelada em impressões que não são mais da ordem das formulações humanas, mas do que lhes tão grandemente escapa: um tempo em “(...) immémoriale agitation¹⁴⁶” (PROUST, 1954b, p. 1012), “(...) le flot immémorial qui déroulait déjà sa même vie mystérieuse avant l'apparition de l'espèce humaine (...)”¹⁴⁷ (PROUST, 1919 vol. V, p. 167).

As impressões estéticas incitadoras de alegria são, para o narrador proustiano, as que, em uma analogia temporal possibilitada pela vida, atualizam uma sensação passada no presente. Assim sente-se como homem livre, fora do tempo. E enlevado pelo sentido da

145 “A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo” (*ibid.*, p. 184).

146 “(...) imemorial agitação” (PROUST, 1995 vol. 4, p. 391).

147 “(...) a onda imemorial que já desenrolava a sua vida misteriosa antes do aparecimento da espécie humana (...)” (PROUST, 1960 vol. 2, p. 380).

eternidade, não lhe atormenta mais nenhuma inquietude com o porvir. A importância dessa sensação reveladora de uma essência do tempo como simultaneidade e extratemporalidade é assumida pelo narrador como uma característica pessoal. Ao citar excertos das obras de Nerval e Baudelaire, ele ressalta que a transcrição literária dessas sensações não é descoberta sua (Cf., *ibid.*, pp. 286-7-8). A descoberta do narrador é extrair dessas sensações – em que, como se vê, está incluída a sensação estética como produtora e reveladora, causa e efeito, dissolvidos e constituídos na escrita da *Recherche*, dada a intensidade da alegria quando o narrador se depara, por exemplo, com um volume de *François le champi* de George Sand¹⁴⁸ –, uma verdade do tempo, compreendendo na sensação do tipo *madeleine* uma completude que aponta à verdade extratemporal – que reencontra o tempo perdido, quando da certeza da eternidade do próprio tempo como instância que não se reduz ao espaço. Ao lado do tempo reencontrado, há o tempo decorrido, fugaz, da passagem incessante – para o seu registro e análise, o narrador escreve não sob a égide das sensações produzidas pelas lembranças involuntárias, mas das sensações produzidas pelas impressões mundanas, sobretudo as impressões das modificações externas dos convidados presentes à recepção da princesa de Guermantes. Essas duas espécies de impressões – completas (que oferecem a sensação de extratemporalidade) e incompletas (que oferecem a sensação de fugacidade) –, relacionadas à dupla compreensão do tempo – extratemporal e fugaz – convergem à constituição da substância da *Recherche*.

A dupla descoberta da verdade temporal se enuncia primeiro através de uma contradição aparente pela qual é tomado o narrador na recepção da casa dos Guermantes. Quando na biblioteca, dá-se conta da essência do tempo primeiro como extratemporalidade, em seguida como simultaneidade entre passado e presente. Através da sucessão de impressões

148 “Et tout en poursuivant mon raisonnement, je tirais un à un, sans trop y faire attention du reste, les précieux volumes, quand, au moment où j’ouvrais distraitemment l’un d’eux: *François le champi* de George Sand (...). Dans un dîner, quand la pensée reste toujours à la surface, j’aurais pus sans doute parler de *François le champi* et des Guermantes sans que ni l’un ni l’autre fussent ceux de Combray. Mais quand j’étais seul, comme en ce moment, c’est à une profondeur plus grande que j’avais plongé” (PROUST, 1954d, pp. 242-3). / “E, sem parar de refletir, ia tirando um a um, sem maior atenção, os preciosos volumes, quando, ao abrir distraidamente um deles, *François le champi*, de George Sand (...). Num jantar, onde o pensamento se mantém sempre superficial, ser-me-ia sem dúvida possível falar de um *François le champi* ou de uns Guermantes que não fossem os de Combray. Mas estando, como neste momento, sozinho, mergulhava mais profundamente em mim mesmo” (PROUST, 1998 vol. 7., p. 162).

que lhe tomam os sentidos, pedras do calçamento, ruído da colher, guardanapo, encanamento, dissipa-se sua melancolia mediante a certeza de que enfim é portador de uma obra, diante do vislumbre de sua verdade interior, que é a verdade do tempo como extratemporalidade, e que tem de ser expressa literariamente, antes que a morte definitiva lhe ceife o espírito, levando consigo a revelação apenas entrevista, ainda informulada: “(...) ce moment-là l'être que j'avais été était un être extra-temporel, par conséquent insoucieux des vicissitudes de l'avenir”¹⁴⁹ (*ibid.*, p. 228); “De sorte que ce que l'être par trois et quatre fois ressucité en moi venait de goûter, c'était peut-être bien des fragments d'existence soustraits au temps, mais cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive”¹⁵⁰ (*ibid.*, p. 233); “(...) le bonheur que j'éprouvais ne venait pas d'une tension purement subjective des nerfs qui nous isole du passé, mais au contraire d'un élargissement de mon esprit en qui se reformait, s'actualisait ce passé, et me donnait, mais hélas! momentanément, une valeur d'éternité (...)”¹⁵¹ (*ibid.*, p. 428).

