UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Manoela Caroline Navas

A busca da imortalidade em *Across the River and Into the Trees*, de Ernest Hemingway e *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust

São José do Rio Preto

2022

N322b

Navas, Manoela Caroline
A busca da imortalidade em Across the River and Into the Trees, de Ernest Hemingway e Du côté de chez Swann, de Marcel Proust / Manoela Caroline Navas. -- São José do Rio Preto, 2022
175 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientadora: Giséle Manganelli Fernandes

1. Filosofia existencial. 2. Imortalidade. 3. Hemingway. 4. Proust. 5. Tempo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Manoela Caroline Navas

A busca da imortalidade em *Across the River and Into the Trees*, de Ernest Hemingway e *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Agência financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Profª. Drª. Giséle Manganelli Fernandes
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Profª. Drª. Nilce Maria Pereira
UNESP/Ibilce

Profª. Drª. Norma Wimmer
UNESP/Ibilce

Prof. Dr. Paulo Sergio Nolasco dos Santos
UFGD

Prof. Dr. Manuel Fernando Medina
University of Louisville

São José do Rio Preto
04/03/2022

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus, pela perseverança que me concedeu em todos os momentos, e pelo apaziguamento nas horas difíceis.

À minha orientadora, Giséle, pela paciência ao longo de onze anos, e por apoiar sempre minhas ideias, se engajando nas minhas propostas. Além disso, gostaria de agradecer não só pelos ensinamentos enquanto orientadora e professora, mas também por todo o universo que me apresentou dentro do sistema universitário, me guiando para além das fronteiras dos livros e das aulas.

À minha banca, composta pelos professores doutores Nilce Pereira, Norma Wimmer, Paulo Nolasco e Manuel Medina, a quem serei eternamente grata pela leitura e avaliação. Um agradecimento em dobro às professoras Nilce e Norma também por terem participado da banca de qualificação, cujas contribuições para a melhoria deste trabalho foram primordiais.

Ao Ibilce, e toda a comunidade ibilceana. Rosemar, Mauro, Silvia, Alíria, e todos os envolvidos na Seção de Pós-Graduação, pela excelência no trabalho prestado, facilitando a vida do aluno. Também gostaria de agradecer a todos os professores que fizeram parte da minha formação universitária e que permitiram que eu pudesse ter o conhecimento para elaborar este trabalho, entre eles gostaria de destacar: Arnaldo, Maria Cláudia, Álvaro, Cláudia Nigro, Nelson, Sérgio Motta (*in memoriam*), Pablo, Orlando, Gentil, Cláudio Aquatti, Luís Totti, Suzi, Melissa, Peter, Paula, Nilce, Norma. Gostaria também de incluir meus agradecimentos aos professores que me permitiram participar de suas disciplinas enquanto aluna especial: Eduardo Coutinho (UFRJ), Luísa Laranjeiras (UFRJ), Andréa Daher (UFRJ) e Vera Folain (PUC/RJ).

Aos meus pais, cujo suporte não é passível de ser descrito em palavras, e forneceram a base para a construção deste trabalho, como um lar preenchido de amor e de compreensão.

Ao meu companheiro, maior apoiador da minha sana loucura, não desistindo de mim um momento só, e me apresentou aos vários caminhos oferecidos pela vida, me encorajando a descobri-los.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Eis-me aqui diante das folhas em branco — brancas como o negro futuro: brancura terrível! — procurando parar o tempo que passa, fixar o hoje fugidio, eternizar-me ou imortalizar-me, enfim — embora eternidade e imortalidade não sejam uma só e mesma coisa. Eis-me aqui diante destas folhas em branco, meu futuro, procurando derramar minha vida, arrancar a mim mesmo da morte de cada instante. Procuro ao mesmo tempo, me consolar de meu desterro, do desterro de minha eternidade, deste desterro que prefiro chamar de meu des-céu.

Miguel de Unamuno (2011, p.69)

Resumo

O ser humano é refém da implacabilidade do tempo, não sendo permitida a chance de escapar do cativeiro fenomenológico imposto a ele. Entretanto, algumas pessoas são capazes de fugir de seu destino e alcançam a eternidade, terreno da imortalidade. A presente tese, assim, tem como objetivo analisar as obras *Across the River and Into the Trees*, de Ernest Hemingway, e *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust, sob a perspectiva da experiência humana e da subjetividade diante da ação do tempo, calcada na Filosofia Existencial. O caminho trilhado parte da análise da necessidade humana da busca da unidade, trabalhada pelo filósofo Miguel de Unamuno, para que assim, os escritores possam alcançar a graça da eternidade. Essa missão somente será possível no plano da criação do universo romanesco, como abordado por Camus, para, então, o escritor, diante de sua angústia existencial, possa encontrar sua unidade. Uma das formas de atingir a eternidade é por meio do acesso à Ideia, categoria suscitada por Schopenhauer, e esta via é trilhada pelo trabalho do gênio, no caso, ambos Hemingway e Proust. Por fim, serão abordadas, via Santo Agostinho e Kierkegaard, as noções de eternidade e tempo, e como, depois de traçado esse percurso na busca de si, os autores em questão e suas obras rompem com a barreira temporal e se lançam na imortalidade.

Palavras-chave: Filosofia Existencial. Hemingway. Imortalidade. Proust. Tempo.

