

Carolina Estefânia Simons Jacomini

## **Vinteuil, Swann e o mal sagrado**

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título em bacharel em Estudos Literários, sob orientação do Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão.

Campinas, 2022

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

J159v Jacomini, Carolina Estefânia Simons, 1996-  
Vinteuil, Swann e o mal sagrado / Carolina Estefânia Simons Jacomini. –  
Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão.  
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Proust, Marcel, 1871-1922 - Crítica e interpretação. 2. Ficção francesa. 3.  
Amor. I. Durão, Fabio Akcelrud, 1969-. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações adicionais, complementares

**Título em outro idioma:** Vinteuil, Swann and the holy evil

**Palavras-chave em inglês:**

Proust, Marcel, 1871-1922 - Criticism and interpretation

French fiction

Love

**Titulação:** Bacharel

**Banca examinadora:**

Jefferson Cano

Larissa de Assumpção

**Data de entrega do trabalho definitivo:** 07-12-2022

## RESUMO

Esta pesquisa se propôs a compreender como o amor é pensado em *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. O ponto de partida foi a análise de duas ocorrências fundamentais presentes em *No caminho de Swann*: a cena em que a filha do finado Vinteuil profana o seu retrato – que permite compreender o conceito de sadismo mobilizado – e a história de amor de Swann por Odette – que possibilita que se compreenda a importância do ciúme para a produção do sentimento amoroso –, as quais se interpenetram e ganham importância à medida que Marcel vive sua paixão por Albertine. A partir da leitura cerrada, percebeu-se que casos como de Marcel e Gilberte, de Marcel e Albertine, de barão de Charlus e Morel possuem funcionamento semelhante ao descrito em *Um amor de Swann*, isto é, amar é quase sinônimo de sofrer, apenas se deseja aquele que não se possui. Além disso, com o desenvolvimento do trabalho foi possível perceber que tal temática está associada a uma outra, a da criação artística.

**Palavras-chave:** Crítica e interpretação; ficção francesa; amor.

## ABSTRACT

This research aimed to understand how love is thought of in *In Search of Lost Time*, by Marcel Proust. The starting point was the analysis of two fundamental occurrences present in *Swann's Way*: the scene in which the daughter of the dead Vinteuil desecrates her portrait – which allows us to understand the mobilized concept of sadism – and Swann's love story for Odette – which makes it possible to understand the importance of jealousy to produce the feeling of love – which interpenetrate and gain importance as Marcel lives his passion for Albertine. From the close reading, it was noticed that cases like Marcel and Gilberte, Marcel and Albertine, baron de Charlus and Morel have a similar functioning to that described in *Swann in Love*, that is, loving is almost synonymous with suffering, only one desires what one does not possess. In addition, with the development of the work, it was possible to perceive that this theme is associated with another one, that of artistic creation.

**Keywords:** Criticism and Interpretation; French fiction; love.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
METODOLOGIA.....	9
Modo de interpretação textual: uma leitura cerrada.....	9
<i>Em busca do tempo perdido: obra em abismo e obra-maquete.....</i>	11
DESENVOLVIMENTO.....	15
Os dois caminhos de Combray.....	15
O caminho profano do amor.....	18
Nas trilhas do sadismo.....	18
Nas trilhas do ciúme.....	31
O caminho sagrado da arte.....	45
CONCLUSÕES.....	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58

# 1. INTRODUÇÃO

Erich Auerbach, em “Marcel Proust: o romance do tempo perdido”, afirma: “(...) o monstruoso romance circula por seus poucos motivos e acontecimentos como que numa jaula (...)” (AUERBACH, 2012, p.334). De fato, ao longo dos sete volumes nós acompanhamos este narrador encerrado em seu quarto, guardado de tudo e de todos, voltar incessantemente a algumas temáticas, como: o desejo e a desistência de Marcel em se tornar escritor; a descrição dos costumes e das vestimentas da aristocracia e da alta burguesia, nisso incluso a mudança no caleidoscópio social; a história de apaixonamento e de desapaixonamento de diversas personagens (por exemplo, Swann e Odette, Marcel e Gilberte, Marcel e Albertine, Saint-Loup e Rachel, Saint-Loup e Morel, Barão de Charlus e Morel), que parecem repetir o mesmo roteiro; os momentos de alegria extra-temporal e as reflexões sobre o “poder” (ou não) da arte em nos mostrar a “realidade da Eternidade da alma” (Id., 2016e, p.294).<sup>1</sup>

Disso o narrador parece ter consciência quando escreve: “Aliás, se eu te disse que de romance em romance se descreve a mesma cena, é no seio de um mesmo romance que as mesmas cenas e os mesmos personagens se reproduzem caso o romance seja longo.” (Ibid., p. 297)<sup>2</sup> Ademais, o excerto abaixo denota que tal movimento é motivado:

(...) o escritor, para obter volume e consistência, generalidade e realidade literárias, também [como o pintor] precisa de muitos seres para retratar um único sentimento. (...) São nossas paixões que esboçam nossos livros, os intervalos de repouso que os escrevem. Quando renasce a inspiração, quando podemos retomar o trabalho, a mulher que nos servia de modelo para um sentimento, já não no-lo causa mais. É preciso continuar a descrevê-lo segundo outra mulher, e, se nisso há traição, literalmente, graças à semelhança de nossos sentimentos que faz com que uma obra seja, a um tempo, a lembrança dos amores passados e a profecia de amores novos, não existe grande inconveniente nessas substituições. (Id., 2016g, p.721)<sup>3</sup>

Dizendo de outra forma, além de essa variedade de personagens dar consistência ao romance e permitir que seja extraída a *essência geral* das coisas, há a compreensão de

---

<sup>1</sup> « (...) les questions de la réalité de l'Art, de la Réalité, de l'Éternité de l'âme (...). » (Id., 1988c, p.876)

<sup>2</sup> « Du reste, si je t'ai dit que c'est de roman à roman la même scène, c'est au d'une même roman que les mêmes scènes, les mêmes personnages se reproduisent si le roman est très long. » (Id., 1988c, p.880)

<sup>3</sup> « Et plus qu'au peintre, à l'écrivain, pour obtenir du volume et de la consistance, de la généralité, de la réalité littéraire, comme il lui faut beaucoup d'églises vues pour en peindre une seule, il lui faut aussi beaucoup d'êtres pour un seul sentiment. (...) Ce sont nos passions qui esquissent nos livres, le repos d'intervalle que les écrit. Quand elle renaît, quand nous pouvons reprendre le travail, la femme qui posait devant nous pour un sentiment ne nous le fait déjà plus éprouver. Il faut continuer à le peindre d'après une autre, et si c'est une trahison pour l'être, littérairement, grâce à la similitude de nos sentiments, qui fait qu'une œuvre est à la fois le souvenir de nos amours passées et la prophétie de nos amours nouvelles, il n'y a pas grand inconvénient à ces substitutions. » (Id., 1954, p.272)

que uma pessoa vivencia o amor, fundamentalmente, de maneira semelhante, ainda que o ser amado seja outro. Ao lado disso, no excerto acima há a ideia de que aquilo que instiga a produção de uma obra é a paixão, ainda que apenas seja possível concretizá-la quando o artista não se encontra mais sob o seu feitiço.

Em *No caminho de Swann*, após Marcel comer a madeleine mergulhada no chá toda a Combray sai de sua xícara e são apresentados os costumes domésticos, a geografia e as personagens da aldeia. Isso faz com que algumas cenas relatadas pareçam fortuitas, fruto do acaso da rememoração. No entanto, conforme a leitura avança e alguns temas se repetem, compreendemos que algumas delas possuem funções específicas. Por exemplo, o longo espaço dado à tia Léonie é referenciado em *A prisioneira*, quando ele afirma que cada vez mais se parecia com ela (Id., 2016f, p.62-63); a vez em que conseguiu que sua mãe dormisse no quarto onde estava é retomada em *O tempo recuperado* como o início do declínio de sua saúde e vontade, que o levou a renunciar por tanto tempo à árdua tarefa de escrever (Id, 2016g, p.705); as leituras de Bergotte feitas na adolescência formaram seu estilo e gosto por uma escrita mais melodiosa e efluvante. A presente pesquisa teve como ponto de partida duas ocorrências, fundamentais para a dedução das “leis gerais do amor” (Ibid., 653)<sup>4</sup> – a cena em que a srta. Vinteuil profana o retrato do pai e o caso de amor de Swann e Odete –, que se são revividas conforme Marcel vive a sua paixão por Albertine.

Em vista disso, isto é, dos objetos, do objetivo da pesquisa – estudar o conceito de amor desenvolvido em *Em busca do tempo perdido* – e da repetição de temas, o método de análise escolhido foi a leitura cerrada, pois a partir dele é possível distinguir tensões e complementaridades contidas no romance. Para tanto, foram identificados os ecos que as cenas fundamentais promovem ao longo da obra e, por meio disso, foram traçados caminhos e relações entre os trechos.

A intersecção das histórias se mostrou interessante, porque elas permitiram que compreendêssemos o amor como mal, tanto pelo seu lado sádico, quanto pelo ciumento. A pessoa sádica, por ser uma criatura pura, ao perceber tal sentimento como maléfico precisa criar uma cena na qual ela e o seu amado performem papéis que os permitam ser cruéis, exilando-se, portanto, de sua verdadeira natureza. Já o ciumento, que não obrigatoriamente possui uma alma cândida, sente a necessidade de obter a posse de quem deseja. O que liga esses dois casos é, justamente, a vontade tirânica aplicada às coisas do

---

<sup>4</sup> « (...) le lois générales de l’amour (...) » (Id., 1954).

amor. Isso porque, de um modo geral, as relações românticas poderiam ser descritas da seguinte maneira: primeiro, uma determinada pessoa promove volúpias a alguém – não precisam ser espetaculares ou que ela seja de acordo com os seus desígnios –, até aqui, é possível fingir certa indiferença quanto às relações nutridas. Porém, no dia em que se acreditar que há rivais, isto é, que se tema perder a posse daquele indivíduo, é criada uma angústia – indissociável do sentimento amoroso – a qual apenas pode ser aplacada por aquele que a gera. Desta maneira, o apaixonado, doente, prende-se a quem ama não pelo prazer que sente, mas sim, por estar viciado no remédio.

Além deste viés, a relação entre as histórias nos levou para um outro caminho. Em *Um amor de Swann*, mesmo quando estava vivendo a “fase feliz” de seu relacionamento com Odette, Swann as vezes questionava-se se não estaria perdendo seu tempo ao empregá-la com ela, mas quando ouvia a sonata de Vinteuil, tal composição fundia a sua existência de mistérios ao que o amor entre os dois parecia ter de decepcionante. Desta maneira, podemos perceber que o amor por si mesmo é insuficiente e medíocre. O que nos levou a uma última pergunta: para que amar então?

Para respondê-la, esta pesquisa utilizou uma imagem, muito presente ao longo dos sete volumes, que é a dos dois caminhos de Combray, os quais, de acordo com a imaginação de Marcel criança, eram incomunicáveis e situados em planos de existência diferentes. O lado de Méséglise aparece mais associado à ideia de amor ou da materialidade, já o de Guermantes ao seu sonho de ser escritor. No penúltimo livro, quando visita à aldeia depois de mais velho, percebe que, ao contrário do que cria, os lados se ligam. O mesmo se deu com o presente trabalho: o desenvolvimento da análise se divide nesses dois caminhos, juntando-se ao final, pois, percebemos que os sofrimentos amorosos geram o conhecimento espiritual necessário para produzir belas obras.

## 2. METODOLOGIA

### Modo de interpretação textual: leitura cerrada

A certa altura, em *À sombra das moças e flor*, Marcel foi almoçar na casa da sra. Swann e entre os convidados estava Bergotte (Id., 2016b, p.443). Nesse primeiro encontro, de maneira quase cômica, está ilustrada a oposição entre a pessoa real do autor – jovem, altivo, caprichoso e robusto – e a pessoa ideal construída pela sua obra – o “suave Cantor de cabelos brancos” (Ibid., p.443),<sup>5</sup> melancólico e solitário. Em outro momento vemos tal discordância reaparecer. Em *A prisioneira*, enquanto Marcel ouve o septeto composto por Vinteuil reflete que era singular o fato de ele ter sentido uma alegria supraterestre vir justamente da composição de um pequeno burguês bem-educado que ele e sua família encontravam em Combray no mês de Maria (Id., 2016e, p.205). Além dessas duas ocasiões, tal ideia foi expressa no seguinte texto de Proust, *O método Sainte-Beuve*, nele há uma série de explicações acerca do modo de fazer crítica empreendido por Sainte-Beuve e a contraposição a isso.

De acordo com o primeiro método, os esboços iniciais de uma “botânica literária” (Ibid., p.51),<sup>6</sup> para julgar um escritor e seu texto era preciso: responder a diversas questões estranhas à própria obra (por exemplo, quais eram seus vícios? Ele era rico ou pobre? Como era a sua relação com as mulheres? Qual era sua religião?), colecionar correspondências, interrogar pessoas que o conheceram, munir-se do máximo possível de informações acerca do autor. Isso tudo por se fundamentar na compreensão de que não seja possível separar o escritor de sua obra (Id., 1988, p.51). Para Proust esse modo despreza o fato de “(...) que um livro é o produto de um outro eu e não daquele que manifestamos nos costumes, na sociedade e nos vícios” (Ibid., p.51-52),<sup>7</sup> isso porque, a ocupação literária possui as suas particularidades. Se nas conversações, na vida mundana e nos salões quem está presente é o *eu externo*, a inspiração e o trabalho literário se dão na solidão e pelo encontro com o *eu profundo* – “(...) que bem entende o único real, e pelo qual só os artistas acabam por viver, como um deus (...) a quem sacrificam a vida que só

---

<sup>5</sup> « (...) doux Chantre aux cheveux blancs. » (Id., 1987b, p.537)

<sup>6</sup> « (...) botanique littéraire » (Id., 1971, p.220).

<sup>7</sup> « (...) qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. » (Id., 1971, p.220-221)

serviu para honrá-lo.” (Ibid., p.54)<sup>8</sup> Portanto, de acordo com este viés, ao se fazer crítica literária o que importa não são os dados biográficos do autor, mas sim, as palavras contidas no livro: local e meio de expressão desse eu.

A presente pesquisa tomou essa visão como pressuposto metodológico, por isso, não foram feitas relações entre a vida privada de Marcel Proust ou o seu contexto histórico e a obra ou o gênero literário, não se procurou compreender em que medida o artista transpôs traumas e vivências para as criações das personagens. Em vista disso, bem como, do objeto de análise, composto de duas narrativas – a primeira, a cena de definição de sadismo e a segunda, a história de amor de Swann e Odette –, e da questão a ele feita – como a obra pensa o amor – o método de análise escolhido para este trabalho foi a leitura cerrada ou *close reading*. Ela se mostrou frutífera, pois ao ser regida por um princípio circular, possibilita que tanto as atribuições de causa quanto as comparações sejam feitas a partir de elementos presentes no próprio objeto a ser estudado. Portanto, além de trazer à luz relações mais consistentes entre o todo e as partes, ajuda a identificar contrastes, analogias e tensões presentes na obra (DURÃO, 2020, p.40).

Aliado a isso, para ajudar a compreender o conceito de amor elaborado, além da comparação entre os objetos, utilizamos o *Fragments de un discours amoureux*, de Roland Barthes. O objetivo deste livro é o de compor o discurso apaixonado por meio da simulação da ação, para isso se organiza em *figuras*, que são um recorte do que profere esse sujeito, “[é] como se houvesse uma Tópica de amor onde a figura fosse o lugar (topos).” (BARTHES, 1981, p.13) Para construir cada *figura* foram utilizadas diversas obras – por exemplo, *O banquete*, *Os sofrimentos do jovem Werther* e *Em busca do tempo perdido* – como se fossem peças de um quebra-cabeça. O interessante deste livro é que Barthes dramatiza a forma pela qual as personagens sentem ou agem e não apenas descreve um dado fenômeno.

---

<sup>8</sup> « (...) qu'on sent bien le seul réel, et pour lequel seul les artistes finissent par vivre, comme un dieu (...) qui ils ont sacrifié une vie qui ne sert qu'à l'honorer. » (Id., 1971, p.224)

## ***Em busca do tempo perdido: obra em abismo e obra-maquete***

A materialidade do texto de *Em busca do tempo perdido* é constituída pela narrativa de seu nascimento. Para além de um simples compilado de memórias, Marcel delinea a sua trajetória para que se tornasse escritor, e descobre-se que o que ele finalmente escreverá é aquilo que o leitor tem em suas mãos. Por conta disso, há diversas passagens nas quais há a dramatização do funcionamento do relato (VERRIER, 1976, p.34).

Roland Barthes, em “Aula do dia 15 de dezembro de 1979”, presente em *A preparação do romance*, distingue textos cuja estrutura é em abismo daqueles denominados obra-maquete. *A estrutura em abismo*, ou *mise en abyme*, é caracterizada como a obra dentro da obra, por conta disso, a relação estabelecida entre os elementos é estática e plana, ademais, comumente essa forma expressa uma relação de malogro: aquilo que se deseja produzir não é levado a cabo, mas sim, é feito o relato do relato. Já as *obras-maquete* são aquelas que se apresentam como sua própria experimentação, isto é, encenam a sua produção ou um dispositivo que as produzirá realmente, portanto, tais textos são uma simulação de si mesmos: exibem a sua fabricação (BARTHES, 2005, p.91). Segundo o autor, *Em busca do tempo perdido* é um caso complexo, já que é simultaneamente ambas: obra em abismo, pois, Marcel malogra escrever seu romance; obra-maquete, levando-se em consideração que o livro que temos em mãos é aquele que Proust escreveu (Ibid., p.92).

Roger Shattuck, em “Lost and found: the structure of Proust’s novel” destaca um momento que, para ele, resume a estrutura de *Em busca do tempo perdido*. Trata-se da descrição dos passeios que o narrador e seus pais faziam pelos caminhos de Combray: depois de muito andar, era noite e estavam cansados, seu pai perguntou a ele e à sua mãe se sabiam onde se encontravam; ambos assumiram estar completamente perdidos, então, para o alívio deles, o pai apontou o pequeno portão da casa da tia. Para Shattuck, essa cena condensa a estrutura do romance, na qual o narrador faz as vezes do pai e o leitor, do filho e da mãe: ““*You may think you’ve lost your way in my narrative, but I know exactly where I’m taking you*”” (SHATTUCK, 2006, p.74). Poderíamos pensar que, conforme a leitura avança, os eventos parecem despropositados, não se sabe aonde se quer chegar, porém, depois que Marcel finalmente resolve escrever a sua obra e decide como fazê-la, vê-se que se trata de uma trama bem urdida.

Em conformidade com o que foi acima exposto, elaboramos a seguinte pergunta: se se trata de um texto metalinguístico, como ele pensa a si mesmo e expõe os seus mecanismos internos de funcionamento? Para respondê-la foram selecionadas passagens que abordavam pontos que se acredita serem centrais: 1. A descrição da igreja de Combray (Id., 2016a, p.65-68); 2. A descrição das marinhas e a “tinta metafórica” de Elstir (Id., 2016b, 663-667); 3. Sobre o sonho dentro do sonho (Id., 2016c, p.117-118); 4. Os reflexos infinitos ou “eu, o outro” (Ibid., p.137-138); e 5. “Se as coisas se repetem é com grandes variações” (Id., 2016e, p.62-63).<sup>9</sup>

No último volume Marcel planejou construir sua obra como uma catedral, para melhor compreendermos o que isso significa, voltemos ao primeiro livro, no trecho em que é descrita a igreja de Combray. Ele nos apresenta o pórtico negro e entalhado; as pedras tumulares, que por uma ação do tempo se tornaram suaves e escorriam feito mel para além de seus limites, o que conferia ao coro um toque espiritual; os cinco vitrais,<sup>10</sup> que eram tão antigos que a poeira fazia faiscar a “(...) trama de sua doce tapeçaria de vidro” (Id., 2016a, p.66);<sup>11</sup> os objetos preciosos, vindos de outras épocas, que conferiam ao lugar uma aura sobrenatural; seus arcos escurecidos e escondidos por blocos de pedras grosseiros, que apareciam por uma pequena cavidade; as arcadas góticas; a torre, elevada ao céu e que servia de ponto de referência a quem se perdesse; por fim, o túmulo da neta de Sigeberto. A partir disso, podemos elencar alguns elementos de *Em busca do tempo perdido*: primeiro, o tempo faz com que as coisas se tornem fluídas, ultrapassem os seus limites, sugerindo que, por um efeito de memória, personagens e histórias se interpenetrem; segundo, trata-se de um tipo de arquitetura literária que permite o maravilhoso, o sobrenatural, o encantamento e o sagrado; terceiro, essa obra, como se fosse um dos vitrais – que é composto por uma centena de outros e que dependendo da luz forma diferentes imagens –, ao ser constituída por diversas histórias e conter feixes de luz, possibilita uma profusão de formações narrativas. Mas, como vimos, nesta igreja

---

<sup>9</sup> « (...) car si les chose répètent, c’est avec de grandes variations (...). » (Id., 1988d, p.586)

<sup>10</sup> Marcel nos apresenta cinco vitrais: o primeiro retrata uma única personagem, um homem semelhante a um rei de baralho, que vivia no alto, entre o céu e a terra; o segundo é ocupado por uma montanha de neve rosada – que parecia gelar o próprio vidro –, em cuja base ocorria uma batalha; o terceiro ficava em um compartimento alto e era composto por milhares de pequenos vitrais retangulares, ou porque brilhasse o sol ou porque os olhos do narrador se movessem, os vitrais “(...) se apagavam e reacendiam um precioso o movidoço incêndio (...)” (Id., 2016a, p.66) [« (...) éteinte et rallumée, um mouvant et précieux incendie (...) » (Id., 1987a, p.59)], formando, numa cintilação mutável, ora a calda de um pavão, ora uma chuva fantástica e flamejante. O quarto e o quinto, tapeçarias de trama singular, retratam o coroamento de Ester, aqui o que chama a atenção são as cores que ultrapassam seus limites e fundem-se umas nas outras, dotando as figuras de expressão e de relevo, produzindo uma iluminação especial.