Já à saída da biblioteca, diante dos convidados, antigos conhecidos, a face oposta à perenidade, o efeito majoritariamente destrutivo do tempo exerce-se sobre o narrador com tal força, que ele se vê coagido a descrever os rostos em termos de revolução geológica: “(...) je découvrais cette action destructrice du Temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une oeuvre d'art, des réalités extra-temporelles”¹⁵² (*ibid.*, p. 300). A agonia da contradição aparentemente irresolúvel é desfeita pelo acréscimo à verdade da extratemporalidade, a verdade da fugacidade, compreendendo ambas como inter-relacionadas: o passado é presente, o que foi ainda é – contradições aparentes sintetizadas na expressão, ora da impressão completa que atualiza passado e presente, ora da impressão

149 “(...) o ser que me habitara naquele instante era extratemporal, por conseguinte alheio às vicissitudes do futuro” (*ibid.*, p. 152).

150 “Assim, o que acabava de deleitar o ser três ou quatro vezes suscitado em mim talvez fossem mesmo fragmentos de existência subtraídos ao tempo, mas essa contemplação, embora de eternidade, era fugidia” (*ibid.*, p. 155).

151 “(...) a felicidade que experimentava não provinha da tensão puramente subjetiva dos nervos, que nos isola do passado, mas, ao contrário, de um alargamento do espírito, no qual renascia, atualizava-se o passado e que me permitia apreender – mas, ai de mim!, fugazmente – o valor da eternidade (...)” (*ibid.*, p. 282).

152 “(...) eu verificava essa ação destrutiva do Tempo precisamente quando me propunha a evidenciar, intelectualizar numa obra de arte as realidades extratemporais” (*ibid.*, p. 200).

fugidia da mundanidade: “Sans doute la cruelle découverte que je venais de faire ne pourrait que me servir en ce qui concernait la matière même de mon livre”¹⁵³ (*ibid.*, p. 302).

Gostaríamos de sugerir que essa enunciação metaliterária que assume a dupla substância do tempo – eternidade e fugacidade – como substância da obra, indica a verdade que reside no interior do narrador proustiano, verdade tornada visível enfim pela forma da *Recherche*, que é o tempo como traduzido e transcrito pelo narrador. A metaliteraridade sugere enfim que o artista é o próprio tempo, a verdade proustiana sendo afinal a verdade do tempo: “bref l'artiste, le Temps, avait 'rendu' tous ces modèles de telle façon qu'ils étaient reconnaissables; mais ils n'étaient pas ressemblants, non parce qu'il les avait flattés, mais parce qu'il les avait vieillis. Cet artiste-là, du reste, travaille fort lentement”¹⁵⁴ (*ibid.*, p. 306). A literatura assim, longamente exposta no movimento descontínuo formado pelas diversas enunciações metaliterárias funda-se numa concepção de verdade cujas raízes não são transcendentais, mas interiores ao espírito, tornado mundo visível através da obra de arte. No caso do narrador proustiano, essa verdade literária de fundamento interior, quando exteriorizada assume a forma do tempo – ora como impossibilidade de escrever ameaçada pela morte, ora como possibilidade de escrever languidamente adiada –, capaz de produzir sensações temporais avassaladoras, de fugacidade e eternidade. Nesse sentido, convém notar, a formulação de Julia Kristeva para a experiência de leitura de *Le temps retrouvé*: “(...) l'impression proustienne se greffe dans le corps même du narrateur, et ceci avec une telle nécessité impérative, que le lecteur est supposé accomplir la même expérience orgasmique, comme l'y invite la fin d'À la recherche” (KRISTEVA, 1994, p. 313). Assim, “l'univers de Proust cherche à nous transformer en *chair* à travers l'imagination, comme l'écrivain l'a fait lui-même en écrivain et en vivant. La lecture est un rite insoutenable” (*ibid.*, p. 336 [grifos da autora]).

A constância da enunciação metaliterária está assim a propósito de formular, na imobilidade do estatuto material da expressão literária, o caráter duplamente fugaz e

153 “Ora, a todas essas reflexões, a cruel descoberta que acaba de fazer acerca do Tempo decorrido não poderia senão somar-se, contribuindo para a própria substância de meu livro” (*ibid.*, p. 201).

154 “Breve, o artista Tempo interpretara todos esses modelos de modo a torná-los reconhecíveis, mas não parecidos, não que os embelezasse, mas porque os envelhecera. Esse artista trabalha, aliás, muito lentamente” (*ibid.*, p. 204).

extratemporal do tempo. A descontinuidade do movimento dessas enunciações parece constituir assim a forma do tempo na *Recherche*, sintetizando entre a possibilidade e a impossibilidade de escrever, as sensações de fugacidade e extratemporalidade que atravessam o romance: “(...) à la fois l'idée de mon oeuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser, marquerait certainement avant tout, dans celle-ci, la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps¹⁵⁵” (*ibid.*, p. 438). Nesse sentido, se a semiótica define a enunciação do tipo metaliterário pela reiteração, em que “(...) a função metalinguística, ou de elucidação, acentua o recurso ao código (...)” (BARTHES, 1984, p. 106), parece-nos que, no caso do narrador proustiano, se a acentuação do código refere a literatura a um estatuto temporal, que alia extratemporalidade e fugacidade, a acentuação não é feita sobre o próprio código. A acentuação do código serve pois a efetivá-lo como refletor de uma instância temporal concebida como sua condição e motivação. Assim, a função metalinguística é utilizada pelo narrador para efetivar determinada imagem do tempo como extratemporalidade e fugacidade, a fim de produzir imagens e sensações temporais – da impossibilidade de escrever, à execução final quando do êxtase do sentimento de eternidade. A metaliteraridade não é a forma fixa do tempo, nem o tempo uma dimensão transcendente à literatura. A metaliteraridade abre-se ao tempo, e fá-lo refletir, modulando-o em suas instâncias de perda irreparável, e de permanência absoluta.

Dentre as inúmeras narrativas na *Recherche*, pode-se dizer que uma das histórias que mais se repete entre as histórias, a história que permeia, contida em todas as histórias como comichão, é a história da impossibilidade de escrever como acontecimento literário, que enfim já é a escrita executada. A história da impossibilidade de escrever é a relação do narrador com um abismo de irrealização, que convertido em escrita permite enfim revelar a extratemporalidade. A história da impossibilidade da escrita é a própria busca do tempo perdido em que se poderia ter escrito e não escreveu. Fundamento abissal da vontade da escrita ancorada na impossibilidade de dizer: se tudo já foi dito que hei eu de dizer? Ou mais: se nada ainda foi suficientemente dito, como posso dizer?

155 “(...) juntamente com a ideia de minha obra, o receio de não a poder levar a cabo lhe imprimiria sobretudo certamente a forma – de ordinário para nós invisível – por mim pressentida outrora na igreja de Combray, em dias decisivos para minha formação – a forma do Tempo” (*ibid.*, pp. 288-9).

O narrador proustiano leva essa impossibilidade ao extremo, convertendo-a em acontecimento literário. E sabemos que dessa interpretação da *Recherche* como acontecimento da impossibilidade, as ideias de Maurice Blanchot divergem veementemente, já que para ele a *Recherche* é a escrita da possibilidade artística revelada pelo encadeamento das reminiscências na recepção da princesa de Guermantes: “(...) o acontecimento que torna possível qualquer narrativa” (BLANCHOT, 2013, p. 14). Nesse sentido, Blanchot faz uma leitura retrospectiva da *Recherche* à luz do momento extático final, sem parecer considerar as penas do narrador, sempre margeando as alegrias das reminiscências, não enxerga abismos nem impossibilidades: “(...) as 'sensações' (...) são para ele, experiência de uma estrutura original do tempo, a qual (...) se relaciona com a possibilidade de escrever, como se essa brecha o tivesse introduzido bruscamente no tempo próprio da narrativa (...)” (*ibid.*, p. 18). De nosso ponto de vista, a forma literária forjada pela *Recherche* supõe a impossibilidade da literatura como realismo, e a árdua possibilidade da literatura como remissão a instâncias mais reais que a realidade, a verdadeira vida do espírito tornada visível pela expressão literária – no caso do narrador proustiano, o tempo: um imemorial conflitante que jamais se deixa apreender e expressar por completo.

Obras de Marcel Proust

Edições originais

À la recherche du temps perdu

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1954.

_____. *À l'ombre de jeunes filles en fleur* [III-IV-V]. Paris: Gallimard, 1919.

_____. *Le côté de Guermantes* [VI-VII-VIII]. Paris: Gallimard, 1920/21.

_____. *Sodome et Gomorrhe*. Paris: Gallimard, 1954b.

_____. *Sodome et Gomorrhe*. Édition du texte, Introduction et Notes par Emily Eells-Ogée. Paris: Flammarion, 1987.

_____. *La prisonnière*. Paris: Gallimard, 1954c.

_____. *La fugitive*. Paris: Gallimard, 1986.

_____. *Le temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1954d.

_____ [in RUSKIN]. *Préface a Bible d'Amiens*. Paris: Mercure de France, 1904.

_____. *Jean santeuil précédé de Les plaisirs et les jours*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *Le Balzac de Monsieur de Guermantes*. Paris: Ides et Calendes, 1950.