<sup>11</sup> « (...) la trame de leur douce tapisserie de verre. » (Id., 1987a, p.59)

existe uma torre que serve de ponto de referência, e no caso, poderíamos pensar que a culminação do romance, aquilo que permite uma espécie de ascensão aos céus, seja descoberta da vocação de Marcel para as letras (Id., 2016c, p.314). Quarto, os arcos, aquilo que dá sustentação ao romance e que permite que ele se eleve, são sólidos, porém grosseiros e apenas deixam-se entrever em alguns momentos, por certas cavidades textuais. Por outro lado, temos as arcadas góticas, isto é, o estilo de Proust, harmonioso e ricamente detalhado. Em quinto lugar, temos o túmulo da neta de Sigeberto, o qual poderíamos pensar que seja o de Albertine.

No segundo excerto, enquanto Marcel nos descreve as marinhas de Elstir ressalta que em certos momentos o mar se encontra com o céu e a fluidez entre eles torna impossível diferenciá-los. Essa metamorfose daquilo que se representa é definida como metáfora e ela ocorre por meio da comparação entre os elementos: o pintor utiliza termos marinhos para designar a cidade e termos urbanos para retratar o mar. Aqui, podemos perceber que a presença dos espelhos – no caso, a água – tem a função de estabelecer a analogia entre dois elementos aparentemente desconexos. Ademais, nos quatro primeiros trechos percebemos que a luz desempenha um papel muito importante: comumente encontramos um ambiente escuro pelo qual incide um feixe de luz que produz uma ilusão de ótica que distorce os objetos permitindo formar miragens. Ao lado disso, em *O tempo recuperado* o narrador afirma que esse jogo de luz e sombra está ligado à matéria de que é feita a obra: a memória involuntária.

Ainda sobre os reflexos e a sua função narrativa, gostaríamos de passar para outro aspecto contido nos três últimos trechos. No terceiro, Marcel estava dormindo, mas bastou um clarão em meio a obscuridade para ele achar que não conseguiria dormir, depois, reflexo disso, que era dormindo que ele tinha tido a ideia de que estava acordado; então, por nova refração, seu despertar em outro sonho no qual queria contar a seus amigos, que entravam em seu quarto, que dormindo cria estar desperto (Id. 2016c, p.117). Aqui vemos como essa estrutura em *mise en abyme* constrói na obra uma atmosfera de sonho narcótico e de perda do referencial da realidade. No excerto seguinte, Marcel, embriagado, olha-se no espelho do pequeno gabinete, o qual refletia trinta gabinetes em uma perspectiva infinita e a luz ali presente – que era refletida – dava ao espaço uma sensação de ser muito maior do que realmente era. Da primeira vez, o narrador vê apenas um desconhecido estranho, depois, com susto e nojo reconhece-se e pondera que talvez a sua única tristeza seja pensar que aquele “eu” horrendo que acabou de encontrar estivesse em seus últimos dias e que jamais o veria novamente (Ibid., p.138). Portanto, aqui

podemos ver que os espelhos presentes na narrativa, além de estabelecerem relações metafóricas, têm função de aumentarem o espaço narrativo – por permitirem que novas histórias sejam inseridas – de maneira infinita e de efemeramente transformar Marcel em mil, que, desta forma, é simultaneamente ele mesmo e outro. No último excerto observamos como se dá essa relação quando o narrador diz que aos poucos ele começava a se parecer com seus parentes – especialmente com sua tia Léonie –, e acrescenta que se um fato se repete é com grandes diferenças (Id., 2016e, p.62-63).

Para a presente pesquisa, o que foi dito acima e a colocação de Barthes são importantes, pois, para compreender o modo que os objetos se relacionam e o conceito de amor mobilizado, foram traçados caminhos ao longo da obra. Tais vias foram abertas pela reencenação da profanação do retrato e pelos ecos da história de amor de Swann por Odette ao longo de *Em busca do tempo perdido*. Sobre isso, é preciso adicionar a reflexão que Walter Benjamin faz em “A imagem de Proust”, ele ressalta a importância do sonho como elemento que irá enraizar o culto à semelhança dentro da obra.

A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes ente si. (BENJAMIN, 1985, p.39).

Em outras palavras, por mais que um evento se repita, ele se dará de maneira *semelhante* e não igual. O que acaba estabelecendo uma relação mais móvel, permeável, do que estática entre o “original” e a “cópia”, pois um elemento é capaz de afetar e transformar o outro, retrospectivamente.

### 3. DESENVOLVIMENTO

#### Os dois caminhos de Combray

Em *No caminho de Swann*, como dissemos na metodologia, era comum que Marcel e seus pais passeassem pelos caminhos de Méséglise-la-Vineuse, mais curto, ou de Guermantes, mais longo e demorado, os quais circundavam Combray. Para o jovem Marcel eles não se comunicavam e, mais do que uma distância quilométrica, se situavam em planos diferentes, cada um sendo concebido como uma entidade distinta e coesa.

No lado de Méséglise estavam as propriedades de Swann, nomeada de Tansonville, de Vinteuil, em Montjouvain, e das pessoas desconhecidas dos familiares de Marcel – que por isso, terão vindo desse lado –, à esquerda ficava a aldeia chamada de Champieu e, além dos trigais, as duas torres da igreja de Saint-André-des-Champs. Acompanhando os passeantes pela planície estavam os espinheiros alvares, a que Marcel tanto amava e que, parecendo uma obra de arte, despertavam nele um vago sentimento, o qual não lograva decifrar o sentido. Certo dia, passeando com seu pai e seu avô ele avistou Gilberte, filha de Swann e Odette, se antes já era apaixonado pela ideia de que fazia dela, ao vê-la de maneira tão fugaz, seu sentimento se intensificou (Ibid., p.124-133).

Já o lado de Guermantes era algo mais ideal do que real, sua paisagem era determinada pelo curso do rio Vivonne. A cada momento ele era tomado por um tipo de vegetação aquática e, em dada altura, numa das margens era possível ver as ruínas do antigo castelo dos Guermantes – suseranos de Combray –, na outra, sentavam-se pescadores, mais para frente, via-se os garrafões que os meninos colocavam nas águas para pegar peixinhos. Nos passeios que faziam por este lado, Marcel e seus pais, nunca puderam remontar à nascente do rio, por esse motivo, para o narrador ela era abstrata, idealizada e intangível, e nem puderam alcançar Guermantes – onde moravam os castelões, duque e duquesa de Guermantes –, como consequência, por mais que ele soubesse que eram pessoas reais, ora os retratava como nos vitrais da igreja, ora como na tapeçaria, ora como nas imagens de sua lanterna mágica (Ibid., p.148-153). Em uma de suas fantasias, tomada por um capricho pelo narrador, a sra. de Guermantes iria chamá-lo para passear em sua propriedade e iria dizer-lhe os temas de seus poemas. Os sonhos de Marcel, portanto, já o advertiam de que desejava ser escritor, mas quando ele se

interrogava sobre o que dissertar, apenas encontrava o vácuo à sua frente, sentia que não era dotado de gênio (Ibid., p.154).

Em *A fugitiva*, depois que Gilberte casou-se com o marquês de Saint-Loup<sup>12</sup> e Marcel virou seu amigo, ele foi passar alguns dias com ela em Tansonville. Os passeios que durante a adolescência fazia de dia, agora fazia-os à noite – as vezes com ela, as vezes sozinho –, nessas caminhadas descortinou-se uma Combray completamente diversa, a aldeia não lhe despertava mais grande interesse. Achou o Vivonne medíocre e feio, descobriu que sua nascente era na verdade um lavadouro de onde subiam bolhas, os passeios não lhe inspiravam prazer – o que fê-lo acreditar que suas faculdades de sentir e imaginar haviam diminuído –, Gilberte havia mudado e com isso ele não a achava mais bela e, então, foi-lhe revelado que os lados de Méséglise e de Guermantes se tocam:

– Se quiser, [disse Gilberte,] poderemos, afinal, sair uma tarde dessas e ir então por Guermantes, tomando por Méséglise; é o caminho mais bonito –, frase que, transtornando todas as ideias da minha infância, fez-me ver que os dois lados não eram tão inconciliáveis como suponha. (Id., 2016f, p.544)<sup>13</sup>

Neste momento, Marcel está tomado pela crença de que seja incapaz de ver e de escutar, está em vias de desistir definitivamente de ser escritor, portanto, tal descoberta mais o perturba do que ilumina novas possibilidades. Além dessa, há duas ocasiões em que os caminhos se tocam. A primeira, também, em *A fugitiva* (Ibid., p.530) e a outra em *O tempo redescoberto* (Id., 2016g, p.815). Em ambos os casos, tal ligação se deu por conta de casamentos feitos: como os nomes das pessoas aristocratas remetem a uma terra, a um lugar físico, eles têm o poder de fazer tal junção. No último livro tal culminação tem como efeito amarrar as personagens da história. No excerto que se seguirá, Marcel está na recepção dada na casa do príncipe de Guermantes, na qual ele decide escrever a sua obra e na qual ele revê diversos conhecidos seus, entre eles a srta. de Saint-Loup, filha de Gilberte com o marquês de Saint-Loup.

Como a maioria dos seres, aliás, não representaria ela na vida o mesmo papel que, nas encruzilhadas, fazem as “clareiras” onde convergem as estradas vindas, igualmente na nossa vida, dos mais diversos pontos? No meu caso, eram numerosas aquelas que levavam à srta. de Saint-Loup e se irradiavam a seu redor. E, acima de tudo, vinham terminar nela os dois grandes “lados”, ou caminhos, onde eu tanto havia passeado e feito tantas fantasias: por seu pai, Robert de Saint-Loup, o caminho de Guermantes; por Gilberte, sua mãe, o caminho de Méséglise que era “o caminho da casa de Swann”. Um deles, através da mãe da mocinha e dos Champs-Élysées,

<sup>12</sup> Robert de Saint-Loup era sobrinho da sra. de Guermantes, sendo ele, portanto, parte desta família. No segundo livro, *A sombra das moças em flor*, Marcel conhece-o em Balbec e eles se tornam amigos próximos.

<sup>13</sup> « Si vous voulez, nous pourrons tout de même sortir un après-midi et nous pourrons alors aller à Guermantes, en prenant par Méséglise, c’est la plus jolie façon’, phrase qui en bouleversant toutes les idées de mon enfance m’apprit que les deux côtés n’étaient pas aussi inconciliables que j’avais cru. » (Id., 1986)

levava-me até Swann, às minhas noites de Combray, para o lado de Méséglise; o outro, pelo pai, às minhas tardes de Balbec, onde eu o revia junto ao mar ensolarado. Já se estabeleciam transversais entre essas duas estradas. Pois essa Balbec real, onde eu conhecera Saint-Loup, quisera tanto visitá-la em grande parte devido ao que Swann me falara acerca das igrejas, sobretudo da igreja persa; por outro lado, por Robert de Saint-Loup, sobrinho da duquesa de Guermantes, eu encontrava, ainda em Combray, o caminho de Guermantes. Mas a srta. de Saint-Loup ainda levava-me a vários outros pontos de minha vida, à dama cor-de-rosa, que era sua avó e que eu vira uma vez na casa de meu tio-avô. Nova transversal aqui, pois o criado de quarto desse tio-avô, que me introduzira naquele dia, e que mais tarde, por meio da fotografia, permitira-me identificar a dama rósea, era pai do jovem que não só o sr. de Charlus mas o próprio pai da srta. de Saint-Loup havia amado, causando tantos desgostos a sua mãe. E não fora justamente o avô da srta. de Saint-Loup, Swann, o primeiro a me falar da música de Vinteuil, assim como Gilberte fora a primeira a me falar de Albertine? Pois bem, falando da música de Vinteuil a Albertine é que eu descobrira quem era a sua grande amiga, e começara com ela aquela vida que a conduziu à morte e me causara tanta mágoa. De resto fora igualmente o pai da srta. de Saint-Loup quem se dispusera a fazer com que Albertine regressasse. E mesmo toda a minha vida mundana, seja em Paris no salão dos Swann ou dos Guermantes, seja no extremo oposto no salão dos Verdurin, e desse modo fazendo alinhar, ao lado dos dois caminhos de Combray, os Champs-Élysées e o belo terraço da Raspelière. (Id., 2016g, p.815-816)<sup>14</sup>

Essas passagens foram trazidas, porque comparando as histórias de Swann e de Vinteuil, compreendemos que existem dois temas que correm em paralelo: o amor e a arte. Em muitos momentos, eles parecem incomunicáveis, pertencentes a planos distintos, encerrados em vasos não comunicantes de tardes diferente (Ibid., p.125), para usar as palavras de Marcel. Porém, com o desenvolvimento da pesquisa, fomos assaltados por semelhante espanto ao perceber que, na verdade, esses dois elementos se interpenetram.

---

<sup>14</sup> « Comme la plupart des êtres, d'ailleurs, n'était-elle pas comme sont dans les forêts les 'étoiles' des carrefours où viennent converger des routes venues, pour notre vie aussi, des points les plus différents ? Elles étaient nombreuses pour moi, celles qui aboutissaient à Mlle de Saint-Loup et qui rayonnaient d'elle. Et avant tout venaient aboutir à elle les deux grands 'côtés' où j'avais fait tant de promenades et de rêves – par son père Robert de Saint-Loup le côté de Guermantes, par Gilbert sa mère le côté de Méséglise qui était le 'côté de chez Swann'. L'une, par la mère de la jeune fille et les Champs-Élysées, me menait jusqu'à Swann, à mes soir de Combray, au côté de Méséglise ; l'autre, par son père, à mes après-midi de Balbec où je le revoyais près de la mer ensoleillée. Déjà entre ces deux routes des transversales s'établissaient. Cas ce Balbec réel où j'avais connu Saint-Loup, c'était en grande partie à cause de ce que Swann m'avait dit sur les églises, sur l'église persane surtout, que j'avait tant voulu y aller, et d'autre part, par Robert de Saint-Loup, neveu de la duchesse de Guermantes, je rejoignais, à Combray encore, le côté de Guermantes. Mais à bien d'autres points de ma vie encore conduisait Mlle de Saint-Loup, à la Dame en rose, qui était sa grand-mère et que j'avais vue chez mon grand-oncle. Nouvelle transversale ici, car le valet de chambre de ce grand-oncle, qui m'avait introduit ce jour-là et qui plus tard m'avait, par le don d'une photographie, permis d'identifier la Dame en rose, était le père du jeune homme que non seulement M. de Charlus, mais le père même de Mlle de Saint-Loup avait aimé, pour qui il avait rendu sa mère malheureuse. Et n'était-ce pas le grand-père de Mlle de Saint-Loup, Swann, qui m'avait le premier parlé de la musique de Vinteuil, de même que Gilbert m'avait la première parlé d'Albertine ? Or, c'est en parlant de la musique de Vinteuil à Albertine que j'avais découvert qui était sa grande amie et commencé avec elle cette vie qui l'avait conduite à la mort et m'avait causé tant de chagrins. C'était du reste aussi le père de Mlle de Saint-Loup qui était parti tâcher de faire revenir Albertine. Et même tout ma vie mondaine, soit à Paris dans le salon des Swann ou des Guermantes, soit tout à l'opposé chez les Verdurin, et faisant ainsi s'aligner, à côté des deux côtés de Combray, des Champs-Élysées, la belle Raspelière. » (Id., 1954, p.419-420)

## O caminho profano do amor

### Nas trilhas do sadismo

Em *No caminho de Swann*, enquanto são narrados os costumes e apresentadas as personagens de Combray, fala-se de Vinteuil. Era um homem de boa família, que tinha sido professor de piano das irmãs da avó de Marcel; depois da morte de sua esposa e em posse de uma herança, havia se retirado para os arredores da aldeia. O compositor era com frequência recebido na casa do narrador, mas por conta de seu extremo pudor parou de frequentá-la para não encontrar Swann – que havia feito um casamento desigual (Id., 2016a, p.107). Mais algumas vezes o seu nome é retomado nesta primeira parte do romance; enquanto era vivo, era comum ver a sua filha conduzindo um *buggy* pela estrada dos lados de Méséglise, a certa altura, viam-na sempre acompanhada de uma amiga mais velha, de má reputação, que eventualmente foi morar em Montjouvain junto a eles.

Sobre isso, as pessoas diziam que era necessário que o pobre Vinteuil fosse cego pelo afeto para que não se desse conta do que murmurava e consentir que a sua filha, logo ele que se indignava com uma palavra imprópria, trouxesse uma mulher “daquele tipo”. O compositor afirmava que se tratava de uma pessoa superior, de grande coração e que, caso houvesse cultivado, teria excelentes inclinações para a música (Ibid., p.134). Entretanto, ele não era imune aos rumores, Marcel e sua família viram-no, nesta época, evitar as pessoas que conhecia, envelhecer rapidamente, consumir-se em seu desgosto, esforçar-se apenas para aquilo que tivesse diretamente relacionado à felicidade da filha, ficar dias inteiros frente ao túmulo de sua esposa (Ibid., p.135); ele estava na eminência de morrer de desgosto.<sup>15</sup>

A cena que se segue tem grande importância, porque, segundo o narrador, a partir dela ele sentiu uma *impressão* que, depois de muitos anos na obscuridade, gerou sua ideia de sadismo (Ibid., p.143). Em *O tempo recuperado* Marcel defende que o livro interior –

---

<sup>15</sup> Por esses tempos, Vinteuil estava andando pelas ruas de Combray e, por não conseguir desviar a tempo, encontra-se com Swann, o qual convida a filha dele para tocar em sua casa; Vinteuil, por mais que reprovasse o casamento de Swann fica feliz com o convite, pois sabe o lugar degradante em que se encontra na sociedade, mas por descrição não o aceita. Swann lamentou muito a negativa, pois toda a vez em que acabava de encontrar Vinteuil, lembrava que queria se informar com ele sobre uma pessoa que possuía o mesmo nome que o dele e poderia ser seu parente (Ibid., p.136). Em *Um amor de Swann*, quando Swann descobre que o autor da sonata é Vinteuil logo descarta que ele pudesse ser o pianista de Combray (Ibid., p.186). Entretanto, conforme a leitura de *Em busca do tempo perdido* avança essas duas figuras se fundem em uma única.

isto é, o mais real, ditado pela realidade – faz-se pela decifração de uma impressão. Explicando melhor: “impressão” é uma representação material de uma ideia, o espírito do escritor a apreende e a retira das sombras extraíndo dela a verdade pela inteligência, o que gera alegria.<sup>16</sup> Tal compreensão formulada tem a característica de ser pessoal, “[s]ó vem de nós mesmos o que extraímos da obscuridade existente no nosso íntimo e que os outros não conhecem.” (Id., 2016g, p.700),<sup>17</sup> e é ela que deverá compor sua obra. Dito isso, podemos compreender que o conceito de sadismo utilizado é algo particular *deste* livro, diz respeito a um sistema de pensamentos específico ao *Em busca do tempo perdido*. Ainda sobre isso, é válido lembrar algo presente em *No caminho de Swann*, quando Marcel está prestes a nos narrar “a cena”, ele diz que tal impressão se dá em discordância com a expressão habitual do fenômeno (Id., 2016a, p.140).

Devido à morte da tia Léonie, Marcel e seus pais estavam em Combray, certo dia enquanto passeava sozinho pelos arredores da aldeia ficou observando os reflexos do teto de telhas da casa do Vinteuil até adormecer. Quando acordou, já quase noite, enxergou a srta. Vinteuil pela janela. Como o pai havia morrido há pouco, ela estava de luto fechado, os pais de Marcel não foram visitá-la por conta do pudor, mas lastimaram a perda. Sua mãe lembrava do final da vida do pianista, que foi triste,

(...) absorvido primeiro pelos cuidados de mãe e de babá que prestava à filha, depois pelos sofrimentos que esta lhe causara; ela revia o rosto torturado que, velho, apresentava nos últimos tempos; sabia que ele renunciara para sempre a terminar de passar a limpo sua obra dos últimos anos, pobres esboços de um velho professor de piano, de um antigo organicista de aldeia, que imaginávamos de quase nenhum valor, mas que não desprezávamos porque valiam muito para ele e tinham sido a razão de ser de sua vida antes de sacrificá-los pela filha e que, na maioria nem sequer eram transcritos, sendo conservados apenas de memória, alguns rabiscados em folhas avulsas, ilegíveis, e assim permaneceriam desconhecidos; minha mãe pensava nessa outra renúncia, mais cruel ainda, a que o sr. Vinteuil se vira obrigado: a renúncia a um futuro de felicidade honesta e respeitada para a sua filha; quando relembra toda essa desgraça suprema do antigo

---

<sup>16</sup> Além disso, a impressão é usada como critério de verdade para um livro, porque ela possui algo de fortuito, de casual, na passagem a seguir fica evidente tal ideia: “Não fora procurar as duas lajes regulares do pátio onde tropeçara. Porém, justamente a maneira casual, inevitável, por que surgira a sensação, controlava a verdade do passado que ela ressuscitava, das imagens que desencadeava, visto que sentimos o seu esforço para subir à luz, sentimos a alegria do real recuperado. Ela igualmente controla a verdade do quadro feito de impressões contemporâneas, que arrasta consigo aquela infalível proporção de luz e de sombra, de realce e de omissão, de lembrança e de esquecimento, que a memória ou a observação conscientes sempre hão de ignorar.” (Id., 2016g, p.699) [« Je n’avais pas été chercher les deux pavés inégaux de la cour où j’avais buté. Mais justement la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée, contrôlait la vérité du passé qu’elle ressuscitait, des images qu’elle déclenchait, puisque nous sentons son effort pour remonter vers la lumière, que nous sentons la joie du réel retrouvé. Elle est le contrôle aussi de la vérité de tout le tableau, fait d’impressions contemporaines qu’elles ramène à sa suite avec cette infaillible proportion de lumière et d’ombre, de relief et d’omission, de souvenir et d’oubli de la mémoire ou l’observation conscientes ignoreront toujours. » (Id., 1954, p.237-238)]

<sup>17</sup> « Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l’obscurité qui est en nous et connaissent pas les autres. » (Id., 1954, p.239)

professor de piano de minhas tias, sentia um verdadeiro desgosto e pensava horrorizada nessa outra aflição que a srta. Vinteuil deveria experimentar, bem mais amarga, a de viver cheia de remorsos por ter aos poucos matado o pai. “Pobre sr. Vinteuil” – dizia minha mãe – “viveu e morreu pela filha, sem ter recebido sua paga. Será que a recebe, depois de morto? E de que forma? Só poderá vir dela”. (Ibid., p.144)<sup>18</sup>

Aqui, nesta fala, vê-se que Vinteuil era um pai extremamente dedicado aos cuidados da filha e que, em prol de sua felicidade, sacrificou as suas composições, que eram a sua maior alegria. Além disso, essa citação deixa claro que quem matou-o foi a srta. Vinteuil, por ter má reputação perante a sociedade.

Naquela ocasião, ele observou-a, quase moça feita, esperando sua amiga chegar. Ao ouvir o som das rodas na estrada buscou o retrato do pai, que estava em cima da lareira, para deixá-lo mais à vista. Logo que a amiga entrou, elas conversaram e se desenrolou uma cena de provocações de insinuação erótica seguidas pelo refreamento desses impulsos. Depois que a amiga lhe deu um beijo, como se fossem pássaros amorosos, elas se perseguiram e se deixaram cair no canapé, junto do qual estava a imagem. Como a outra não a notou, a srta. Vinteuil chamou-lhe a atenção, dizendo que ela não deveria estar ali. Ao vê-la, a amiga proferiu insultos ao Vinteuil – “(...) que deviam ser as suas respostas litúrgicas” (Ibid., 146)<sup>19</sup> –, que foram suavemente censurados pela órfã, que se sentou no colo da primeira, oferecendo castamente a testa para que fosse beijada, com esse ato elas alcançaram o maior nível de crueldade: retiraram a paternidade do finado. Após isso, a companheira expressou o seu desejo de “escarrar” no retrato do pianista, ao que, a srta. Vinteuil, com o rosto abatido, fechou a janela e o narrador nada mais pôde ouvir. Mas agora, ele sabia “(...) por todos os sofrimentos que durante a vida inteira o sr. Vinteuil suportara por causa da filha, o que após a morte, recebera dela em paga.” (Ibid., p.147)<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> « Ma mère se rappelait la triste fin de vie de M. Vinteuil, tout absorbée d’abord par les soins de mère et de bonne d’enfant qu’il donnait à sa fille, puis par les souffrances que celle-ci lui avait causées ; elle revoyait le visage torturé qu’avait eu le vieillard tous les derniers temps ; elle savait qu’il avait renoncé à jamais à achever de transcrire au net toute son œuvre des dernières années, pauvres morceaux d’un vieux professeur de piano, d’un ancien organiste de village dont nous imaginions bien qu’ils n’avaient guère de valeur en eux-mêmes, mais que nous ne méprisions par parce qu’ils en avaient tant pour lui dont ils avaient été la raison de vivre avant qu’il les sacrifiât à sa fille, et qui pour la plupart pas même notés, conservés seulement dans sa mémoire, quelques-uns inscrits sur des feuillets épars, illisibles, resteraient inconnus ; ma mère pensait à cet autre renoncement plu cruel encore auquel M. Vinteuil avait été contraint, le renoncement à un avenir de bonheur honnête et respecté pour sa fille ; quand elle évoquait toute cette détresse suprême de l’ancien maître de piano mes tantes, elle éprouvait un véritable chagrin et songeait avec effroi à celui autrement amer que devait éprouver Mlle Vinteuil tout mêlé du remords d’avoir à peu près tué son père. ‘Pauvre M. Vinteuil, disait ma mère, il a vécu et il est mort pour sa fille, sans avoir reçu son salaire. Le recevra-t-il après sa mort sous quelle forme : Il ne pourrait lui venir que d’elle.’ » (Id., 1987a, p.158).

<sup>19</sup> « (...) qui devaient faire partie de ses réponses liturgiques. » (Id., 1987a, p.160)

<sup>20</sup> « (...) pour toutes les souffrances que pendant sa vie M. Vinteuil avait supportées à cause de sa fille, ce qu’après la mort il avait reçu d’elle en salaire. » (Id., 1987a, p.161)

Toda a ação é pautada numa espécie de tensão entre *ser* e *parecer ser*: a srta. Vinteuil é acima de tudo virtuosa e de bom coração, assumindo com artificialidade as falas e as maneiras de uma pessoa viciosa. O que vai ao encontro do que foi dito anteriormente na narrativa sobre ela ser quase tímida, delicada e polida, mas, dotada do aspecto robusto e rude de um rapaz (ibid., p. 108).

Por uma generosidade instintiva e uma involuntária polidez, ela calava as palavras premeditadas que julgara indispensáveis à realização completa de seu desejo. E, em todos os instantes, no fundo de si mesma, uma virgem tímida e suplicante implorava e fazia recuar um velho soldado áspero e vencedor. (Ibid., p. 145)<sup>21</sup>

Como podemos notar, no excerto acima está expressa a tensão entre sua pureza – que tenta se negar a realização o desejo – e sua leviandade, que busca a concretização.

Quando Marcel nos expõe de maneira mais direta as suas reflexões, emprega o termo “artista do mal” (Ibid., p.147)<sup>22</sup> para caracterizá-la. Uma pessoa que é má age naturalmente de maneira cruel, agora, no caso da srta. Vinteuil, por ser virtuosa precisa desempenhar um papel, criar uma personagem malvada. Além disso, para melhor ter a sensação de evadir-se para o mundo “desumano do prazer”<sup>23</sup>, é preciso que a sua cúmplice se coloque na pele de alguém mau – o que explica a “brutalidade intencional”<sup>24</sup> da amiga com o retrato do pianista (Ibid., p.146). Portanto, o ser verdadeiramente sádico é aquele que cultuando certos valores (como a ternura filial e a memória dos mortos) sente um prazer sacrílego em profaná-los. Não era o mal que lhe causava prazer e sim, o prazer que era maligno: “[e] como cada vez que se entregava ao prazer, vinha este acompanhado de maus pensamentos que no resto do tempo estavam ausentes de sua alma virtuosa, ela acabava por encontrar no prazer algo de diabólico, identificando-o com o mal.” (Ibid., p.147-148),<sup>25</sup> dizendo de outra maneira, se para a srta. Vinteuil o desejo está no extremo oposto à virtude, ela apenas poderia alcançá-lo transgredindo a sua castidade, exilando-se de si mesma. Interessante notar que, em diversos momentos, nesta passagem, são traçados paralelos entre a filha e o pai: apesar dos gestos familiares e dominadores dela com a amiga, distinguem-se aqueles que são “(...) reticentes e obsequiosos, os súbitos

---

<sup>21</sup> « Par une générosité instinctive et une politesse involontaire elle taisait les mots prémédités qu'elle avait jugés indispensables à la pleine réalisation de son désir. Et à tous moments au fond d'elle-même une vierge timide et suppliante implorait et faisait reculer un souldard fruste et vainqueur. » (Id., 1987a, p.159)

<sup>22</sup> « (...) l'artiste du mal » (Id., 1987a, p.162).

<sup>23</sup> « (...) le monde inhumain du plaisir. » (Id., 1987a, p.162).

<sup>24</sup> « (...) brutalité voulue. » (Id., 1987a, p.161)

<sup>25</sup> « Et comme chaque fois qu'elle s'y adonnait il s'accompagnait pour elle de ces pensées mauvaises qui le reste du temps étaient absentes de son âme vertueuse, elle finissait par trouver au plaisir quelque chose de diabolique, par l'identifier au Mal. » (Id., 1987a, p.162).

escrúpulos do pai” (Ibid., p.145),<sup>26</sup> ademais, tanto a posição em que o narrador estava (na moita, observando pela janela), quanto ímpeto de colocar o retrato em um lugar visível, chamar a atenção para ele com “(...) não sei quem o pôs aí, já falei mil vezes que não é este o seu lugar.” (Ibid., p.146)<sup>27</sup> e sempre desviar daquilo que deseja, por uma questão de polidez, são referidos como uma espécie de repetição do que vira anos atrás, quando Marcel e seus pais visitaram o pianista e ele colocou seu caderno de composições em evidência e depois em um canto; sempre que a mãe de Marcel lhe pedia que tocasse para eles, Vinteuil mudava o rumo da conversa para o que lhe interessava menos (Ibid., p.108). Portanto, o que vemos é uma genealogia sendo traçada – “Nossas existências são de fato, pela hereditariedade, tão cheias de cifras cabalísticas, de maus-olhados, como se na verdade existissem feiticeiras.” (Id., 2016c, p.453)<sup>28</sup>

Além da srta. Vinteuil temos outra personagem abertamente associada à ideia de sadismo: Palamède, o sr. de Charlus, é um homem com gostos refinados, com uma propensão artística, a qual ele abandonou,<sup>29</sup> e, embora fosse aristocrata e rico se

---

<sup>26</sup> « (...) je reconnais les gestes obséquieux et réticents, les brusques scrupules de son père. » (Id., 1987a, p.158-159).

<sup>27</sup> « Oh ! ce portrait de mon père qui nous regarde, je ne sais pas qui a pu le mettre là, j’ai pourtant dit vingt fois que ce n’était pas sa place. » (Id., 1987a, p.160)

<sup>28</sup> « Nos existences sont en réalité, par l’hérédité, aussi pleines de chiffres cabalistiques, de sorts jetés, que s’il y avait vraiment des sorcières. » (Id., 1988b, p.866).

<sup>29</sup> “(...) sempre lamentei, e lamento ainda, que o sr. de Charlus nunca tenha escrito coisa alguma. É claro que não posso extrair da eloquência de sua conversação e até de sua correspondência a conclusão de que ele teria sido um escritor de talento. Esses méritos não cabem no mesmo plano. Temos visto obras-primas escritas por enfadonhos alinhadores de banalidades, e reis da conversação mostrarem-se inferiores ao mais medíocre quando tentam escrever. Apenas disso, creio que se o sr. de Charlus tivesse experimentado a prosa, e, para começar com aqueles temas artísticos que ele conhecia bem, o fogo teria irrompido, o clarão brilharia, e o homem mundano se tornaria um senhor escritor. Disse-lhe isto várias vezes, e ele jamais quis tentar, talvez apenas por preguiça ou devido ao tempo ocupado em festas brilhantes e divertimentos sórdidos, ou uma necessidade própria de Guermantes de prolongar indefinidamente os falatórios. Tanto mais o lamento porque, em sua mais brilhante conversa, o espírito nunca se separava do temperamento, os achados de um da insolência do outro. Se tivesse escrito livros, em vez de detestá-lo mesmo admirando-o como se fazia num salão onde, em seus mais curiosos instantes de inteligência, ele ao mesmo tempo espeznava as fábulas, vingava-se de quem não o insultara, procurava de maneira vil fazer que amigos brigassem – se tivesse escrito livros, teriam todos avaliado isoladamente o seu valor espiritual, decantado do mal; nada teria perturbado a admiração e muitos aspectos despertariam a amizade.

Em todo o caso, mesmo que eu me engane sobre o que ele teria podido realizar na menor página, teria ele prestado um raro serviço escrevendo, pois, se distinguia tudo, de tudo o que distinguia conhecia o nome. Certamente, conversando com ele, se não aprendi a ver (meu espírito e meu sentimento tinham tendência de estar alhures), pelo menos vi coisas que, sem ele, teriam-me ficado despercebidas, porém o nome delas, que me teria auxiliado a reencontrar o seu desenho, suas cores, esse nome eu sempre me esqueci depressa. Se tivesse escrito livros, ainda que ruins – e não creio que o fossem –, que delicioso dicionário, que repertório inesgotável! Afinal de contas, quem sabe? Em vez de pôr no livro todo o seu conhecimento e seu gosto, talvez devido a esse demônio que muitas vezes contraria o nosso destino, ele houvesse escrito folhetins desenxabidos, inúteis narrativas de viagens e de aventuras.” (Id., 2016e, p.164)

[« (...) j’ai toujours regretté, dis-je, et je regrette encore, que M. de Charlus n’ait jamais rien écrit. Sans doute je ne peux pas tirer de l’éloquence de sa conversation et même de sa correspondance la conclusion qu’il eût été un écrivain de talent. Ces mérites-là ne sont pas dans le même plan. Nous avons vu d’ennuyeux diseurs de banalités écrire des chefs-d’œuvre, et des rois de la causerie être inférieurs au plus médiocre des

interessava por “pessoas do povo”. Quando Marcel o conheceu, ele já era velho e estava apaixonado por Morel que, apesar de ser excelente violonista, era tolo, ignorante, baixo (Id., 2016d, p.829), escondia que seu pai era criado de quarto (pois acreditava que isso pudesse atrapalhar a sua carreira), ensombrecia parte de sua vida, interessava-se apenas pelo dinheiro e pelas relações que o barão poderia propiciar-lhe<sup>30</sup>, sendo comparado pelo narrador a uma cocote. Por outro lado, Palamède desejava a todo custo controlar a vida do jovem Morel, manipulando situações e pessoas para obter do ser amado o que desejasse.

A seguir serão retratados dois momentos em que as ideias de “sádica volúpia” e “prazer sacrílego” aparecem, isso porque, acredita-se que eles ajudarão a compreender a união entre “pureza” e o “desejo como mal”. Ambos os casos estão presentes em *Sodoma e Gomorra*, quando Marcel foi pela segunda vez para Balbec, na qual era comum que ele se encontrasse com o sr. de Charlus, com os senhores de Cambremer, com os Verdurin, com Albertine e suas amigas, entre outros.

Certa ocasião, estão barão de Charlus, Morel, Marcel, os Cambremer, sra. Cottard e os Verdurin admirando a lua, então a sra. Verdurin convida Morel para dormir na casa deles, ao que o barão responde que isso é impossível, pois como um menino bem-comportado e dócil o violonista precisava deitar-se cedo. Ele fala como se sentisse uma sádica volúpia, porque embora utilizasse uma comparação “casta”, era como se apalpas-

---

qu'ils s'essayent à écrire. Malgré tout je crois que si M. de Charlus eût tâté de la prose, et pour commencer sur ces sujets artistiques qu'il connaissait bien, le feu eût jailli, l'éclair eût brillé, et que l'homme du monde fût devenu maître écrivain. Je le lui dis souvent, il ne voulut jamais s'y essayer, peut-être simplement par paresse, ou temps accaparé par des fêtes brillantes et des divertissements sordides, ou besoin Guermantes de prolonger indéfiniment des bavardages. Je le regrette d'autant plus que dans sa plus éclatante conversation, l'esprit n'était jamais séparé du caractère, les trouvailles de l'un des insolences de l'autre. S'il eût fait des livres, au lieu de le détester tout en l'admirant comme on faisait dans un salon où dans ses moments les plus curieux d'intelligence, tout en même temps il piétinait les faibles, se vengeait de qui ne l'avait pas insulté, cherchait basement à brouiller des amis – s'il eût fait des livres on aurait eu sa valeur spirituelle isolée, décantée du mal, rien n'eût gêné l'admiration et bien des traits eussent fait éclore l'amitié.

En tout cas, même si je me trompe sur ce qu'il eût pu réaliser dans la moindre page, il eût rendu un rare service en écrivain, car s'il distinguait tout, tout ce qu'il distinguait il en savait le nom. Certes en causant avec lui, si je n'ai pas appris à voir (la tendance de mon esprit et de mon sentiment était ailleurs), du moins j'ai vu des choses qui sans lui me seraient restées inaperçues, mais leur couleur, ce nom je l'ai toujours assez vite oublié. S'il avait fait des livres même mauvais, ce que je ne crois pas qu'ils eussent été, quel dictionnaire délicieux, quel répertoire inépuisable ! Après tout, qui sait ? Au lieu de mettre en œuvre son savoir et son goût, peut-être par ce démon qui contrarie souvent nos destins, eût-il écrit de fades romans feuilletons, d'inutiles récits de voyages et d'aventures. » (Id., 1988d, p.713-714)

<sup>30</sup> Em *O tempo recuperado*, Morel passa a escrever para os jornais e a desmoralizar o sr. de Charlus, ele denunciava sua germanofilia e o fato de ser homossexual. Segundo o narrador, o violonista assim procedia porque ele havia conhecido a bondade profunda do barão, sua delicadeza, seu escrupulo, sua generosidade. Desta maneira, quando buscava fazê-lo sofrer em seus artigos, o que procurava escarnecer não era o seu vício, mas a sua virtude (Id., 2016g, p.612). Essa imagem de bondade contrasta com o fato, descoberto mais tarde por Marcel, de que Palamède tentou matar Morel, num acesso de raiva (Ibid., p.641-642).

seu amado com as palavras (Id., 2016d, p.753). Aqui vemos que a volúpia sádica se faz pela mistura entre algo puro e algo lúbrico, pelo jogo entre ser e parecer. No segundo momento, Marcel encontra-se com Bloch na estação de trem, depois que os dois se despedem, o sr. de Charlus, interessado no amigo, foi conversar com o narrador. O barão, fingindo repulsa e desprezo, pede uma série de informações sobre ele e descobre que se trata de um judeu que alugou um local cristão para passar as férias na praia, sobre isso ele fala:

Mas um judeu! Aliás, isso não me espanta; refere-se a um curioso gosto pelo sacrilégio, particular dessa raça. Desde que um judeu possui dinheiro bastante para comprar um castelo, escolhe sempre o que se chama o Priorado, a Abadia, o Mosteiro, a Casa de Deus. (...) Seu amigo mora na Commanderie, o desgraçado! Que sadismo! O senhor vai indicar-me o caminho – acrescentou, retomando o ar de indiferença – para que um dia eu vá ver como os nossos antigos domínios toleram uma tal profanação. (Ibid., p.861)<sup>31</sup>

Como no caso da filha do pianista, aqui vemos ser chamado de sadismo o ímpeto de profanar símbolos sagrados, neste caso, efetivamente religioso.

Agora, iremos trazer uma situação em que vemos a repetição de outro traço sádico: a volúpia sentida quando o ser amado se mostra inclemente com outra pessoa (indefesa), ou com o próprio amante. Ainda em *Sodoma e Gomorra*, estão o Morel, o Marcel e o barão jantando num restaurante e o violonista começa a contar que o seu sonho era encontrar uma moça pura, fazê-la se apaixonar por ele, desvirginá-la e abandoná-la. A ideia de que ele agiria sem remorsos fez o sr. de Charlus experimentar completo prazer, o seu ser refinado, sensível e bondoso foi substituído pelo sádico, que possui voz anasalada, lânguida e linguagem vulgar (Id., 2016d, p.786-788). Mas quando ele ficou sabendo que a donzela era a sobrinha de Jupien, o coleiteiro que tinha loja no palácio de Guermantes e que era amigo do barão, desencorajou tal ato. Aqui nota-se que além do prazer causado pela crueldade implacável de Morel, vemos ressurgir o elemento da encenação. Talvez isso se dê, porque sendo o sádico um ser puro não consiga levar a cabo a malvadez proposta, isto é, precisa que tudo não passe de uma farsa (bem executada).

Mais para frente na narrativa, em *O tempo recuperado*, o narrador está passeando pelas ruas escuras de Paris e encontra um senhor alto e gordo, a princípio julga que deva ser um ator ou um pintor famosos por seus “escândalos sodomitas”<sup>32</sup>. Mas então se

---

<sup>31</sup> « Mais un juif ! Du reste ne m'étonne pas ; cela tient à un curieux goût du sacrilège, particulier à cette race. Dès qu'un juif a assez d'argent pour acheter un château, il en toujours un qui s'appelle le Prieuré, l'Abbaye, le Monastère, la Maison-Dieu. (...) Votre ami habite La Commanderie, le malheureux ! Quel sadisme ! Vous m'indiquerez le Chemin, ajouta-t-il en reprenant l'air d'indifférence, pour que j'aie un jour voir comment nos antiques domaines supportent une pareille profanation. » (Id., 1988c, p.490)

<sup>32</sup> « (...) scandales sodomistes. » (Id., 1954, p.93)

surpreende quando o estranho fez menção de cumprimentá-lo, indo a seu encontro com a intenção de mostrar que não estava fazendo algo que devesse ser escondido, percebeu então que era o sr. de Charlus.

Pode-se dizer que, no seu caso, a evolução de seu mal ou a revolução do seu vício chegara ao ponto em que a pequena personalidade primitiva do indivíduo, suas qualidades ancestrais, são inteiramente interceptadas pela passagem, diante delas, do defeito ou do mal genérico de que se acompanham. O sr. de Charlus fora tão longe o quanto possível de si mesmo, ou melhor, estava ele tão perfeitamente mascarado por aquilo em que se tornara, e que não pertencia somente a ele mas a muitos outros invertidos, que, no primeiro minuto, eu o tomara por um outro dentre eles, atrás desses zuavos, em pleno bulevar, por um outro dentre os que o sr. de Charlus não era, um outro que não era um grão-senhor, que não era um homem de imaginação e de espírito, outro cuja semelhança com o barão se limitava a esse ar comum a todos, que agora nele, ao menos antes que o encarassem bem recobria tudo. (Id., 2016g, p.609)<sup>33</sup>

Nesta passagem vemos como a homossexualidade de Palamède é considerada “vício”, “inversão”, um “mal”. Algo que, com o passar dos anos apoderou-se dele, engolindo a sua individualidade, tornando-o semelhante a todos que são acometidos por essa “doença”. Mas também, em *Sodoma e Gomorra*, o seu “vício” é aquilo que faz com que as pessoas “comuns” o considerem mais inteligente do que o resto (Id, 2016d, p.812). O fato de a srta. Vinteuil e o barão de Charlus serem homossexuais e sádicos nos leva a questionar se haveria relação entre essas duas coisas.