Traduções

Em busca do tempo perdido

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

_____. *À Sombra das Raparigas em Flor*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

_____. *O Caminho de Guermantes*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

_____. *Sodoma e Gomorra*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 1995.

_____. *A Prisioneira*. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Editora Globo, 1995.

_____. *A Fugitiva*. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 1958.

_____. *O Tempo Redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Editora Globo, 1998.

_____. *Jean Santeuil*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os prazeres e os dias*. Tradução de Solange Pinheiro e Carlos Felipe Moisés (poemas). São Paulo: Códex, 2004.

_____. *Sobre a leitura*. Tradução e apresentação de José Augusto Mourão. Lisboa: Vega, 1998.

Demais obras consultadas

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica Editora, 2014.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Tradução de Arthur Nestvroski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BEDRIOMO, Émile. *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*. Paris: J. M. Place, 1984.

BIVAR, Antonio. *Dicionário geral e analógico da língua portuguesa*. Porto: Edições Ouro, 1952.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BRINCOURT, André et Jean. *Les oeuvres et les lumières – À la recherche de l'esthétique à travers Bergson, Proust, Malraux*. Paris: La Table Ronde, 1955.

- BRUYÈRE, La. *Oeuvres complètes*. Édition établie et annoté par Julien Benda. Paris: Gallimard, 1951.
- CAMUS, Albert. *Le mythe de sisyphé: essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard, 1942.
- CANAVAGGIA, Jeanne. *Proust et la politique*. Préface de Jacques de Ricaumont. Paris: Nizet, 1986.
- COCKING, J. M. *Proust – collected essays on the writer and his art*. Cambridge: University Press, 1982.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- DOSTOÏÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DU BOS, Charles. *Approximations*. Paris: Fayard, 1965.
- FRAISSE, Luc. *L'oeuvre cathédrale: Proust et l'architecture médiévale*. Paris: Corti, 1990.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- GIRARD, René [edited by]. *Proust – a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962.
- HERZ, Rachel; SCHOOLER, Jonathan W. *A naturalistic study of autobiographical memories evoked by olfactory and visual cues: Testing the Proustian hypothesis*. Illinois: The American Journal of Psychology, Spring 2002, Vol. 115, No 1, pp. 21-32.
- HUGHES, Edward Joseph. *Proust, class and nation*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- JOUBERT, Claude-Henry. *Le fil d'or: étude sur la musique dans À la recherche du temps perdu*. Paris: Corti, 1984.
- KAMPF, Louis. *On modernism – the prospects for literature and freedom*. New York: The Vail-Ballou Press, 1967.

- KARPELES, Eric. *Paintings in Proust – A visual companion to 'In search of lost time'*. London: Thames&Hudson, 2008.
- KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible – Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.
- LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. Tradução de Fátima Sá Correia, Maria Emília V. Aguiar, José Eduardo Torres, Maria Gorete de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LANSON, G. et TUFFRAU, P. *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*. Paris-Buenos Aires: Librairie Hachette, 1943.
- LARGE, Duncan. *Nietzsche and Proust: a comparative study*. Oxford: Clarendon, 2001.
- LEHRER, Jonah. *Proust was a neuroscientist*. New York: Houghton Mifflin Company, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. *De perto e de longe*. Tradução de Léa Mello e Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MAN, Paul de. *Allegories of reading*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- MATORÉ, Georges; MECZ, Irene. *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*. Paris: Éditions Klincksieck, 1972.
- MAUROIS, André. *De Proust a Camus*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1963.
- MOUTON, Jean. *Le style de Marcel Proust*. Paris: Éditions Corrêa, 1948.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1932.
- PINTO, Paolo; e GRASSO, Giuseppe. *Proust e la critica italiana*. Roma: Grandi Tascabili Economici – Newton, 1990.
- PIROUÉ, Georges. *Proust et la musique du devenir*. Paris: Denoel, 1960.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Tradução de Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

- SPRINKER, Michael. *History and ideology in Proust: À la recherche du temps perdu and the Third French Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- VALAZZA, Nicolas. *Crise de plume – et souveraineté du pinceau*. Paris: Classiques Garnier, 2013.
- WAHL, J.; HERSCH, J. *L'homme – métaphysique et transcendance*. Neuchatel: Éditions de la Baconnière, 1943.
- WILLIAMS, Tennessee. *Orpheus descending with Battle of angels*. New York: New Directions, 1958.
- VIGNY, Alfred de. *Oeuvres poétiques*. Chronologie, introduction, notices et archives de l'oeuvre par Jacques-Philippe Saint-Gerand. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.