Depois de encontrá-lo, segue o seu caminho e entra por acaso em um hotel, o único aberto, que não sucumbiu à miséria e ao terror da guerra. Lá, ouve alguns rapazes conversando sobre um sujeito amarrado, em quem alguém deveria ser encarregado de bater. Instigado pela curiosidade e pelo “dever cívico” de denunciar à polícia tal atrocidade, o narrador aluga um quarto e vai investigar o que se passa, ao subir até o último andar, descobre um quarto de onde vinham queixas:

– Eu lhe suplico, graça, graça, piedade, solte-me, não me surre com tanta força – dizia uma voz. – Beijo-lhe os pés, humilho-me, prometo não recomeçar. Tenha piedade. – Não crápula – respondeu outra voz. – Já que te pões a berrar, e te arrastas de joelhos, vamos te amarrar na cama, nada de piedade. – E ouvi o barulho do estalo de um chicote, provavelmente eriçado de pregos, pois foi seguido de gritos de dor. (Id., 2016g, p.650)<sup>34</sup>

<sup>33</sup> « On peut dire que pour lui l'évolution de son mal ou la révolution de son vice était à ce point extrême où la petite personnalité primitive de l'individu, ses qualités ancestrales, sont entièrement interceptées par le passage en face d'elles du défaut ou du mal générique dont ils sont accompagnés. M. de Charlus était arrivé aussi loin qu'il était de soi-même, ou plutôt il était lui-même si parfaitement masqué par ce qu'il était devenu et qui n'appartenait pas à lui seul mais à beaucoup d'autres invertis, qu'à la première minute je l'avais pris pour un autre d'entre eux, derrière ces zouaves, en plein boulevard, pour un autre d'entre eux qui n'était pas M. de Charlus, qui n'était pas un grand seigneur, qui n'était pas un homme d'imagination et d'esprit, et qui n'avait pour tout ressemblance avec le baron que cet air commun à tous, qui maintenant chez lui, au moins avant qu'on se fût appliqué à bien regarder, couvrirait tout. » (Id., 1954, p.96)

<sup>34</sup> « Je vous en supplie, grâce, grâce, pitié, détachez-moi, ne me frappez pas si fort, disait une voix. Je vous baise les pieds, je m'humilie, je ne recommencerai pas. Ayez pitié. – Non, crapule, répondit une autre voix, et puisque tu gueules et que tu te traînes à genoux, on va a t'attacher sur le lit, pas pitié', et j'entendis le

Por uma claraboia lateral ele finalmente consegue desvendar o mistério: como Prometeu, o sr. de Charlus estava acorrentado na cama, mas tudo não se passava de uma encenação, a qual o barão gostaria que fosse mais brutal, pois, ainda que o seu capataz possuísse rosto agradável, chamava-lhe de crápula como uma lição decorada (Ibid., p.651).<sup>35</sup>

Não completamente explícito, este excerto está em consonância com a cena da profanação do retrato. Novamente, a posição em que o narrador observa o que se passa; existe a tônica da teatralidade do ato – pessoas desempenhando papéis, executando procedimentos já usuais e ensaiados –; a violência exercida sobre um ser indefeso (sr. de Charlus e Vinteuil); em ambos os casos, trata-se de relações homossexuais; algumas páginas antes, Marcel afirmou que o prazer, no barão, vinha junto com certa crueldade, “o homem a quem amava lhe parecia um delicioso carrasco.” (Ibid., p.619)<sup>36</sup> Além disso, depois que o sr. de Charlus se satisfaz e desce ao primeiro patamar, Marcel o vê interagindo com os jovens que lá estavam, neste momento o barão é caracterizado como sádico. Jupien – que tomava conta do Templo do Impudor (Ibid., p.687)<sup>37</sup> – apresenta os presentes como assassinos cruéis e como “(...) cafetões de Belleville, capazes de se deitarem com as próprias irmãs por um Luís” (Ibid., p.657),<sup>38</sup> ao que o barão se regozija e sente “vivo prazer”.<sup>39</sup> No entanto, bastou uma breve conversa com um deles para que ele percebesse que tudo não passava de uma perversidade artificial e o encanto se quebrou.

---

bruit du claquement d’un martinet, probablement aiguisé de clous, car il fut suivi de cris de douleur. » (Id., 1954, p.159).

<sup>35</sup> “Ora, as aberrações são como os amores em que a tara doentia recobriu tudo, a tudo contaminou. Mesmo na mais louca, o amor ainda se reconhece. A insistência do sr. de Charlus em pedir que lhe atassem aos pés e às mãos anéis de solidez comprovada em exigir a *barra da justiça* e, pelo que me disse Jupien, ferozes acessórios muito difíceis de obter, mesmo com o auxílio de marinheiros – pois serviam para infligir suplícios cujo emprego já está abolido até dos navios, onde a disciplina é mais rigorosa –, revelava, no fundo, o seu sonho de virilidade, atestada, se preciso, por atos brutais, e toda a iluminura interior, invisível para nós, mas da qual projetava alguns reflexos, com insígnia de justiça e torturas feudais, decorados por sua imaginação medieval. (...) Em suma, seu desejo de ser acorrentado, açoitado, traía, apesar de torpe, um sonho tão poético quanto, nos outros, o desejo de ir a Veneza ou de sustentar dançarinas.” (Ibid., p.669)

[« Or les aberrations sont comme des amours où la tare malade a tout recouvert, tout gagné, Même dans la plus folle, l’amour se reconnaît encore. L’insistance de M. de Charlus à demander qu’on lui passât aux pieds et aux mains des anneaux d’une solidité éprouvée à réclamer la barre de justice et, à ce que me dit Jupien, des accessoires féroces qu’on avait la plus grande peine à se procurer, même en s’adressant à des matelots – car ils servaient à infliger des supplices dont l’usage est aboli même là où la discipline est la plus rigoureuse, à bord des navires – au fond de tout cela il y avait chez M. de Charlus tout son rêve de virilité, attesté au besoin par des actes brutaux, et tout l’enluminure intérieure, invisible pour nous, mais dont il projetait ainsi quelques reflets, de croix de justice, de tortures féodales, que décorait son imagination moyenâgeuse. (...) En somme son désir d’être enchaîné, d’être frappé, trahissait, dans sa laideur, un rêve aussi poétique que, chez d’autres, le désir d’aller à Venise ou d’entretenir des danseuses. » (Id., 1954, p.190)]

<sup>36</sup> « (...) l’homme qu’il aimait lui apparaissait comme un délicieux bourreau. » (Id., 1954, p.112)

<sup>37</sup> « (...) le Temple de l’Impudeur » (Id., 1954, p.219)

<sup>38</sup> « (...) tous des ‘barbeaux’ de Belleville et qu’ils marcheraient avec leur propre sœur pour un Louis. » (Id., 1954, p.170)

<sup>39</sup> « (...) vif plaisir (...) » (Id., 1954, p.171)

No entanto, o ladrão ou o assassino mais malvados não teriam o contentado, já que eles não falam de seus crimes, ademais “(...) existe no sádico – por melhor que possa ser, e mais ainda quanto melhor for – uma sofreguidão pelo mal que os malvados, agindo com outros objetivos, não logram satisfazer.” (Ibid., p.659)<sup>40</sup>

Enquanto Marcel observava *o homem acorrentado* (Ibid., p.654) percebeu que os dois carrascos se assemelhavam a Morel e tece uma série de considerações sobre o modo de um sádico amar. Pessoas como sr. de Charlus e Robert de Saint-Loup, de temperamento nervoso e profundamente apaixonado, podem possuir relações platônicas, não pela virtude do ser amado – rapazes ou mulheres –, mas sim que, “(...) o apaixonado, por demais impaciente devido ao próprio excesso de seu amor, não saiba esperar com fingida indiferença o momento em que haverá de obter o que deseja.” (Ibid., p.652)<sup>41</sup> Ele passa o tempo todo escrevendo-lhe, querendo ver-lhe e quando a mulher recusa, desespera-se. Desta forma, ela compreende que se concede sua companhia e amizade, pode dispensar outros favores e desfrutar o momento em que ele já não conseguir suportar não a ver, em que a todo custo quer acabar a guerra, então o ser amado impõe uma paz na qual a condição é o “platonismo das reações” (Ibid., p.652-653)<sup>42</sup>. Ademais, antes de firmarem tal tratado, o apaixonado deixou de sonhar com a posse física, que no início o atormentara, esse desejo se dissipou enquanto esperava e deu lugar a carências mais dolorosas quando não satisfeitas.

Então o prazer que, no primeiro dia, havia esperado das carícias, recebe-o mais tarde, todo desfigurado, sob a forma de palavras amigas, promessas de presença, as quais, depois dos tormentos da incerteza, ou simplesmente após um olhar nublado de todos os nevoeiros da frieza, fazendo recuar para tão longe a amada que se teme não a ver nunca mais, trazem uma tranquilidade deliciosa. As mulheres advinham tudo isso e sabem que não podem se dar ao luxo de jamais se oferecerem aos homens dos quais sentem, se são nervosos demais para ocultá-lo nos primeiros dias, o incurável desejo que demonstram por elas. A mulher se compraz em, sem nada conceder, receber muito mais do que de costume quando se oferece. Assim, os grandes nervosos creem na virtude de seu ídolo. E a auréola que colocam a seu redor é desse modo um produto, mas como se vê, indireto, de seu amor excessivo. (Ibid., p.653)<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> « (...) et il y a d'ailleurs chez le sadique – si bon qu'il puisse être, bien plus, d'autant meilleur qu'il est – une soif de mal que les méchants agissant dans d'autres buts ne peuvent. » (Id., 1954, p.173-174)

<sup>41</sup> « Cette raison peut être que l'amoureux, trop impatient par l'excès même de son amour, ne sait pas attendre avec une feinte suffisante d'indifférence le moment où il obtiendra ce qu'il désire. » (Id., 1954, p.163)

<sup>42</sup> « (...) platonisme des relations (...) » (Id., 1954, p.164)

<sup>43</sup> « Alors le plaisir qu'on avait le premier jour espéré des caresses, on le reçoit plus tard, tout dénaturé, sous la forme de paroles amicales, de promesses de présence qui, après les affects de l'incertitude, quelquefois simplement après un regard embrumé de tous les brouillards de la froideur et qui recule si loin la personne qu'on croit qu'on ne la reverra jamais, amènent de délicieuses détente. Les femmes devinent tout cela et savent qu'elles peuvent s'offrir le luxe de ne se donner jamais à ceux dont elles sentent, s'ils ont été trop nerveux pour le leur cacher les premiers jours, l'inguérissable désir qu'ils ont d'elles. La femme est trop

Agindo desta maneira, isto é, negando-se a se oferecer àqueles que estão apaixonados, a mulher, como um medicamento astucioso – a morfina e os soporíferos –, torna-se indispensável, não pelo prazer que proporciona, mas pelo vício que engendra nos doentes, “(...) a quem a droga não faria dormir, em quem não provoca nenhuma volúpia, mas que, não a tomando, caem numa agitação que desejam fazer parar a todo custo, mesmo pelo suicídio.” (Ibid., p.653)<sup>44</sup> Nessa lei geral se inscreve a relação do barão de Charlus com Morel: embora o primeiro fosse rico, bem relacionado, de uma família aristocrática, e o violinista um pobre coitado, ele o dominaria durante o tempo em que não se rendesse, e para isso bastava que se sentisse amado (Ibid., p.653).

Feito todo este percurso, voltemos ao quarto livro, *Sodoma e Gomorra*, certo dia Marcel estava indo a Raspelière, casa que pertencia aos senhores de Cambremer, mas que os Verdurin haviam alugado. Para isso, pegava-se o trem e durante o trajeto de ida o vagão de costume ia se enchendo com os “fiéis” – entre eles, o barão de Charlus, que começou a frequentar tal salão para cortejar Morel – e na volta, ele se esvaziava progressivamente. Nesta atmosfera as coisas não despertavam angústias no narrador, respirava-se com facilidade, o ar era “até mesmo excessivamente calmante”<sup>45</sup>, assim a perspectiva de casar-se com Albertine parecia loucura (Id., 2016d, p.867), ele estava apenas esperando a hora certa de firmar o rompimento com ela.

Estando eles dois no trem voltando da casa dos Verdurin, Marcel pensava em se aproximar de Andrée – uma das amigas de Albertine –, com a desculpa de que se achava entristecido pelo fim de outro amor e que ela deveria consolá-lo, “[s]orria interiormente ao pensar nessa conversação, pois assim daria a Andrée a ilusão de que não a amava de verdade; desse modo, ela não ficaria cansada de mim e eu aproveitaria alegre e suavemente a sua ternura.” (Ibid., p.868)<sup>46</sup> A estação em que Albertine deveria descer estava se aproximando e ela procura saber se vão se ver no dia seguinte, ao que Marcel não detém sua grosseria e lhe diz que aquela estada em Balbec não lhe trouxe muito prazer e que para aplacar seu tédio iria pedir para a sra. Verdurin que fizesse tocar as

---

heureuse que, sans rien donner, elle reçoit beaucoup plus qu'elle n'a l'habitude quand elle se donne. Les grands nerveux croient ainsi à la vertu de leur idole. Et l'auréole qu'ils mettent autour d'elle est ainsi un produit, mais comme on voit fort indirect, de leur excessif amour. » (Id., 1954, p.164)

<sup>44</sup> « (...) que le médicament ne fait pas dormir, à qui il ne cause aucune volupté, mais qui, quant qu'ils ne l'ont pas, sont en proie à une agitation qu'ils veulent faire cesser à tout prix, fût-ce en donnant la mort. » (Id., 1954, p.164-165)

<sup>45</sup> « (...) trop calmante même. » (Id., 1988c, p.497)

<sup>46</sup> « Je souriais intérieurement en pensant à cette conversation car de cette façon je donnerais à Andrée l'illusion que je ne l'aimais pas vraiment ; ainsi elle ne serait pas fatiguée de moi et je profiterais joyeusement et doucement de sa tendresse. » (Id., 1988c, p.498)

composições de Vinteuil, que interessava conhecer e estudar. Inesperadamente, Albertine revela que a amiga da srta. Vinteuil lhe serviu de “mãe e amiga”<sup>47</sup>, desta forma, conheceu a filha do pianista e poderia oferecer detalhes de sua obra. Essas palavras tiveram como efeito libertar do esquecimento a cena de Montjouvain. Elas inauguram “uma vida terrível, nova e merecida” (Ibid., p.870),<sup>48</sup> pois ainda que Marcel apenas tivesse contemplado esse “espetáculo curioso e divertido” (Ibid., p.870),<sup>49</sup> a “má ação”<sup>50</sup> cometida pelas duas moças engendrou toda espécie de consequências. A partir disso, as suspeitas de que Albertine fosse lésbica foram confirmadas, o que lhe causou imenso sofrimento. Quando o trem finalmente para e ela se prepara para descer, Marcel sente seu coração dilacerado,

(...) como se, ao contrário da posição independente do meu corpo, que a dois passos dele parecia ocupar Albertine, tal separação espacial, que um desenhista verídico seria forçado a figurar entre nós, não passasse de aparência, e como se, para quem quisesse redesenhar as coisas conforme a realidade verdadeira, fosse preciso colocar Albertine, não a certa distância de mim, mas dentro de mim. (Ibid., p.870)<sup>51</sup>

Como podemos ver, no trecho acima, mais do que qualquer gesto de carinho e afeição o que tornou Albertine indispensável a Marcel foi a dor por ela causada. Não suportando ficar longe dela, ele roga-lhe para irem juntos para Balbec. Lá, Marcel a convence partir para Paris, pois queria a todo custo impedi-la de ver a amiga da srta. Vinteuil – a quem iria encontrar dali a algumas semanas – ou que incorresse em seu “vício”.

Sozinho, em seu quarto do hotel, assistindo da janela ao nascer do sol, Marcel reflete sobre o seu martírio. O tipo de ciúme que tais suspeitas ocasionam é diferente daquele sentido quando se tem um homem como rival. No segundo caso, é preciso apenas arrebatá-la dele, agora, em se tratando de uma relação entre mulheres, “(...) suas armas eram diferentes, eu não podia lutar no mesmo terreno, dar a Albertine os mesmos gozos, nem sequer concebê-los com exatidão.” (Ibid., p.873)<sup>52</sup> Por sua cabeça, passam imagens de Albertine, em Montjouvain, nos braços da srta. Vinteuil “(...) com aquele riso que ela

---

<sup>47</sup> « (...) m'a servi de mère, de sœur (...). » (Id., 1988c, p.499)

<sup>48</sup> « (...) une vie terrible, méritée et nouvelle (...). » (Id., 1988c, p.499)

<sup>49</sup> « (...) un spectacle curieux et divertissant (...). » (Id., 1988c, p.500)

<sup>50</sup> « (...) les actes mauvais (...). » (Id., 1988c, p.500)

<sup>51</sup> « (...) comme si, contrairement à la position indépendante de mon corps que à deux pas de lui semblait occuper celui d'Albertine, cette séparation spatiale, qu'un dessinateur véridique eût été obligé de figurer entre nous, n'était qu'une apparence et comme si, pour qui eût voulu, selon la réalité véritable, redessiner les choses, il eût fallu placer maintenant Albertine, non pas à quelque distance de moi, mais en moi. » (Id., 1988c, p.501).

<sup>52</sup> « Mais ici le rival n'était pas semblable à moi, ses armes étaient différentes, je ne pouvais pas lutter sur le même terrain, donner à Albertine les mêmes plaisirs, ni même les concevoir exactement. » (Id., 1988c, p.504-505)

fazia ouvir como o som ignorado do seu prazer” (Ibid., p.871)<sup>53</sup> ou ainda dela tomando o lugar da amiga da filha e entoando: “Pois bem! Se nos virem melhor. Então eu não ousaria escarrar nesse macaco velho?” (Ibid., p.880)<sup>54</sup> Tudo isso não quer dizer que Marcel seja necessariamente sádico, porém assim que como a srta. Vinteuil e o sr. de Charlus ele vivencia o amor como mal, prendendo-se àquele que lhe causa dor.

Acompanhando o caminho feito, podemos perceber algumas características sobre o sádico: primeiro, é uma pessoa virtuosa, mas que considera o seu prazer como algo mal e, portanto, para alcançá-lo é preciso encenar, se colocar na pele de um malvado, assim como o seu amado que precisa interpretar o papel de carrasco; segundo, como consequência da tensão entre a sua pureza e o seu desejo, sente um prazer sacrílego ao profanar valores castos e sente uma sádica volúpia quando fala de maneira pura, mas com intenções lúbricas.

Ao final desta seção vimos que Marcel ao olhar o sr. de Charlus ser amarrado e chicoteado refletiu sobre o modo que ele amava, depois disso, deduziu uma lei geral para o amor. Mais do que o desejo físico, para o apaixonado, o que o dilui no ser amado é a dor que ele provoca. Quanto mais angústias a srta. Vinteuil lhe causava, mais cuidadoso era Vinteuil com ela, sendo a sua única razão da vida a felicidade da filha; a qual, por sua vez, precisava que a sua amiga se mostrasse extremamente inclemente para com o morto indefeso, lhe causando, também, sofrimentos; já o barão de Charlus levou isso às últimas consequências, precisando que fosse fisicamente agredido para obter gozo; por fim, vemos Marcel fundir-se à Albertine, sentir necessidade *dela* quando coloca-a na posição de seu algoz, humilhando-o e obtendo prazeres que ele não lhe pode proporcionar. A dor tem tal poder de produzir o amor, porque ela torna o apaixonado um viciado ou um doente, cuja droga ou remédio é o amado. Junto disso, vimos que o sádico quando ama, pela renúncia à satisfação de seus desejos acaba colocando no ser amado uma auréola, permitindo que ele alcance os céus, mas como se viu, essa imagem é um fruto do seu excesso de amor, portanto, há uma inversão: algo baixo, por meio do “platonismo das reações” torna-se alto.

---

<sup>53</sup> « (...) avec ce rire où elle faisait entendre comme le son inconnu de sa jouissance. » (Id., 1988c, p.502)

<sup>54</sup> « Hé bien ! si on nous voit, ce n'en sera que meilleur. Moi ! je n'oserais pas cracher sur vieux singe ? » (Id., 1988c, p.514)

## Nas trilhas do ciúme

Levando em consideração tais reflexões, específicas sobre sadismo, passemos para o desenvolvimento do caso de amor de Swann por Odette, presente em *Um amor de Swann*. Isso por dois motivos principais: primeiro, em *Sodoma e Gomorra*, Marcel afirma a importância que tal história teve para que pudesse julgar o caráter de Albertine e supor o quanto ela seria capaz de enganá-lo (Id., 2016d, p.630), muito embora, hajam diferenças entre os casos de ambos<sup>55</sup>; segundo, porque esta parte, ao ser quase um prenúncio do que se passará com Marcel e Albertine, serve como uma espécie de síntese do funcionamento do amor, desta forma, acredita-se que seja possível situar o lugar que o sadismo ocupa e qual a sua relação com o ciúme.

No início de *Um amor de Swann*, Swann é caracterizado como um homem rico, colecionador de obras de arte, que vivia em busca de prazeres frívolos e mundanos. Apesar de gozar uma posição de prestígio na sociedade parisiense, não eram as aristocratas que buscava – que já não tinham mais nada a lhe ensinar – mas sim, as mulheres humildes (Id., 2016a, p.168-169). Certo dia, no teatro, um amigo (o barão de Charlus) apresentou-lhe Odette de Crécy, a qual Swann julgou de beleza indiferente, quase repulsiva. No entanto, começaram a se ver, e ele a se alegrar de suas visitas; disso principiou o amor.

Passado algum tempo, Odette introduziu Swann ao salão dos Verdurin, e foi nessa ocasião em que Swann ouviu pela segunda vez a sonata de Vinteuil para violino e piano. Enquanto o pianista a tocava, ele se viu arrebatado pelo sentimento de amor por uma frase musical, o andante da sonata: tal trecho lhe propiciou logo volúpias especiais, algo que nunca havia imaginado antes de ouvi-lo. Ele percebeu que apenas esta pequena frase poderia fazê-lo conhecê-las e sentiu por ela um amor desconhecido (Ibid., p.182).

Apesar de Swann destoar ligeiramente do “pequeno clã” – por suas maneiras polidas, humildes e por, ainda que não as revelasse, suas relações com os aristocratas –

---

<sup>55</sup> Em *A fugitiva*, Marcel faz uma síntese das diferenças entre Swann e ele. Marcel teve uma felicidade e um infortúnio que Swann não conheceu, porque, o segundo, durante o tempo em que amou Odette e teve ciúme dela, mal a viu, apenas em certos dias em que ela desmarcava de última hora e ele ia à sua casa. Entretanto, depois disso, teve-a para si como esposa até o dia de sua morte. Marcel, ao contrário, enquanto foi ciumento, teve Albertine presa em casa. Na verdade, ele realizou o que Swann tantas vezes sonhou e que apenas realizou quando era indiferente à Odette. Mas, enfim, Marcel não guardou Albertine como Swann guardou Odette, Albertine fugiu e morreu. Pois, nada nunca se repete exatamente, e as existências mais correspondentes, que de acordo com o parentesco dos caracteres e com a analogia das circunstâncias, pode-se escolher para apresentá-las como simétricas entre si, permanecem opostas em diversos pontos (Id., 2016f, p.392-393).

tornou-se um assíduo frequentador do salão, mas só aparecia à noite e nunca jantava. Isso porque, se achava enamorado de uma pequena operária jovem e farta como uma rosa (Ibid., p.189). Então, quando lá chegava, o pianista tocava a pequena frase, que a essa altura era a “ária nacional do seu amor.” (Ibid., p.189)<sup>56</sup> Entretanto, em uma dessas visitas, Swann identificou um tom de desencanto na sonata: “[o] trecho musical parecia conhecer que aquela felicidade, cujo caminho mostrava, era vã. Em sua graça leve, possuía algo de completo, como o desinteresse que sucede à mágoa.” (Ibid., p.189)<sup>57</sup>

Swann apenas encontrava Odette na casa dos Verdurin, negando-se a vê-la mais cedo, mas sempre a levava para a casa, o que lhe dava a impressão de que depois dele ninguém mais a via. Apenas duas vezes ele visitou-a à tarde, na segunda vez, estando Odette adoentada, recebeu-o de *peignoir* e com os cabelos soltos. Vendo-a assim, identificou-a com Séfora, filha de Jetro, pintada por Sandro Botticelli em um afresco da Capela Sistina – o que fê-lo reconhecer a sua beleza e ela, ao receber o *status* de obra-prima florentina, tornou-se mais cara ao Swann.<sup>58</sup> Aqui podemos perceber o começo da

---

<sup>56</sup> « (...) l'air national de leur amour » (Id., 1987a, p.215).

<sup>57</sup> « Elle semblait connaître la vanité de ce bonheur dont elle montrait la voie. Dans sa grâce légère, elle avait quelque chose d'accompli, comme le détachement qui succède au regret. » (Id., 1987a, p.215)

<sup>58</sup> “Olhava-a; um fragmento do afresco aparecia no seu rosto e no seu corpo, e desde então procurou captá-lo sempre que estivesse com Odette, ou apenas quando nela pensava; e, embora com certeza se limitasse à obra-prima florentina porque nela a reencontrava, contudo tal semelhança também conferia a Odette uma beleza, tornando-a mais preciosa. (...) Disse consigo que, associando a ideia de Odette a seus sonhos de felicidade, não estava se resignando a algo tão imperfeito como acreditara até então, pois ela contentava-lhe os mais requintados gostos artísticos. Esquecia-se de que, nem por isso, era Odette uma mulher segundo os seus desejos, já que seu desejo se orientara sempre exatamente num sentido oposto aos seus gostos estéticos. O termo ‘obra florentina’ prestou grande serviço a Swann. Permitiu-lhe, como um título, introduzir a imagem de Odette em um mundo de sonhos ao qual ela não tivera acesso até então e onde se banhou em nobreza. E ao passo que a visão puramente carnal que tivera dessa mulher, renovando permanentemente suas dúvidas sobre a qualidade de seu rosto, de seu corpo, de toda a sua beleza, enfraquecia seu amor, tais dúvidas foram eliminadas e esse amor assegurado quando teve por base os dados de uma estética precisa; sem considerar que o beijo e a posse, que pareciam naturais e medíocres se obtidos através de uma carnação murcha, vinham coroar a adoração de uma peça de museu, parecendo ser sobrenaturais e deliciosos.

E quando se sentia tentado a lastimar que durante meses não fazia outra coisa senão ver Odette, pensava ser razoável dispender muito do seu tempo com uma obra-prima inestimável, moldada agora em uma matéria diversa e especialmente saborosa, em um exemplar raríssimo que ele contemplava ora com a humildade, a espiritualidade e o desinteresse de um artista, ora com o orgulho, o egoísmo e a sensualidade de um colecionador.” (Ibid., p.193-194).

[« Il la regardait ; un fragment de la fresque apparaissait dans son visage et dans son corps, que dès lors il chercha toujours à y retrouver, soit qu'il fût auprès d'Odette, soit qu'il pensât seulement à elle, et bien qu'il ne fût sans doute au chef-d'œuvre florentin que parce qu'il le retrouvait en elle, pourtant cette ressemblance lui conférait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse. (...) Il se dit qu'en associant la pensée d'Odette à ses rêves de bonheur il ne s'était pas résigné à un pis-aller aussi imparfait qu'il l'avait cru jusqu'ici, puisqu'elle contentait en lui ses goûts d'art le plus raffinés. Il oubliait qu'Odette n'était pas plus pour cela une femme selon son désir, puisque précisément son désir avait toujours été orienté dans un sens opposé à ses goûts esthétiques. Le mot d'œuvre florentine' rendit un grand service à Swann. Il lui permit, comme un titre, de faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde de rêves, où elle n'avait pas eu accès jusqu'ici et où elle s'imprégna de noblesse. Et, tandis que la vue purement charnelle qu'il avait eue de cette femme, en renouvelant perpétuellement ses doutes sur qualité et son visage, de son corps, de toute sa beauté,

formação do Imaginário: Swann é seduzido e capturado por uma Imagem. A qual introduz o ser amado em um mundo de perfeição – ele é percebido como “Todo” – mas ao fazê-lo, assinala uma falta: o desejo do apaixonado (BARTHES, 1981, p.25-27, 120). Interessante notar que tal captura ocorre mediada pelo desejo artístico.

Há uma passagem em *A prisioneira* que ilustra semelhante movimento feito pelo apaixonado. Nela, Marcel, que continha Albertine morando em sua casa, algumas vezes, enquanto esperava ela voltar de um de seus passeios com Andrée folheava um álbum de Elstir ou um livro de Bergotte. Esse procedimento tinha por efeito misturar às obras os sonhos que Albertine havia suscitado e que agora estavam extintos da vida cotidiana. Albertine, ao ser transportada para a literatura ou para a pintura, escapava à opressiva pressão da matéria e acessava os mundos fluidos do pensamento, o qual permite que um objeto seja situado de maneira alternativa. Desta maneira, vista no recuo da imaginação e da arte, Marcel sentia por Albertine – moça tediosa – ardentes afetos (PROUST, 2016e, p.46). Aqui vemos claramente que o sentimento do apaixonado não corresponde a nada exterior, verificável pelas outras pessoas, o amor existe muito mais como uma ideia do que como algo palpável e materializável (Id., 2016a, p.203).

Os encontros diários com Odette que a ida aos Verdurin lhe proporcionava, permitiam ao Swann fingir certa indiferença a ela. Porém, em uma das vezes em que permaneceu mais tempo com a operária para atrasar a visita ao casal, quando lá chegou Odette já havia se retirado, pois julgava que ele não viesse mais. O aperto no coração dele foi tal que percorreu incessantemente restaurantes e bares procurando-a. Quando já estava sem esperanças, viu-a passar na rua e então regozijando-se ofereceu que a levasse para casa. Durante o trajeto, o buquê de catleias que enfeitava as roupas dela caiu, e no gesto de arrumá-lo, Swann a tocou de leve, o que culminou na primeira vez em que eles “fizeram amor” – ou, como entre os dois ficou chamado: “fazer catleia”.

Conforme esse episódio demonstra, uma das formas mais efetivas de produção do amor é o turbilhão que as vezes passa pelo indivíduo. Então aquela com quem se está fica sendo a pessoa amada, não havendo aí senão um pouco de sorte.

---

affaiblissait son amour, ces doutes furent détruits, cet amour assuré quand il eut à la place pour base les données d’une esthétique certaine ; sans compter que le baiser et la possession qui semblaient naturels et médiocre s’ils lui étaient accordés par une chair abîmée, venant couronner l’adoration d’une pièce de musée, lui parurent devoir être surnaturels et délicieux.

Et quand il était tenté de regretter que depuis des mois il ne fit plus que voir Odette, il se disait qu’il était raisonnable de donner beaucoup de son temps á un chef-d’œuvre inestimable, coulé pour une fois dans une matière différente et particulièrement savoureuse, en un exemplaire rarissime qu’il contemplait tantôt avec l’humilité, la spiritualité et le désintéressement d’un artiste, tantôt avec l’orgueil, l’égoïsme et la sensualité d’un collectionneur. » (Id., 1987a, p.220-221)]

Nem há necessidade que até aquele momento nos tenha agradado mais que as outras. Precisava era que o nosso gosto por ela se tornasse exclusivo. E semelhante condição se realiza quando — no momento em que ela nos fez falta — a busca de prazeres que sua convivência nos trazia é de repente substituída em nós por uma necessidade angustiosa, que tem por objeto essa mesma pessoa, uma necessidade absurda, que as leis deste mundo tornam de satisfação impossível e de difícil cura: a precisão insensata e dolorosa de possuí-lo. (Ibid., p.199)<sup>59</sup>

O amor, esse mal sagrado, ao ser fruto de uma desordem interna, promete o apaziguamento da alma por meio da necessidade insensata de possessão do ser amado — a qual é impossível. Assim, Odette se transforma no veneno que mata aos poucos Swann de tormentos angustiosos, mas também, no remédio: apenas ela pode acalmar suas dores e jurar-lhe ser somente sua. Em *À sombra das moças em flor*, enquanto Marcel tenta superar a sua paixão por Gilberte reflete algo nesse mesmo sentido, o doente de amor apenas obtém consolo (e remédio) pela própria criatura que lhe causa dor (Id., 2016b, p.507); e como vimos, tal ideia está presente em *O tempo recuperado* quando o narrador a partir de uma pessoa sádica deduz, de modo geral, como o amor é vivenciado.

Do primeiro ato de se “fazer amor” derivam outros, e da captura sucede a próxima etapa da paixão: o encanto como consequência da exploração da perfeição do ser amado. Inesperadamente, ele se encaixa no desejo do amante, mostrando-lhe a especialidade da sua atração (BARTHES, 1981, p. 27, 120).

Se antes Swann dispunha de temperamento e de objetivos invariáveis — com os quais, diga-se de passagem, o narrador se identifica (PROUST, 2016a, p.170) — agora, apaixonado, não parece mais o mesmo: em circunstâncias semelhantes, age de forma oposta. De maneira que, a paixão é como um caráter temporário e distinto, que permanece no lugar do antigo e extingue os signos pelos quais ele se externava (Ibid., p.202).

O idílio vivido por Swann nesses primeiros meses dá lugar ao seu oposto, trata-se da “(...) longa cadeia de sofrimentos, dores, angústias, depressões, ressentimentos, desesperos, embaraços e armadilhas (...)” (BARTHES, 1981, p.120-121) da qual o sujeito apaixonado é vítima, vivendo sob a permanente ameaça que atingiria simultaneamente o ser amado, ele próprio e a fatalidade que juntou ambos (Ibid., p.121). Isso se deu pela introdução de uma nova variável na equação: Odette leva o conde de Forcheville ao salão dos Verdurin, e, por ser grosseiro e cruel, ganhou o coração dos integrantes do clã; nesta

---

<sup>59</sup> « Il n'est même pas besoin qu'il nous plût jusque-là plus ou même autant que d'autres. Ce qu'il fallait, c'est que notre goût pour lui devînt exclusif. Et cette condition-là est réalisée quand — à ce moment où il nous fait défaut — à la recherche des plaisirs que son agrément nous donnait, s'est brusquement substitué en nous un besoin anxieux, qui pour objet cet être même, un besoin absurde, que les lois de ce monde redent impossible à satisfaire et difficile à guérir — le besoin insensé et douloureux de le posséder. » (Id., 1987a, p.227)

ocasião a sonata surgiu como uma confidente do amor de Swann, amenizando seu medo de perder a amante. Como se fosse a sombra projetada do amor, o ciúme aparece: os gestos de carinho e de afeto que ela pudesse lhe dirigir, logo Swann os imaginava direcionados a um outro. Dessa forma, descortinava-se uma Odette desconhecida e desejada por diferentes homens, a qual Swann tinha necessidade de saber todos os passos: como um polvo, o ciúme lançou seus tentáculos sobre os horários e os ocorridos da vida dela. Visando a cessar de sofrer, ele acionou todos os recursos disponíveis para descobrir como ela empregava as horas de seu dia: desde suborno aos empregados, até à amizade do barão de Charlus. Ao mesmo tempo, indagava-se se não se trataria de uma mulher sustentada, visto que a presenteava excessivamente e, por vezes, querendo ser-lhe útil, livrava-a de embaraços financeiros – mas, ao mesmo tempo sentia-se feliz por sentir que, ainda que seja pelo interesse à sua fortuna, ela estivesse ligada a ele e precisasse dele (Ibid., 227-228).

Esta passagem é especialmente interessante de se ressaltar, porque nela podemos identificar duas figuras: *dedicatória* e *alteração*. A *dedicatória* é o episódio da linguagem que está unido a todo o presente de amor (real ou projetado), assim como, todo o gesto pelo qual o apaixonado dedica qualquer coisa àquele que ama (Ibid., p.100). O objeto é procurado, escolhido e comprado com grande excitação pelo motivo de com isso dá-se o seu Tudo, toca-se com o Falo o objeto de desejo. Portanto, o presente, o devotamento de carinho e da vida expressam um desejo de obter poder sobre o ser amado – “A oferta então revela o exemplo de força que é instrumento: ‘Dar-te-ei mais do que tu me dás e assim dominar-te-ei’ (...).” (Ibid., p.102) Essa economia de troca que rege a dedicação ou o presenteio está subentendida no seguinte trecho, no qual Swann vai jantar com Odette e os Verdurin no Bois. Quando chegou a hora de voltar para casa, os Verdurin fizeram-na embarcar no carro deles ao lado do conde de Forcheville ao invés dela voltar com Swann, como era costumeiro, isso causou tanto aborrecimento nele que, caminhando sozinho começou a imaginar uma cena em que Odette e os frequentadores do salão estivessem gracejando dele. Pensando nisso, exclama para si próprio que é inacreditável que uma pessoa possa não entender que, ao se permitir sorrir de alguém que lhe estendeu a mão, está se rebaixando até um lamaçal de onde não se poderá mais reergue-la; e acrescenta que Deus era testemunha que ele sinceramente quis tirar Odette do salão dos Verdurin e educá-la em uma atmosfera mais elevada e nobre (PROUST, 2016a, p.242). Isto é, Swann presenteia Odette com a intenção de que ela aja de acordo com o que ele deseja e quando ela não o faz, ele se enraivece. Entretanto, esse pensamento não está

somente restrito à história de Swann e Odette, está manifesto também na de Vinteuil, na de Marcel e na do sr. de Charlus. Quando o narrador introduz a cena assistida por ele entre a filha do pianista e sua amiga, reproduz a afirmação feita por sua mãe de que apenas a filha poderia oferecer a paga merecida pelo pai: já que lhe sacrificou a vida, ela deveria honrar sua memória e agir de acordo com os seus desígnios; em *A prisioneira*, Marcel diz: “Muitas vezes, o ciúme não passa de uma necessidade inquieta de tirania aplicada às coisas do amor.” (Id., 2016e, p.72)<sup>60</sup>

Ainda sobre essa necessidade tirânica presente no amor, gostaríamos de trazer outra passagem desse mesmo volume. Quando estávamos discorrendo sobre sadismo, vimos Morel contar ao sr. de Charlus o seu desejo de se aproximar da sobrinha de Jupien, se naquele momento o barão se mostrou resistente à ideia, depois ele se tornou um grande entusiasta para que eles se casassem, isso pelo motivo de o seu poder sobre Morel aumentar:

(...) ter um “jovem casal” para dirigir, sentir-se o protetor temido e todopoderoso da mulher de Morel, a qual considerando o barão como um deus provaria desse modo que o caro Morel lhe inculcara essa ideia e assim conteria algo de Morel, fizeram variar o gênero de dominação do sr. de Charlus e nascer em sua “coisa”, Morel, uma coisa a mais, o esposo, ou seja, conferiram-lhe algo a mais, algo novo e curioso para amar nele. Talvez até essa dominação fosse agora maior do que nunca. Pois, naquilo em que Morel, sozinho, nu por assim dizer, resistia muitas vezes ao barão, a quem se sentia seguro de reconquistar, uma vez casado, tremeria mais facilmente pelo seu lar, seu apartamento, seu futuro, e ofereceria às vontades do sr. de Charlus mais superfície e mais tomada. (...) O amor do sr. de Charlus por Morel reassumiria uma novidade deliciosa quando ele dizia consigo: sua mulher será minha, tanto quanto ele é meu, eles só agirão de modo a não me contrariar, obedecerão aos meus caprichos e, assim, ela será um sinal (até agora, desconhecido para mim) do que eu quase esquecera e que é tão sensível ao meu coração como para todo mundo, um sinal para aqueles que me verão protegê-los, hospedá-los, e para mim mesmo, de que Morel é meu. (...) a posse daquilo que se ama é uma alegria maior ainda do que a do amor. (Id., 2016e, p.42)<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> « La jalousie n'est souvent qu'un inquiet besoin de tyrannie appliqué aux choses de l'amour. » (Id., 1988d, p.598)

<sup>61</sup> « (...) avoir 'un jeune ménage' à guider, se sentir le protecteur redouté et tout-puissant de la femme de Morel, laquelle considérant le baron comme un dieu prouverait par là que le cher Morel lui avait inculqué cette idée, et contiendrait ainsi quelque chose de Morel, firent varier le genre de domination de M. de Charlus et naître en sa 'chose' Morel un être de plu, l'époux, c'est-à-dire lui donnèrent quelque chose de plus, de nouveau, de curieux à aimer en lui. Peut-être même cette domination serait-elle plus grande maintenant qu'elle n'avait jamais été. Car là où Morel seul, nu pour ainsi dire, résistait souvent au baron, qu'il se sentait sûr de reconquérir, une fois marié, pour son ménage, son appartement, son avenir, il aurait peur plus vite, offrirait aux volontés de M. de Charlus plus de surface et de prise. (...) L'amour de M. de Charlus pour Morel reprenait une nouveauté délicieuse quand il se disait : sa femme aussi sera à moi tant il est à moi, ils n'agiront que de la façon qui ne peut me fâcher, ils obéiront à mes caprices et ainsi elle sera un signe (jusqu'ici inconnu de moi) de ce que j'avais presque oublié et qui est si sensible à mon cœur que pour tout le monde, pour ceux qui me verront les protéger, les loges, pour moi-même, Morel est mien. (...) Car la possession de ce qu'on aime est une joie plus grande encore que l'amour. » (Id., 1988d, p.559-560)

Neste trecho vemos algumas coisas interessantes: primeiro, a posse do ser amado pode ser traduzida de muitas formas, nem sempre se expressando como restrição sexual, como dito acima, pode se manifestar como uma expectativa de futuro; segundo, Morel é literalmente considerado um objeto amado – “coisa” – do qual é possível ter total controle; terceiro, a tirania sobre o outro causa não apenas uma grande alegria, mas também uma felicidade maior ainda que a do amor. Marcel depois completa que aqueles que escondem tal posse, apenas o fazem por medo de terem o seu “objeto” roubado, e tal prudência diminui o regozijo que poderiam obter. Em *O tempo recuperado*, aponta que o ciúme é o elemento necessário para transformar o reles desejo físico em amor, dizendo de outra maneira, é preciso crer que haja rivais, que se tema perder a posse daquele ser para amá-lo (Id., 2016g, p.719-720).

Em *alteração* entramos em contato com um processo que mais para frente se intensificará com a aparição do mundo da homossexualidade feminina na narrativa. Trata-se do surgimento de uma contra-imagem do ser amado – ouve-se o sussurro de um outro mundo. Graças a pequenos incidentes ou traços, a boa imagem do objeto amado se transforma, ele vê-se ligado ao mundo vulgar, trivial. Neste caso específico, tem-se o deslocamento de Odette-obra-prima-florentina para Odete-mulher-sustentada e, mais tarde, para Odette-libertina-que-é-preciso-vigiar.

Neste ponto do enredo, quanto mais necessidade de Odette Swann tinha mais ela se afastava. A figura do *ausente*, tem um papel muito importante no discurso apaixonado e ela vem acompanhada pela *espera*. De um lado, o ser amado se constitui enquanto ser fugidivo, em permanente partida; pelo outro, o apaixonado, por vocação, torna-se imóvel, sedentário, sempre à disposição – envolvido pelo encantamento da angústia da espera (BARTHES, 1981, p.52, 133-136). Mesmo presente, o ser amado é ausente, inatingível – o que nos permite observar um elemento da figura da *sedução*: o amor se assemelha, em certos sentidos, à guerra, é preciso capturar, conquistar, dominar (Ibid., p.226). Tais figuras nos lembram da espécie de dança que se dá entre o sádico e o ser em fuga: a mulher, percebendo a sofreguidão do apaixonado, compreende que não pode satisfazer os seus desejos e ao cabo da guerra, impõe uma relação platônica. Em *A prisioneira*, Marcel define o que ele compreende por uma “criatura em fuga”: são seres cujos olhos são fragmentados, sempre escondendo o seu real desejo, por conta disso, mentem e inspiram ciúme (Id., 2016e, p.72-73);<sup>62</sup> são pessoas em movimento, que geram ansiedade

---

<sup>62</sup> “Além disso, se o ciúme nos ajuda a descobrir, na mulher que amamos, uma certa propensão a mentir, ele centuplica essa propensão quando a mulher já descobriu que somos ciumentos. Ela mente (nas mesmas

justamente porque não se sabe se serão vistas novamente; são criaturas aladas e, por isso, podem ter as asas cortadas e serem enclausuradas, uma vez que é curado, no apaixonado, o desejo de tê-las ou nelas, o ímpeto da fuga, são abandonadas.

(...) nos damos conta de que nosso amor é uma função da nossa tristeza, que nosso amor é talvez a nossa tristeza, e que o objeto dele só em parte diminuta é a moça de cabeleira negra. Mas enfim, são principalmente tais seres que nos inspiram amor. Na maioria das vezes, o amor não tem por objeto um corpo, a não ser quando nele se fundem uma emoção, o medo de perdê-lo, a incerteza de reencontrá-lo. (...) A essas criaturas, a essas criaturas de fuga, sua natureza e a nossa inquietação emprestam asas. E até junto de nós o seu olhar parece dizer que vão alçar voo. A prova dessa beleza, que excede a beleza acrescentada pelas asas, é que, muitas vezes, para nós, uma mesma criatura é alada e sem asas. Basta recearmos perdê-la para esquecermos todas as outras. Certos de conservá-la, comparamo-la a essas outras, que logo preferimos a ela. (Ibid., p.74)<sup>63</sup>

Nessa passagem vemos claramente que ao ser necessário temer a perda para amar, o amor se torna sinônimo de tristeza, de medo e de angústia, e assim que se está certo de obter controle sobre o outro, o sentimento amoroso evapora. Reiterando esse mesmo raciocínio, páginas à frente, no mesmo livro, Marcel reflete sobre a condição de cativa em que Albertine se encontra e como tê-la a transforma em alguém desinteressante e, até mesmo, incômodo:

Já não se tratava da mesma Albertine, porque ela não estava, como em Balbec, incessantemente em fuga em sua bicicleta, inencontrável por causa do grande número de pequenas praias aonde ia dormir em casa de suas amigas e onde, aliás, suas mentiras faziam-na mais difícil de achá-la; porque fechada em minha casa, solitária e dócil, já não era nem o mesmo o que em Balbec, ainda quando eu podia encontrá-la, (...) aquela criatura fugidia, prudente e astuta, cuja presença se prolongava de tantos encontros que ela era hábil em dissimular (...). Porque o vento marinho não mais inflava seus vestidos, porque principalmente, eu lhe cortara as asas, ela deixara de ser uma Vitória, era uma escrava incômoda de quem eu desejava livrar-me. (Ibid., p.292)<sup>64</sup>

---

proporções em que nunca mentiu antes), seja por piedade ou medo, ou se furta instintivamente por uma fuga simétrica às nossas investigações.” (Id., 2016e, p.72)

[« D’ailleurs, si la jalousie nous aide à découvrir un certain penchant à mentir chez la femme que nous aimons, elle centuple ce penchant quand la femme a découvert que nous sommes jaloux. Elle ment (dans des proportions où elle ne nous a jamais menti auparavant), soit qu’elle ait pitié, ou peur, ou se dérobe instinctivement par une fuite symétrique à nos investigations. » (Id., 1988d, p. 597)]

<sup>63</sup> « (...) nous apercevons que notre amour est fonction de notre tristesse, que notre amour c’est peut-être notre tristesse, et que l’objet n’en est que pour une faible part la jeune fille à la noire chevelure. Mais enfin, ce sont surtout de tels êtres qui inspirent l’amour. Le plus souvent l’amour n’a pas pour objet un corps, excepté si une émotion, la peur de le perdre, l’incertitude de le retrouver se fondent en lui. (...) À ces êtres-là, à ces êtres de fuite, leur nature, notre inquiétude 179 attachent des ailes. Et même auprès de nous leur regard semble nous dire qu’ils vont s’envoler. La preuve de cette beauté surpassant la beauté qu’ajoutent les ailes est que bien souvent pour nous un même être est successivement sans ailes et ailé. Que nous craignons de le perdre, nous oublions tous les autres. Sûrs de le garder, nous le comparons à ces autres, qu’aussitôt nous lui préférons. » (Id, 1988d, p.600)

<sup>64</sup> « Ce n’était plus la même Albertine, parce qu’elle n’était pas, comme à Balbec, sans cesse en fuite sur sa bicyclette, introuvable à cause du nombre de petites plages où elle allait coucher chez des amies et où, d’ailleurs, ses mensonges la rendaient plus 345 difficile à atteindre ; parce qu’enfermée chez moi, docile et seule, elle n’était même plus ce qu’à Balbec, quand j’avais pu la trouver, elle était sur la plage, cet être fuyant, prudent et fourbe, dont la présence se prolongeait de tant de rendez-vous qu’elle était habile à

Com o tempo, Swann se tornou submisso à Odette, a qual se sentiu segura para censurar-lhe e desagradar-lhe. Dessa forma, ele se viu preso entre dois estados de espírito: ora a amava e a felicitava por ser gentil e terna, afastando dele qualquer dúvida ou sofrimento; ora a odiava e a amaldiçoava, por mentir constantemente e descartá-lo. Num primeiro momento, preso em seu delírio, Swann sentia medo de ser curado do mal que o acometia e, novamente, a turbulência apareceu como o motor para o seu amor; depois, de espírito cansado pela ação sem tréguas de buscar saber de Odette, passou a desejar viver até não mais amá-la.

Atormentado como estava, ele foi à recepção na casa da marquesa de Saint-Euverte e, para sua surpresa, a sonata de Vinteuil foi tocada. Ao ouvi-la, as lembranças do que viveu e do que passou com Odette foram imediatamente revividas, não com a memória da inteligência, e sim com a memória involuntária. Como se executassem os ritos necessários para o seu aparecimento, a pequena frase surgiu: como se fosse uma deusa, ela tomou Swann à parte e confiou-lhe suas palavras.

Já não se sentia sozinho e exilado, visto que ela, que a ele se dirigia, lhe falara a meia voz de Odette. Pois Swann já não tinha, como outrora, impressão de que Odette e ele eram ignorados da pequena frase. E ela fora tantas vezes testemunha de suas alegrias! É verdade que também muitas vezes o havia advertido da fragilidade dessas alegrias. E embora naquele tempo ele adivinhasse o sofrimento no sorriso, na sua entonação límpida e desencantada, hoje achava-lhe antes a graça de uma resignação quase alegre. Desses desgostos de que ela falava antigamente e que ele a via arrastar sorrindo em sua trajetória sinuosa e veloz, sem ser atingida por eles, desses desgostos que agora se haviam tornado os seus, sem que tivesse a esperança de jamais se livrar deles, ela parecia lhe dizer como outrora de felicidade: “Que é isto? Tudo isto não é nada.” E o pensamento Swann dirigiu-se, pela primeira vez, a um impulso de piedade e ternura, para aquele Vinteuil, aquele irmão desconhecido e sublime que também devia ter sofrido tanto; como teria sido a sua vida? Do fundo de que mágoas pudera extrair essa força de um deus, essa potência ilimitada de criação? (...) Tais encantos de uma tristeza íntima era o que ela tentava imitar, recriar, e até mesmo a essência deles que, no entanto, é a de serem incomunicáveis e de parecerem frívolos a todo aquele que não os sente, a pequena frase a captara e tornara visível. (...) Sem dúvida a forma sob a qual os codificara não podia se resolver em raciocínios. (...). Sabia que a própria lembrança do piano falseava ainda o plano em que via as coisas relativas à música, que o campo aberto ao músico não é um teclado mesquinho de sete notas, mas um teclado incomensurável, ainda quase totalmente desconhecido, em que apenas aqui e ali, separados por espessas trevas inexploradas, alguns dos milhões de toques de ternura, de paixão, de coragem, de serenidade que o compõem, cada um tão diferente dos outros como um universo de outro universo, foram descobertos por alguns grandes artistas que nos prestam o serviço, despertando em nós o correspondente

---

dissimuler, qui la faisaient aimer parce qu'ils faisaient souffrir, en qui, sous sa froideur avec les autres et ses réponses banales, on sentait le rendez-vous de la veille et celui du lendemain, et pour moi une pensée de dédain et de ruse ; parce que le vent de la mer ne gonflait plus ses vêtements ; parce que, surtout, je lui avais coupé les ailes, qu'elle avait cessé d'être une Victoire, qu'elle était une pesante esclave dont j'aurais voulu me débarrasser. » (Id., 1988d, p.873)

do tema que encontraram, de nos mostrar quanta riqueza, quanta variedade, sem que saibamos, oculta essa grande noite impenetrada e desencorajadora da nossa alma que tomamos por vazio e nada. Vinteuil fora um desses músicos. Em sua pequena frase, conquanto apresentasse à razão uma superfície obscura, sentia-se um conteúdo tão consistente, tão explícito, ao qual dava uma força tão nova, tão original, que aqueles que a tivessem ouvido a conservariam em si no mesmo nível das ideias da inteligência. Swann se reportava a ela como a uma concepção do amor e da felicidade, cuja particularidade ele sabia logo, e muito bem, de que se tratava (...). (...) [A] frase de Vinteuil (...) havia esposado nossa condição mortal, adquirido algo de humano que era bem tocante. Sua sorte estava ligada ao futuro, à realidade da nossa alma, de que ela era um dos ornatos mais particulares, mais bem diferenciados. (...) Morreremos, mas temos como reféns essas prisioneiras divinas que seguirão nosso destino. E, com elas, a morte possui algo de menos amargo, de menos inglório, talvez até de menos provável. (Id., 2016a, p.289-291)<sup>65</sup>

Embora Swann tenha ouvido diversas vezes a sonata e tenha sido advertido por ela da fragilidade das alegrias que ele gozava junto de Odette, desta vez, ele sentiu uma resignação quase alegre perante seu sofrimento. Neste momento, a frase parecia comunicar ao Swann a transitoriedade dos sentimentos: o amor, a paixão e a angústia são breves, passageiros e descontínuos. Ainda que a sonata tivesse algo de humano em si, ela pertencia ao mundo das criaturas sobrenaturais; e mesmo que oferecesse uma superfície obscura à ordem racional, se comunicava com a realidade da alma: captava e tornava

---

<sup>65</sup> « Il ne se sentait plus exilé et seul puisque, elle, qui s'adressait à lui, lui parlait à mi-voix d'Odette. Car il n'avait plus comme autrefois l'impression qu'Odette et lui n'étaient pas connus de la petite phrase. C'est que si souvent elle avait été témoin de leurs joies ! Il est vrai que souvent aussi elle l'avait averti de leur fragilité. Et même, alors que dans ce temps-là il devinait de la souffrance dans son sourire, dans son intonation limpide et désenchantée, aujourd'hui il y trouvait plutôt la grâce d'une résignation presque gaie. De ces chagrins dont elle lui parlait autrefois et qu'il la voyait, sans qu'il fût atteint par eux, entraîner en souriant dans son cours sinueux et rapide, de ces chagrins qui maintenant étaient devenus les siens sans qu'il eût l'espérance d'en être jamais délivré, elle semblait lui dire comme jadis de son bonheur : 275 « Qu'est-ce cela ? tout cela n'est rien. » Et la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir ; qu'avait pu être sa vie ? au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer ? (...) Ces charmes d'une tristesse intime, c'était eux qu'elle essayait d'imiter, de recréer, et jusqu'à leur essence qui est pourtant d'être incommunicables et de sembler frivoles à tout autre qu'à celui qui les éprouve, la petite phrase l'avait captée, rendue visible. (...) Sans doute la forme sous laquelle elle les avait codifiés ne pouvait pas se résoudre en raisonnements. (...) Il savait que le souvenir même du piano faussait encore le plan dans lequel il voyait les choses de la musique, que le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant. Vinteuil avait été l'un de ces musiciens. En sa petite phrase, quoiqu'elle présentât à la raison une surface obscure, on sentait un contenu si consistant, si explicite, auquel elle donnait une force si nouvelle, si originale, que ceux qui l'avaient entendue la conservaient en eux de plain-pied avec les idées de l'intelligence. Swann s'y reportait comme à une conception de l'amour et du bonheur dont immédiatement il savait aussi bien en quoi elle était particulière (...). (...) la phrase de Vinteuil avait (...) qui nous représente aussi une certaine acquisition sentimentale, épousé notre condition mortelle, pris quelque chose d'humain qui était assez touchant. (...) Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elle a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable. » (Id., 1987a, p.342-345)

manifestos os encantos de uma tristeza íntima. Vinteuil, um explorador do invisível, atraiu e trouxe essa misteriosa entidade para o nosso mundo, revelando a riqueza oculta da alma.

Enquanto escutava a sonata e rememorava os dias perdidos, Swann foi atingido por um sentimento de ternura pelo Vinteuil, tentou imaginar quais foram os tormentos que o levaram a expressar tamanha angústia que apenas eles dois pareciam partilhar. A figura *identificações* nos diz que “[u]ma longa cadeia de equivalências liga todos os apaixonados do mundo.” (BARTHES, 1981, p.167). Isto é, o apaixonado, em um movimento de transferência, identifica-se com qualquer outra pessoa que ocupe o mesmo lugar (estrutural) que ele. Já a figura *sozinho* nos conta do lugar segregado que aquele que ama ocupa: ele pode ser ouvido por todos (embora fale-se sobre o amor, disso os outros pouco ou nada compreendem), mas apenas aqueles que têm presentemente e exatamente a mesma linguagem podem escutá-lo (Ibid., p.237-239) – Alcibíades diz que os apaixonados se assemelham àqueles que foram mordidos por uma víbora (Ibid., p.238):

Encontro-me no estado de quem foi mordido por uma víbora. Consta que a vítima de tal acidente só fala a mordidos como ele. Seriam os únicos que poderiam compreender e desculpar o que se ousa dizer sob o efeito da dor. Eu, mordido pelo que há de mais doloroso no lugar mais doloroso em que alguém poderia ser mordido: o coração, ou o espírito (...). (PLATÃO, 2019, p.127)

Após o sarau, Swann finalmente compreendeu que o amor de Odette por ele jamais voltaria e, portanto, suas esperanças de felicidade não se concretizariam. Tal gesto ressoa como a figura do *exílio* na qual o apaixonado tenta renunciar ao Imaginário. Enquanto durou esse processo entristeceu-se ao ver aquilo que amava morrer e sofreu pela presença do outro, o qual ainda podia feri-lo. Para o ser amado, o luto de amor também é amargo: ele entra na melancolia de sua decadência (BARTHES, 1981, p.146-148). Talvez por ainda não ter conseguido abdicar completamente às Imagens que Swann projetava nela, Odette as vezes era carinhosa e terna com ele.

Certo dia, Swann recebeu em sua casa uma carta anônima na qual contava-se que Odette foi amante de muitos homens, até mesmo de mulheres e que frequentava bordeis. Por uma preguiça de espírito, que lhe era característica, não acreditou no conteúdo, vendo a amante sob uma luz de pureza; algo semelhante ocorre com Vinteuil, segundo Marcel, que ainda que visse sua filha escarrar em seu retrato não deixaria de acreditar em sua virtude; essa negação é própria daqueles que amam em excesso e têm os seus desejos negados, e que por isso colocam uma auréola ao redor do ser amado. Entretanto, por uma “inspiração” de ciumento (PROUST, 2016a, p.300) interroga Odette acerca de suas

relações com mulheres e, após muita resistência, recebeu como resposta: “duas ou três vezes” (Ibid., p.301).<sup>66</sup>

E, no entanto, esta Odette, de quem lhe vinha todo esse mal, não lhe era menos cara; muito pelo contrário, era mais preciosa, como se à medida que o sofrimento aumentasse, também aumentasse o preço do calmante, do contraveneno que só essa mulher possuía. Ele queria lhe prestar mais cuidados, como a um doente cujo estado de repente descobrimos que é mais grave. Queria que a coisa horrível que Odette lhe dissera ter feito “duas ou três vezes” não pudesse renovar-se. Para tanto, era preciso vigiar Odette. (Ibid., p.301-302)<sup>67</sup>

Aqui, como dito páginas acima, vemos o aparecimento da contra-imagem do ser amado; neste caso, é interessante notar que ela tem por efeito torná-lo mais precioso, justamente pelas dores que produz. O que nos lembra tanto Marcel, quando Albertine lhe conta que foi criada pela amiga da srta. Vinteuil; quanto o próprio compositor que enchia a filha de cuidados, sendo ela o sentido de sua vida. Em *À sombra das moças em flor*, enquanto Marcel está sofrendo de amor por Gilberte reflete que quando uma mulher causa uma nova mágoa, por vezes sem ter conhecimento disso, aumenta o seu domínio sobre o homem, entretanto, da mesma forma, faz crescer as exigências sobre ela: pelo mal que uma mulher causa a um homem, ela o prende, duplica as suas prisões, mas igualmente, multiplica as grades que até então pareciam suficientes para prendê-la, de maneira que ele se sentisse tranquilo (Id., 2016b, p.503).

Assim, neste novo estágio da relação entre os dois, Swann assume uma postura inquisitória para com sua amante, querendo arrancar-lhe todos os seus segredos. Os quais lhe causaram tanto desgosto que teve medo de novas revelações. A isso se encaixa muito bem a figura da *ressonância*, na qual uma palavra ou um gesto despertam o corpo do apaixonado e ressoam dolorosamente em sua consciência afetiva, devastando tudo<sup>68</sup>. Apesar de não mais interrogá-la como antes, Odette começou a contar-lhe espontaneamente de suas aventuras – sem ter plena consciência do mal que estava causando ao Swann. Desta forma, as lembranças dos dias felizes também foram afetadas: na ocasião em que “fizeram catleia” pela primeira vez – “(...) mesmo aí ela já mentia!”

---

<sup>66</sup> « deux ou trois fois » (Id., 1987a, p.357)

<sup>67</sup> « Et pourtant cette Odette d’où lui venait tout ce mal, ne lui était pas moins chère, bien au contraire plus précieuse, comme si au fur et à mesure que grandissait la souffrance, grandissait en même temps le prix du calmant, du contrepoison que seule cette femme possédait. Il voulait lui donner plus de soins comme à une maladie qu’on découvre soudain plus grave. Il voulait que la chose affreuse qu’elle lui avait dit avoir faite « deux ou trois fois » ne pût pas se renouveler. Pour cela il lui fallait veiller sur Odette. » (Id., 1987a, p.357-358)

<sup>68</sup> “No imaginário de amor, nada distingue a provocação mais fútil de um fato realmente consequente; o tempo agita-se no futuro (vêm-me à cabeça predições catastróficas) e no passado (recordo-me com pavor dos ‘precedentes’): a partir de um nada, forma-se todo um discurso da recordação e da morte que me arrasta: é o reino da memória, arma da ressonância – do ‘ressentimento’.” (BARTHES, 1981, p.219)

(Ibid., p.307)<sup>69</sup> – ela não estava saindo de um restaurante, conforme afirmou na época, e sim, da casa do conde de Forcheville.

Para o alívio de Swann que, desesperado, já não conseguia mais sustentar os seus delírios sem enlouquecer completamente, Odette e os fiéis partiram para uma longa viagem. Esse afastamento geográfico e temporal entre os dois permitiu que o amor de Swann arrefecesse, e logo a indiferença tomou o lugar do ardor – isso poderia ser apontado como o estágio final da cura promovida pelo luto de amor. Depois de quase um ano, o sentimento de Swann por Odette “(...) não estando mais mesclado de dor, já não era quase amor (...)” (Ibid., p.311)<sup>70</sup> No início do romance, o leitor toma conhecimento do casamento “desigual” de Swann, isto é, desposou uma senhora pouco respeitada: a qual, ironicamente, era Odette de Crécy.

Em *A fugitiva*, penúltimo livro, após Albertine ir embora da casa de Marcel, ele sofre incessantemente com a sua ausência e a cada instante precisa recomeçar a aprender a separar-se dela. Certo dia, imagina Veneza e mulheres que não conhecia, o que lhe provoca uma calma agradável. Ao perceber isso sente pânico, tal tranquilidade era o aparecimento de uma força descontínua que iria lutar nele contra a dor e o amor, que acabaria vencê-los: o único inimigo do amor é o esquecimento (Id., 2016f, p.353). Segundo Marcel, quanto maior for o desejo, mais a posse verdadeira é afastada. De maneira que, para se alcançar a felicidade ou a ausência de martírio deve-se buscar não a satisfação, mas a redução progressiva e o aniquilamento final do desejo (Ibid., p.355).

O que podemos ver, portanto, é que a necessidade de controle e poder sobre o “objeto amado” é indissociável do sentimento amoroso. As vezes a tirania se expressará como ciúme, outras como a expectativa de que o outro haja de acordo com os seus desígnios, outras como presenteios e cuidados. O importante é que se tema perder para que seja criada a especificidade do desejo. A partir da construção dessa especialidade, da carência de um corpo particular, estabelece-se a seguinte relação: o veneno – o desejo por *aquela* indivíduo – é inoculado no apaixonado, que progressivamente adocece e o mal se espalha por seu corpo; diante dos sofrimentos causados ele roga pelo remédio – o ser amado –, que se faz indispensável não pelo prazer que promove, mas pelo vício que causa.

Agora, no que diz respeito a relação entre sadismo e ciúme, podemos afirmar que uma pessoa sádica, por se encaixar na lei geral deduzida por Marcel, vivencia o amor de maneira angustiante, intoxicando-se e sendo curada por aquele que ama, isto é, partilha

---

<sup>69</sup> « (...) elle lui mentait déjà! » (Id., 1987a, p.365)

<sup>70</sup> « (...) n’étant plus mêlé de douleur, n’était plus guère de l’amour. » (Id., p.1987a, p.370)

da necessidade tirânica. Mas não é preciso ser sádico para entender o amor como um mal. É sádico aquele que em sendo puro considera o prazer como diabólico, e por conta disso precisa exilar-se de si e profanar seus valores, para obter algum tipo de volúpia, o que não se dá com aquele que é “apenas” ciumento.

## O caminho sagrado da arte

Durante o período de idílio vivido por Swann e Odette, era comum que ele fosse à sua casa e ela tocasse ao piano a pequena frase da sonata de Vinteuil. Quando a inteligência positiva era o que predominava, ele desejava cessar de vê-la, mas quando ouvia a sonata, a pequena frase abria espaço em sua alma, um pedaço era reservado para o prazer que não correspondia a um objeto exterior e que, ao invés de ser inteiramente individual como o do amor, aparecia como realidade acima das coisas concretas. A música despertava em Swann anseios por encantos desconhecidos, tratava-se de uma volúpia como a experimentada ao sentir um perfume, ao entrar em contato com outro mundo, que parece sem forma, porque não é distinguido pelos olhos, e sem significado, já que escapa à inteligência. Ao que o afeto de Odette pudesse ter de decepcionante a obra de arte amalgamava a sua essência de mistérios (PROUST, 2016a, p. 203-204). Por esse tempo, apaixonado, Swann voltou a encontrar charme na vida, semelhante ao que sentia quando era adolescente e queria ser artista, algo que a vida frívola dissipou (Ibid., p.205). Da mesma forma, quando Marcel misturava aos sonhos que Albertine despertou as pinturas de Elstir e os livros de Bergotte, ele passava a ser capaz de sentir pela “moça tediosa” “ardentes afetos”. Porém, existe uma diferença entre ambos, como vimos, Swann tinha “preguiça de espírito” e falta de imaginação, era dotado de inteligência positiva e, por ser colecionador de antiguidades, a sua relação com as obras de arte acabou por ser restrita à capacidade de fornecer detalhes precisos sobre determinado quadro (Ibid., p.33, 96); já Marcel se apresenta como alguém extremamente imaginativo, sensível e nervoso, ao longo de sua busca vemos ele entrar em contato com arte por meio de outra faculdade que a inteligência, isto é, pelo espírito.

Em *No caminho de Swann*, primeiro livro dos sete, Swann é caracterizado como alguém que possui amizades brilhantes, bem-quisto por príncipes e princesas, e um dos mais célebres membros do Jockey Club. No início de *Um amor de Swann*, tal personagem nos é introduzida como alguém que vive para o amor, sempre em busca de uma paixão, de aventuras para viver. Aquilo que não podia ser transportado ou trocado por um novo prazer, Swann considerava de baixo valor. Sendo inteligente e ocioso justificava, assim, o emprego de seu tempo com frivolidades, dizendo que a “(...) ociosidade oferece a sua inteligência objetos tão dignos de interesse como os que lhes proporcionariam a arte e o

estudo, que a ‘Vida’ contém situações mais interessantes, mais romanescas, que todos os romances.” (Ibid., p.170)<sup>71</sup>

Quando adolescente, Marcel se apaixonou por Gilberte e jogava barras com ela nos Champs-Élysées, depois passou a ser convidado a frequentar sua casa e, por fim, o salão de Odette Swann, o que permitiu que ele e Swann se aproximassem e nutrissem amizade. No final do terceiro livro, *O caminho de Guermantes*, Marcel vai à casa do duque e da duquesa de Guermantes – os quais, a esta altura são seus amigos – que estão se preparando para ir a um jantar, enquanto a duquesa terminava de se vestir Swann chegou. O narrador se espanta com o seu estado, encontrava-se mudado por conta da doença que o acometia, sentia-se que estava nos seus últimos dias. Como o casal estava atrasado, o duque apressa sua esposa e não permite que ela e Swann conversem propriamente, encontro que talvez fosse o último, porém quando sobem na carruagem e o duque vê que ela está de vestido vermelho e sapatos pretos declara que têm muito tempo, para ela ir se trocar: é preciso ser elegante e combinar as cores das vestimentas. Tal episódio demonstra a frivolidade que cerca a vida mundana, em que uma festividade ganha maior importância do que a vida de um velho amigo. Além disso, por conta do antissemitismo disseminado pelo caso Dreyfuss Charles Swann, que era judeu, começou a ser olhado com certa desconfiança pelas pessoas da alta sociedade, assim, deixou de ser convidado para certos eventos.

Depois que ele morreu Odette se viu na qualidade de viúva riquíssima e casou-se com o conde de Forcheville, que na época estava arruinado. Pouco tempo depois disso, faleceu um tio de Swann e como não havia outros parentes, Gilberte recebeu enorme herança e se tornou uma das herdeiras mais ricas da França (Id., 2016f, p.452). Depois de jantar com o duque e a duquesa de Guermantes, eles reconheceram as semelhanças entre ela e Swann – uma pessoa absolutamente encantadora! –, mas Gilberte possuía a vivacidade que faltava nele. Como o sobrenome, por ser judeu, dificultaria que fizesse bom casamento o conde a adotou e ela se tornou srta. Forcheville, após o que o conde passou a ser referenciado como seu pai. Depois disso, apenas muito raramente foi falado de Swann perto dela, ninguém ousava fazê-lo (Ibid., p.458).

Marcel não conseguia pensar na srta. Forcheville sem mágoa, Swann havia depositado nela as esperanças de sobrevivência após a sua morte: “É bom, queridinha, ter

---

<sup>71</sup> « (...) cette oisiveté offre à leur intelligence des objets aussi dignes d'intérêt que pourrait faire l'art ou l'étude, que la 'Vie' contient des situations plus intéressantes, plus romanesques que tous les romans. » (Id., 1987a, p.190)

uma filha como tu; um dia, quando eu não estiver mais aqui, se falarem ainda do teu pobre pai, será apenas consigo e por tua causa.” (Ibid., p.465)<sup>72</sup>, porém, como vimos, a presença de Gilberte num salão era um empecilho para que se falassem do pai. As ocasiões, cada vez mais escassas, de se lembrar de Swann não eram aproveitadas e as pessoas criaram o hábito de não mais mencioná-lo. Aquela que seria encarregada de rejuvenescer a sua memória, era a responsável por precipitar e concretizar o seu esquecimento (Ibid., p.466).

Agora, passemos para o caso de Vinteuil. No início de *No caminho de Swann*, ele é referido como “pobre diabo”, alguém que compunha coisas quase sem valor, velho professor de piano de Combray. Entretanto, conforme a narrativa avança, o seu nome é cada vez mais associado à figura do gênio, estando as suas composições presentes em diversos momentos, capazes de despertar diferentes sensações e sentimentos. Um fato interessante de se notar é que a amiga da srta. Vinteuil foi a responsável por decifrar o restante das suas obras, ela era a única apta para adivinhar o que ele escrevera, pois, convivendo tempo o bastante com o compositor conhecia o seu modo de trabalhar. De acordo com Marcel, ela aprendeu com a srta. Vinteuil o culto ao pai, o que foi a condição para que os sacrilégios fossem possíveis. Com o transcorrer do tempo, com o fogo da paixão se extinguindo tais profanações à memória dele foram se tornando raras, até darem lugar a uma amizade elevada e pura entre as duas. Às vezes, a amiga da srta. Vinteuil se perguntava se ela teria abreviado a vida do compositor. Ao menos, levando anos a desvendar o quebra-cabeça deixado por ele, definir a leitura correta de seus escritos enigmáticos, ela teve o consolo de certificar ao músico uma glória eterna e compensadora (Ibid., p.205) – talvez essa tenha sido a paga que ele recebeu, afinal!

Em *A prisioneira* temos acesso à primeira vez em que Marcel escuta o septeto, peça de Vinteuil para dez instrumentos, considerada por ele a sua “obra-prima triunfal e completa” (Id., p.198)<sup>73</sup>. O leitor percebe a música não pela descrição dos altos e dos baixos tons ou pelas modulações, mas sim, por meio de imagens e de cores que as frases e os movimentos evocam. Enquanto escutava tal composição percebeu que a ela mesclavam-se frases da sonata e, por conta disso, pôde estabelecer diferenciações entre elas:

Ao passo que a sonata se abria para uma aurora de lírios, campesina, dividindo sua leve candura, mas se alçar ao emaranhamento leve e todavia consistente de uma latada rústica de madressilvas sobre gerânios brancos, era sobre superfícies unidas e planas como as do mar que, numa manhã de

---

<sup>72</sup> « C’est bon, ma chérie, d’avoir une fille comme toi ; un jour, quand je ne serai plus là, si on parle encore de ton pauvre papa, ce sera seulement avec toi et à cause de toi. » (Id., 1986, p.244)

<sup>73</sup> « (...) auprès du chef-d’œuvre triomphal et complet (...) » (Id., 1988d, p.456)

temporal, começava no meio de um acre silêncio, num vazio infinito, a nova obra, e era num róseo de aurora que, para se construir progressivamente diante de mim, esse universo desconhecido era extraído do silêncio e da noite. Aquele rubro tão novo, tão ausente da terna, campestre e cândida sonata tingia o céu, como o arrebol, de uma esperança misteriosa. (...) A atmosfera fria, lavada de chuva, elétrica – de uma qualidade tão diversa, sujeita a pressões tão diferentes, num mundo tão afastado do outro, virginal e guarnecido de vegetais, da sonata – mudava a todo instante, apagando a promessa purpurina da Aurora. No entanto, ao meio-dia, num ensolaramento ardente e passageiro, ela parecia cumprir-se numa felicidade pesada, aldeã e quase rústica, onde a vacilação dos sinos retumbantes e desencadeados (...) parecia materializar a mais espessa alegria. (Ibid., p.196-197)<sup>74</sup>

No trecho acima podemos perceber que as distinções entre as composições se fazem a partir de paisagens, ou antes, de mundos construídos. De um lado, a sonata evoca uma manhã campestre, cândida, mais ligada à cor branca; de outro, o septeto descreve a passagem de uma manhã de temporal para o meio-dia ensolarado em uma aldeia, suscitando em Marcel cores mais vibrantes, rubras e escarlates. No entanto, páginas a frente ele pondera que apesar de ambas serem comandadas por interrogações distintas – uma era serena e encabulada e partia em pedaços curtos uma linha contínua e virginal, já a outra era apressada, súplice, impaciente e unia os fragmentos em uma armadura inseparável – originavam-se da mesma prece. Mesmo quando Vinteuil buscava produzir algo distinto, fazer algo de acordo com o gosto do público, o que se sentia era o seu acento, emergia uma onda do fundo dele, o que tornava o seu canto reconhecível e eterno (Ibid., 201-202).

Em outro momento, Marcel nos fala sobre a utilização que o compositor faz das cores. Ele escolhia-as não apenas muito estáveis, como também pessoais, o que permitiu que o transcorrer do tempo não alterasse o frescor e a originalidade de suas obras (Ibid., p.199), parecendo se postar à frente de músicas mais recentes que a dele. Procedendo dessa maneira, Vinteuil pintava o seu grande afresco musical, o qual tinha o poder de conduzir o ouvinte para o sublime, que nascia pelo encontro das cores de sua palheta (Ibid., p.200).

---

<sup>74</sup> « Tandis que la sonate s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre, divisant sa candeur légère pour se suspendre à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau rustique de chèvre-feuilles sur des géraniums blancs, c'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage déjà tout empourpré, commençait, au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit. Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un espoir mystérieux. (...) L'atmosphère froide, lavée de pluie, électrique – d'une qualité si différente, à des pressions tout autres, dans un monde si éloigné de celui, virginal et meublé de végétaux, de la sonate – changeait à tout instant, effaçant la promesse empourprée de l'Aurore. À midi pourtant, dans un ensoleillement brûlant et passager, elle semblait s'accomplir en un bonheur lourd, villageois et presque rustique, où la titubation de cloches retentissantes et déchaînées (...) semblait matérialiser la plus épaisse joie. » (Id., 1988d, p.754-755)

Nesta recepção dada na casa da sra. Verdurin, após o final de um movimento houve um instante de repouso para os músicos, o que permitiu que as pessoas ali presentes trocassem impressões. Porém, ao lado do celeste trecho musical a palavra humana parecia a Marcel extremamente insignificante, e ele se sentia como “(...) um anjo que, expulso das delícias do Paraíso, cai na mais insignificante realidade.” (Ibid., p.203)<sup>75</sup> Desta forma, o ambiente celeste, inefável, produzido pela arte contrasta de modo intenso com o da realidade concreta, que é composto por pessoas insossas, desinteressantes e vulgares, muitas vezes incapazes de compreender a perfeição de uma obra-prima.

A construção de um novo universo se dá por artistas (Vinteuil, na música, e Elstir, na pintura), porque eles parecem cidadãos de uma pátria perdida, da qual nada se lembram, mas que permanece como inconsciência, sendo referenciada por eles no momento da criação. Para Marcel, a expressão dessa pátria é a da alma do artista, algo que o singulariza e o individualiza. Quando esses hábeis artistas conseguem tamanho intento de produzir uma obra-prima é possível ver o mundo pelos seus olhos, isto é, acessar a este universo.

Asas, um novo aparelho respiratório, e que nos permitissem atravessar a imensidão, não serviriam de nada. Pois, se fôssemos a Marte e a Vênus conservando os mesmos sentidos, eles revestiriam do mesmo aspecto que as coisas da Terra tudo aquilo que pudéssemos ver. A única viagem verdadeira, o único banho de Juvência, seria, não partir em busca de novas paragens, mas ter outros olhos, ver o universo com os olhos de outra pessoa, de cem outras, ver os cem universos que cada uma delas vê, que cada uma é; e isso podemos consegui-lo com um Elstir, com um Vinteuil; com seus pares verdadeiramente voamos de estrela em estrela. (Ibid., p.202-203)<sup>76</sup>

No excerto acima está explícita essa ideia de que o artista funciona como um espelho que nos permite olhar através dele e termos contato com mundos desconhecidos, os quais são a expressão da alma de quem os produziu. Além disso, podemos ver que para ele, mais do que o deslocamento material, a verdadeira viagem seria empreendida via obra de arte.

Depois que o septeto recomeçou, Marcel notou que havia uma espécie de luta entre dois motivos, por fim o “apelo jubiloso”<sup>77</sup> foi vitorioso. Tratava-se de uma

---

<sup>75</sup> « (...) un ange qui, déchu des ivresses du Paradis, tombe dans la plus insignifiante réalité. » (Id., 1988d, p.762)

<sup>76</sup> « Des ailes, un autre appareil respiratoire, et qui nous permettent de traverser l’immensité, ne nous serviraient à rien, car, si nous allions dans Mars et dans Vénus en gardant les mêmes sens, ils revêtiraient du même aspect que les choses de la Terre tout ce que nous pourrions voir. Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d’aller vers de nouveaux paysages, mais d’avoir d’autres yeux, de voir l’univers avec les yeux d’un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d’eux voit, que chacun d’eux est ; et cela, nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil ; avec leurs pareils, nous volons vraiment d’étoiles en étoiles. » (Id., 1988d, p.762)

<sup>77</sup> « (...) motif joyeux (...). » (Id., 1988d, p.764)

felicidade inefável, a qual parecia originar-se do paraíso; tal alegria escarlate, ele sabia que era supraterrrestre e que jamais a esqueceria (Ibid., p.205).

Em *O tempo recuperado*, depois que Marcel descobre a sua obra ele reflete sobre o momento aludido acima:

E, voltando a pensar nesse júbilo extratemporal causado, ou pelo ruído da colher, ou pelo sabor da *madeleine*, dizia comigo: “Era isso, esta ventura proposta pela pequena frase da sonata de Swann, que se enganara assimilando-a ao prazer do amor e não soube achá-lo na criação artística; esta ventura que me fizera pressentir, como ainda mais supraterrrestre do que o que conseguira a frase da sonata, o rubro apelo misterioso daquele septeto que Swann não pudera conhecer, tendo morrido, como tantos outros, antes que a verdade feita para eles fosse revelada? Aliás, não lhe poderia ter servido, pois essa frase poderia muito bem simbolizar um apelo, mas não criar forças e fazer de Swann o escritor que ele não era.” (Id., 2016g, p.698)<sup>78</sup>

Isto é, o “apelo jubiloso” que triunfa ao final do septeto é como se fosse um chamamento a que se produza arte. Além disso, podemos ver uma diferença fundamental entre as trajetórias de Swann e de Vinteuil: Swann, que buscou se realizar pelo amor e depositou em sua filha as esperanças de ser lembrado depois de morto, acabou esquecido; já Vinteuil, embora tenha sofrido muito em vida, produziu belas composições, as quais permitiram que ele tivesse uma existência imortal: “Vinteuil morrera havia muitos anos; porém, no meio desses instrumentos que ele havia amado, fora-lhe concedido prosseguir, por um tempo sem limites, ao menos uma parte de sua vida.” (Id., 2016e, p.200)<sup>79</sup>

Agora, gostaríamos de explorar um pouco mais essa face espiritual que a arte parece possuir em *Em busca do tempo perdido*. Em *O caminho de Guermantes*, há uma passagem em que Marcel e Robert de Saint-Loup foram jantar juntos em Paris. A atmosfera que os circundava, ao descerem as escadas, lembrou a Marcel de quando estava em Doncières e tão logo chegaram à rua – ele viu a noite com a nevoa quase apagando os lampiões – pensou estar em Combray. Ao perceber a diferença entre os dois tipos de noite vividos em cada lugar, ele experimentou um tipo de entusiasmo que, se estivesse sozinho, propiciaria a manifestação, mais cedo, da vocação invisível de que tal obra, em seu conjunto, é a história (PROUST, 2016c, p.314). Esses momentos em que o narrador sente

---

<sup>78</sup> « Et, repensant à cette joie extra-temporelle causée, soit par le bruit de la cuiller, soit par le goût de la madeleine, je me disais : « Était-ce cela ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s’était trompé en l’assimilant au plaisir de l’amour et n’avait pas su le trouver dans la création artistique ; ce bonheur que m’avait fait pressentir comme plus supra-terrestre encore que n’avait fait la petite phrase de la sonate l’appel rouge et mystérieux de ce septuor que Swann n’avait pu connaître, étant mort, comme tant d’autres, avant que la vérité faite pour eux eût été révélée. D’ailleurs, elle n’eût pu lui servir, car cette phrase pouvait bien symboliser un appel, mais non créer des forces et faire de Swann l’écrivain qu’il n’était pas. » (Id., 1954, p.235-236)

<sup>79</sup> « Vinteuil était mort depuis nombre d’années ; mais, au milieu de ces instruments qu’il avait animés, il lui avait été donné de poursuivre, pour un temps illimité, une part au moins de sa vie. » (Id., 1988d, p.759)

um tipo de felicidade especial – por contemplar a sombra numa pedra ou os espinheiros alvares, por sentir um cheiro, que lhe proporcionem uma impressão sobre algo ou que lhe despertem uma memória – e que façam com que ele deixe de preocupar-se com o futuro são chamados de *experiências extratemporais*. Desde o primeiro volume ele sonha em ser escritor, depois, amortecido pelo hábito, presa da preguiça e do tédio não consegue escrever. Em dada passagem, Marcel chora de raiva por acreditar não possuir talento (Id., 2016b, p.361), em outra ainda, afirma que seja incapaz de ver e de escutar (Id., 2016g, p.572). No entanto, nas últimas páginas de *O tempo recuperado*, ele finalmente descobre *de que tratará e como será* o seu romance.

Neste mesmo volume, após passar longos anos no sanatório – procurando obter a cura para o seu estado de saúde – voltou a Paris. Enquanto estava no trem, ele observava um tronco de árvore iluminado pelo sol e pensou:

“Árvores (...) vocês nada mais têm a dizer-me, meu coração secou e não as ouve. No entanto, aqui estou em plena natureza, pois sim, e é com frieza, com tédio, que meus olhos observam a linha que vos separa a fronde luminosa do tronco ensombrecido. Se alguma vez pude julgar-me poeta, o fato é que hoje sei que não o sou. Talvez na nova etapa que se abre em minha vida, tão ressequida, os homens possam inspirar-me o que já não me diz a natureza. Porém os anos em que eu talvez tivesse sido capaz de celebrá-la não voltarão jamais.” (Ibid., p.680)<sup>80</sup>

No trecho acima, a desistência real e completa de sua inclinação para as letras expressa-se no tédio sentido perante as árvores, elas não lhe comunicam nada, dizendo de outra maneira, ele perdeu a capacidade de saborear a essência geral das coisas (Ibid., p.693). A partir disso, ele concluiu que apenas conseguiria alcançar prazeres frívolos e que não lhe adiantaria ter cem anos de vida pela frente e muita saúde (Ibid., p.688-689).

Com isso em mente, ele se dirigia à vesperal oferecida pelo príncipe de Guermantes em sua casa. Porém, ao se desviar de um bonde, tropeçou numa das pedras irregulares da rua. No instante em que foi ajeitar-se, firmou o pé numa laje que era mais baixa do que a outra e eis que foi inundado por aquele velho sentimento de felicidade (Ibid., p.689). Ele se deixou ser ocupado pelas imagens evocadas e então reconheceu: aquilo que ressurgia era Veneza.

Como no dia em que comeu o bolinho mergulhado no chá, estava decidido a decifrar o enigma que essa sensação parecia lhe formular, o que seria isso que era capaz

---

<sup>80</sup> « Arbres (...) vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur 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'ombre. Si jamais j'ai pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. Peut-être dans la nouvelle partie de ma vie desséchée qui s'ouvre, les hommes pourraient-ils m'inspirer ce que ne me dit plus la nature. Mais les années où j'aurais peut-être été capable de la chanter ne reviendront jamais. » (Id., 1954, p.208)

de deixá-lo indiferente à morte? Como chegou atrasado ao palacete de Guermantes e uma peça musical estava em andamento, foi encaminhado pelo mordomo para a biblioteca. Determinado criado, por mais que desejasse não fazer barulho, bateu a colher no prato. Novamente, Marcel foi assaltado pelo entusiasmo e foi invadido por imagens, cores e cheiros. Alguns instantes depois, percebeu que era o som produzido pelas marteladas na roda do trem que ouviu quando estava observando desanimado as árvores. Então, ao pegar o guardanapo que lhe ofereciam, o toque do pano engomado libertou novas visões: o azul e a brisa marinha de Balbec; depois, o barulho do encanamento de água fez com que ele se lembrasse os apitos dos navios dessa mesma praia. A partir dessas quatro reminiscências de um passado que julgava perdido para sempre, ele desvendou o enigma de sua felicidade. Tratava-se de algo sentido, ao mesmo tempo, no presente e no passado, o que permitiu um duplo movimento: primeiro, estando a coisa ausente (pois, pertencente ao passado) Marcel podia imaginá-la, portanto, gozar a sua beleza; segundo, havendo um abalo dos sentidos no presente, ao devaneio foi acrescentada a ideia de sua existência. Por meio disso, segundo o narrador, tem-se contato com elementos em sua essência geral, que se situa fora do tempo. E esse “homem livre da ordem do tempo”<sup>81</sup> não teme a morte, porque não há futuro (Ibid., p.694).<sup>82</sup>

Tais existências subtraídas do tempo propiciavam a Marcel um tipo de prazer que ele compreendia que não poderia alcançar na realidade da matéria, o gozo direto dissipa as impressões que buscava fixar. Desta forma, o narrador percebia que as decepções que sentiu frente ao amor e frente às viagens não eram coisas diversas, mas sim, que o órgão

---

<sup>81</sup> « (...) l’homme affranchi de l’ordre du temps » (Id., 1954, p.230).

<sup>82</sup> Na passagem a seguir, fica evidente o motivo de Marcel considerar o encontro entre passado e presente propiciado pela memória involuntária como algo extratemporal: “(...) essa criatura só se nutre da essência das coisas, só nela encontra subsistência e delícias. Enlanguesce na observação do presente, onde os sentidos não podem fornecê-las, na consideração de um passado que a inteligência resseca, na espera de um futuro que a vontade constrói com fragmentos do presente e do passado, dos quais ainda lhes extrai a realidade, só conservando o bastante para fins utilitários, estritamente humanos, que lhes fixa. Mas desde que um ruído, um cheiro, já ouvido ou aspirado antes, o sejam de novo, ao mesmo tempo no presente e no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos, logo a essência permanente e em geral oculta das coisas se libera e nosso verdadeiro eu, que às vezes parecia morto há muito tempo, mas não estava de todo, desperta e se anima ao receber o alimento celeste que lhe trazem.” (Ibid., p.694)

[« (...) cet être-là ne se nourrit que de l’essence des choses, en elles seulement il trouve sa subsistance, ses délices. Il languit dans l’observation du présent où les sens ne peuvent la lui apporter, dans la considération d’un passé que l’intelligence lui dessèche, dans l’attente d’un avenir que la volonté construit avec des fragments du présent et du passé auxquels elle retire encore de leur réalité, ne conservant d’eux que ce qui convient à la fin utilitaire, étroitement humaine, qu’elle leur assigne. Mais qu’un bruit déjà entendu, qu’une odeur respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l’essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l’était pas autrement, s’éveille, s’anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. » (Id., 1954, p.229-230)]

de que ele dispunha para fruir a beleza era a imaginação (Ibid., p.694), isto é, ele é incapaz de se realizar no gozo material, na ação concreta (Ibid., p.696-968).

Resolvido a contemplar a essência das coisas, a converter as impressões e as reminiscências em um equivalente espiritual, Marcel decide compor uma obra de arte (Ibid., p.699), única maneira de recuperar o Tempo Perdido (Ibid., p.715). Segundo ele, “A vida verdadeira, a vida afinal descoberta e tornada clara, por conseguinte a única vida plenamente vivida, é a literatura.” (Ibid., p.712).<sup>83</sup> Isso porque, se a realidade é definida por ele como a relação entre um jarro cheio de perfumes e uma lembrança, a tarefa do escritor é encontrá-la e ligar esses dois elementos em sua frase. A verdade apenas começa quando for estabelecida a relação entre dois objetos diversos e ela for encerrada em um estilo harmonioso, ou ainda, quando elaborar-se uma metáfora que aproxime duas sensações distintas, extraindo a essência comum a elas, com o fim de libertá-las das contingências do tempo (Ibid., p.707).<sup>84</sup>

Em suma, enquanto Marcel esperava na biblioteca do príncipe percebeu que carregava em si o material de sua obra, isto é, sua vida passada. Além disso, é interessante notar que o estilo adotado pelo escritor – com muitas metáforas e metonímias – tem um sentido muito explícito e coerente, que é o de compor uma literatura mais próxima da realidade.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature (...). » (Id., 1954, p.257)

<sup>84</sup> “Sob esse aspecto, não me pusera a própria natureza no caminho da arte, não era ela o próprio começo da arte, ela que, tantas vezes bem mais tarde, só me permitira conhecer a beleza de uma coisa em outra, o meio-dia em Combray no repicar de seus sinos, as manhãs de Doncières nos soluços do nosso calorífero a água? A relação pode ser pouco interessante, os objetos medíocres, o estilo ruim, mas sem isso nada se faz.” (Ibid., p.707)

[« La nature ne m'avait-elle pas mis elle-même, à ce point de vue, sur la voie de l'art, n'était-elle pas commencement d'art elle-même, elle qui souvent ne m'avait permis de connaître, souvent, la beauté d'une chose que dans une autre, midi à Combray que dans le bruit de ses cloches, les matinées de Doncières que dans les hoquets de notre calorifère à eau ? Le rapport peut être peu intéressant, les objets médiocres, le style mauvais, mais tant qu'il n'y a pas eu cela, il n'y a rien. » (Id., 1954, p.250)]

<sup>85</sup> Uma literatura mais próxima da realidade, para Marcel, não é sinônimo de *literatura realista*, no excerto a seguir está evidenciada a crítica que ele faz a esse tipo de escrita. “Determinado nome, lido num livro outrora, contém entre suas sílabas o vento veloz e o sol brilhante que fazia quando o líamos. De modo que a literatura que se contenta em ‘descrever as coisas’, em delas fornecer apenas o miserável sumário de linhas e superfícies, é a que, intitulado-se realista, mostra-se mais afastada da realidade, a que mais nos empobrece e consterna, pois corta bruscamente toda e qualquer comunicação do nosso eu presente com o passado, do qual as coisas conservavam a essência, e com o futuro, onde elas nos incitam a saboreá-lo de novo. É isso que deve expressar a arte digna desse nome e, se fracassa, pode-se ainda extrair de sua impotência uma lição (ao passo que não se tira nenhum êxito do realismo), a saber, que tal essência é, em parte, subjetiva e incomunicável.” (Ibid., p.704)

[« Tel nom lu dans un livre autrefois contient entre ses syllabes le vent rapide et le soleil brillant qu'il faisait quand nous le lisions. 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, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir, où elles

Terminada a música, o mordomo foi avisar Marcel que ele poderia entrar no salão. Depois que ele decidiu finalmente escrever a sua obra, aquela reunião mundana adquiriu outro caráter, foi assaltado pela urgência de começá-la (Ibid., p.731). Primeiro, percebeu que todos estavam muito velhos, depois — vendo-se sentiu a angústia de descobrir a ação destruidora e deformadora do tempo — foi assaltado pelo temor de não poder realizar seu intento<sup>86</sup>: as forças do escritor não estavam ao nível das demandas egoístas da obra (Ibid., p.825).

Enquanto Marcel refletia sobre a velhice, sobre as noções de tempo, de realidade e de obra de arte, utilizou duas imagens, uma para representar a estrutura almejada para seu livro e outra para o processo de escrita. Primeiro, disse-nos que irá erigi-lo como uma igreja – que, por conta da grande extensão do projeto, terá partes que não tiveram tempo de ser esboçadas – depois, imaginando como seria o trabalho literário, construirá seu livro como um vestido. Pensa, acompanhado de perto por Françoise, pregará em diferentes lugares uma folha suplementar e de tanto colar os papéis uns aos outros, eles se resgarão e ela os ajeitará, como se estivesse remendando as partes gastas de uma roupa (Ibid., p.818-819).<sup>87</sup>

---

nous incitent à le goûter de nouveau. C'est elle que l'art digne de ce nom doit exprimer, et, s'il y échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement (tandis qu'on n'en tire aucun des réussites du réalisme), à savoir que cette essence est en partie subjective et incommunicable. » (Id., 1954, p.244-254)]

<sup>86</sup> “Demorava para escrever. De dia, quando muito poderia tentar dormir. Se trabalhasse, seria de noite apenas. Mas precisaria de muitas noites talvez cem, talvez mil. E vivia na ansiedade de não saber se o Senhor do meu destino, menos indulgente que o sultão Xariar, quando eu interrompesse a narrativa de manhã, consentiria em protelar a minha condenação à morte permitindo-me retomar a continuação na noite seguinte. Não que pretendesse refazer de algum modo *As mil e uma noites*, e muito menos as *Memórias* de Saint-Simon, ambos igualmente escritos noturnos, nem qualquer dos livros a que amara na minha ingenuidade de criança, supersticiosamente unido a eles como a meus amores, não podendo imaginar sem horror uma obra diferente. Mas, como Elstir, como Chardin, só pela renúncia àquilo que se ama pode-se refazê-lo. Evidentemente, também meus livros, como o meu ser de carne, acabariam por morrer um dia. Mas é preciso resignar-se a morrer.” (Ibid., p.826)

[« Moi, c'était autre chose que les adieux d'un mourant à sa femme que j'avais à écrire, de plus long et à plus d'une personne. Long à écrire. Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin, quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir. Non pas que je prétendisse refaire, en quoi que ce fût, les Mille et une Nuits, pas plus que les Mémoires de Saint Simon, écrits eux aussi la nuit, pas plus qu'aucun des livres que j'avais tant aimés et desquels, dans ma naïveté d'enfant, superstitieusement attaché à eux comme à mes amours, je ne pouvais sans horreur imaginer une œuvre qui serait différente. Mais, comme Elstir, comme Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. Sans doute mes livres, eux aussi, comme mon être de chair, finiraient un jour par mourir. Mais il faut se résigner à mourir. » (Id., 1954, p.436-437)]

<sup>87</sup> “De tanto colar uns aos outros os meus papéis, que Françoise chamava de ‘papeluchos’, eles se rasgavam aqui e ali. Se necessário, não poderia Françoise ajudar-me a ajeitá-los, do mesmo modo que punha remendos nas partes gastas de seus vestidos, ou como, na janela da cozinha, à espera do vidraceiro, como eu do impressor, ela colava um pedaço de jornal no lugar de um vidro partido? Françoise diria, mostrando-me os cadernos roídos pelo cupim como a madeira: – Olhe, está tudo bichado, é uma pena, eis aqui um canto de página que é só uma renda – e, examinando-o como um alfaiate: – Acho que não poderei consertar isso,

Portanto, a arte, segundo Marcel, possui algumas faculdades: primeira, ao ser produto da individualidade do artista, permite que enxerguemos através de seus olhos; segundo, tal singularidade é a expressão de sua alma e isso é uma espécie de garantia de existência imortal do artista; terceiro, para melhor apreciar uma obra, é preciso que nos libertemos da inteligência, porque o mundo desvelado por ela não se resolve em raciocínios e parecerá “nada” à razão, porém, se ele for contemplado pela imaginação então será possível acessá-lo; quarto, quando se tem acesso a este universo, sente-se uma alegria inexprimível, uma alegria supraterrrestre – que são esses momentos de sobreposição temporais que permitem que imaginação e existência se encontrem – e que é, portanto, divina; sexto, se, no caso de *Em busca do tempo perdido*, a matéria-prima para a produção da obra é a vida pregressa de Marcel e se, a arte contém algo de divino, seria próprio dela espiritualizar a matéria.

---

está perdido. É uma desgraça, talvez fossem as suas melhores ideias. Como se diz em Combray, ninguém conhece as peles tão bem como as traças. Elas se metem sempre nos melhores tecidos.” (Ibid., p.819)

[« À force de coller les uns aux autres ces papiers, que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là. Au besoin Françoise pourrait m’aider à les consolider, de la même façon qu’elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes ou qu’à la fenêtre de la cuisine, en attendant le vitrier comme moi l’imprimeur, elle collait un morceau de journal à la place d’un carreau cassé.

Elle me disait, en me montrant mes cahiers rongés comme le bois où l’insecte s’est mis : ‘C’est tout mité, regardez, c’est malheureux, voilà un bout de page qui n’est plus qu’une dentelle, et – l’examinant comme un tailleur – je ne crois pas que je pourrai la refaire, c’est perdu. C’est dommage, c’est peut-être vos plus belles idées. Comme on dit à Combray, il n’y a pas de fourreurs qui s’y connaissent aussi bien comme les mites. Elles se mettent toujours dans les meilleures étoffes.’ » (Id., 1954, p.425-426)]

## 4. CONCLUSÕES

O amor em *Em busca do tempo perdido*, como vimos, aparece sempre representado de maneira negativa, entramos em contato com a sua face obsessiva, ciumenta e sádica – “[a]qui, chamo de amor uma tortura recíproca” (Id., 2016d, p.87)<sup>88</sup> – amar, nesse sentido, vira sinônimo de sofrer, só se ama aquilo que não se possui. Enquanto Swann amou Odette, sentiu ciúmes dela; mesmo quando Marcel obteve prazeres mais intensos quando amava Albertine, apenas podia percebê-los quando ela se achava ausente e lhe provocava angústia, pois quando estavam juntos entediava-se; o sr. de Charlus apenas amava quem não lhe correspondia; Vinteuil morreu de desgosto por sua filha ser lésbica. Em oposição a isso, a arte aparece como o meio de se alcançar a realização: ao produzir algo que se situe acima da materialidade é possível entrar em contato com a Verdade, o que permite o acesso ao divino e ao sagrado. Neste cenário, portanto, os lados de Méséglise – do amor – e de Guermantes – da arte – não se tocam, porém, como dito anteriormente, existe um meio de se chegar a Guermantes por Méséglise.

O amor por si só se mostra insuficiente, como vimos, trata-se apenas de uma volúpia frívola, uma carnação murcha, mas quando ao prazer ou aos sonhos de felicidade são misturadas obras de arte – no caso de Swann, a pequena frase da sonata e o afresco de Botticelli, no caso de Marcel, o septeto, as pinturas de Elstir e os escritos de Bergotte – o ser amado passa a poder habitar o mundo da imaginação, o que torna este mal sagrado. Agora, se o intento maior de Marcel é o de escrever um livro, os tormentos causados pelo envenenamento de amor são-lhe de grande utilidade: embora a felicidade seja saudável ao corpo, é o desgosto que amplia a mente,

(...) aceitemos o mal físico que nos inflige devido ao conhecimento espiritual que nos traz; deixemos que nosso corpo se desagregue, pois cada parcela nova que dele se destaca vem, já agora luminosa e legível, acrescentar-se à nossa obra para completá-la ao preço de sofrimentos de que os outros mais dotados não necessitam, para torná-la mais sólida à medida que as emoções esfazem a nossa existência. (Ibid., p.720)<sup>89</sup>

Isto é, o sofrimento causado pelo amor traz, ele também, conhecimento espiritual, o qual será necessário para que se produza uma obra-prima. Se as ideias são um substituto ao mal sentido, quando há transmutação de uma coisa na outra, as angústias perdem sua

---

<sup>88</sup> « J'appelle ici amour une torture réciproque. » (Id., 1988d, p.617)

<sup>89</sup> « (...) laissons se désagréger notre corps, puisque chaque nouvelle parcelle qui s'en détache vient, cette fois lumineuse et lisible, pour la compléter au prix de souffrances dont d'autres plus doués n'ont pas besoin, pour la rendre plus solide au fur et à mesure que les émotions effritent notre vie, s'ajouter à notre œuvre. » (Id., 1954, p.271).

força nociva e, até, podem gerar alegria no instante em que se dá tal transformação. Portanto, em *Em busca do tempo perdido* a arte aparece sob a roupagem daquilo que poderia oferecer uma saída às dores da existência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras literárias

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. In : À la recherche du temps perdu. Vol.1. Texte établi par Francine Goujon. France : Éditions Gallimard, 1987a.

\_\_\_\_\_. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, I : autour de Mme Swann*. In : À la recherche du temps perdu. Vol.1. Texte établi par Pierre-Louis Rey France : Éditions Gallimard, 1987b.

\_\_\_\_\_. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, II : Noms de pays : le pays*. In : À la recherche du temps perdu. Vol.2. Texte établi par Pierre-Louis Rey. France : Éditions Gallimard, 1988a.

\_\_\_\_\_. *Le côté de Guermantes*. In : À la recherche du temps perdu. Vol.2. Chapitre I établi par Thierry Laget et Chapitre II établi par Thierry Laget et Brian Rogers. France : Éditions Gallimard, 1988b.

\_\_\_\_\_. *Sodome et Gomorrhe*. Vol. 3. Texte établie par Pierre-Edmond Robert. In : À la recherche du temps perdu. France : Éditions Gallimard, 1988c.

\_\_\_\_\_. *La prisonnière*. Vol. 3. Texte établie par Pierre-Edmond Robert. In : À la recherche du temps perdu. France : Éditions Gallimard, 1988d.

\_\_\_\_\_. *La fugitive (Albertine disparue)*. 2<sup>a</sup> ed., Paris : GF-Flannarion, 1986.

\_\_\_\_\_. *Le temps retrouvé*. Texte établi par Pierre Clarac et André Ferré. France: Éditions Gallimard, 1954

\_\_\_\_\_. *No Caminho de Swann*. In: Em Busca do tempo perdido, vol. 1. Trad. Fernando Py. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

\_\_\_\_\_. *À sombra das moças em flor*. In: Em Busca do tempo perdido, vol. 1. Trad. Fernando Py. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

\_\_\_\_\_. *O caminho de Guermantes*. In: Em Busca do tempo perdido, vol. 2. Trad. Fernando Py. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016c

\_\_\_\_\_. *Sodoma e Gomorra*. In: Em Busca do tempo perdido, vol. 2. Trad. Fernando Py. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016d.

\_\_\_\_\_. *A prisioneira*. In: Em Busca do tempo perdido, vol. 3. Trad. Fernando Py. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016e.

\_\_\_\_\_. *A fugitiva*. In: Em Busca do tempo perdido, vol. 3. Trad. Fernando Py. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016f.

\_\_\_\_\_. *O tempo recuperado*. In: Em Busca do tempo perdido, vol. 3. Trad. Fernando Py. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016g.

### **Textos de teoria e de crítica**

AUERBACH, Erich. “Marcel Proust: o romance do tempo perdido”. In: *Ensaaios sobre literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 333-340.

BARTHES, Roland. “Aula do dia 15 de dezembro de 1979”. In: *A preparação do romance vol. II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.67-98.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Isabel Gonçalves. Coleções Signos. São Paulo: Edições 70, 1981.

BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BROWN, Stephen Gilbert. *The gardens of desire: Marcel Proust and the fugitive sublime*. Albany: State University of New York Press, 2004.

CARTER, William. “Introduction”. In: *Proust in Love*. New Haven e London: Yale University Press, 2006, p. XI-XII.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Metodologia em pesquisa e literatura*. 1ª ed. São Paulo: Parábola, 2020.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2019.

PROUST, Marcel. “O método Sainte-Beuve”. In: *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Editora Iluminuras, 1988, p.49-62.

\_\_\_\_\_. « La méthode de Sainte-Beuve ». In : *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*. Édition établie par Pierre Clarac. Paris : Éditions Gallimard, 1971, p.219-232.

SHATTUCK, Roger. “Lost and found: the structure of Proust’s novel”. In: BALES, R. (Org.). *Cambridge Companions to Proust*. Cambridge University Press, 2006, p.74-84.

VERRIER, Jean. “O relato refletido”. In: CARVALHAL, T. F. et al (Org.). *Masculino, feminino e neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Trad. Tania Franco Carvalhal et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p.33-46.