Abstract

Human beings are held hostages of the voracity of time, and they are not allowed them to flee from the phenomenological prison they are trapped into. However, certain people are capable of running away from their destiny and reach eternity, which is the place of immortality. Therefore, the present dissertation aims at analyzing *Across the River and Into the Trees*, by Ernest Hemingway, and *Du côté de chez Swann*, by Marcel Proust, under the perspective of human experience and subjectivity in face of the action of time, based on the ideas of Existential Philosophy. The analysis starts from the human need to search for its unity, as dictated by the philosopher Miguel de Unamuno, so that, in this sense, the writers could reach the eternity gift. This mission can only be accomplished in the creation of a novel universe, as said by Camus, so that, it's possible to the writer, facing his existential agony, to find his unity. One of the ways to reach eternity is through the access to the Idea, Schopenhauer's concept, and this path can only be trailed by the genius, in this case, both Hemingway and Proust. Lastly, the notions of eternity and time, given by Santo Agostinho and Kierkegaard, will be scrutinized, in order to investigate how both authors and their works break the time barrier and launch themselves into immortality.

Keywords: Existential Philosophy. Hemingway. Immortality. Proust. Time.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 9

2 O PROCESSO DA ESCRITA DO ROMANCE: A FILOSOFIA E O ROMANCE PARA MIGUEL DE UNAMUNO 19

2.1 Primeiras palavras 19

2.2 A questão central para Unamuno e a filosofia existencial 23

2.3 A memória e o princípio de continuidade da vida em "Sentimentos filiais de um parricida", de Marcel Proust 30

2.4 Em busca da imortalidade: uma interpretação da existência pela memória 42

3. A ARTE COMO NEGAÇÃO DA MORTE E DO TEMPO 68

3.1 Primeiras palavras 68

3.2 A criação do romance como superação à morte 72

3.3 A experiência mística do romance 92

3.4 A arte, a Ideia, a essência: uma leitura do mundo por Schopenhauer 101

4 UMA BUSCA POR IMORTALIDADE: A EXPERIÊNCIA SUBJETIVA DO TEMPO EM SANTO AGOSTINHO, KIERKEGAARD, HEMINGWAY E PROUST 117

4.1 Primeiras palavras 117

4.2 Coração inquieto que busca a paz: as *Confissões* e a angústia sobre o Tempo 123

4.3 Kierkegaard e a Filosofia Existencial 142

4.4 *A repetição*: uma busca do eu em *Du côté de chez Swann, Across the River and Into the Trees* 144

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 158

REFERÊNCIAS 166

APÊNDICE A – Prefácio 170

1. INTRODUÇÃO

[1]Sempre que me perco, literal ou metaforicamente, meu pensamento, de modo automático, aciona a chave do Tempo. Pode ser em uma corriqueira ação cotidiana, como perder o metrô, perguntar quanto tempo estou atrasada ou quanto tempo falta para a chegada do próximo vagão. Pode ser também em uma ligação com uma pessoa querida, que me obriga a olhar os minutos ou horas passados falando com ela, matando as saudades. Ligação esta, que nos tempos pandêmicos – que contextualizam o momento de escrita desta tese – é tão demorada, como se fosse possível diminuir a distância imposta pelo contexto. Pode ser deitado ao lado de alguém amado e, nesse instante, me perco em pensamentos que remontam às questões de cunho temporal, como "por que não conheci essa pessoa antes?", "há quanto tempo não me sentia assim?", "será que é para sempre?".

Tempo. Entidade que me intriga e preenche meus mais arraigados pensamentos, fazendo desabrochar toda sorte de dúvidas acerca da minha existência. O que é o Tempo? Podemos entender seu real significado? Se a resposta for sim, somos capazes de lidar com ele? É possível domá-lo, trancafiá-lo em uma jaula e declarar-se revoltado contra ele? Seu conteúdo e sua forma não são de simples assimilação. Os antigos, inclusive, dedicavam três deuses para tal entidade, a saber: Cronos, deus do tempo linear (dividido em passado, presente e futuro); Kairós, o deus do tempo oportuno (ligado ao aspecto qualitativo do tempo); e por fim, Aion, deus do tempo ilimitado (ligado às eras e à vida após a morte).[2]

Esse mesmo Tempo, consagrado como a penitência máxima do ser humano, foi objeto de estudo e de angústia dos dois autores que compõem o *corpus* desta tese. Ernest Hemingway, escritor norte-americano e agraciado com Prêmio Nobel de Literatura, não conseguiu lidar com as lembranças que foram desencadeadas pelo Tempo e decidiu por fim à sua existência antes de

[1] Pedimos, leitor, que leia primeiramente o Apêndice, localizado na parte final desta tese.
[2] Considerações apresentadas por Nobert Elias, em *Sobre o tempo*.

completar 60 anos de idade. Marcel Proust não somente se questionou profundamente sobre o Tempo, como decidiu realizar uma jornada que pudesse burlar a implacabilidade desta cruel entidade “mitológica”.

Assim, como o Tempo me cativa sempiternamente (veja novamente a preocupação temporal) e parece também ter sido o objeto sobre o qual Hemingway e Proust se debruçaram não somente como autores, mas como seres humanos em sua pura essência, decidi unir as angústias que acometem a nós, enquanto seres humanos, em conjunto. Não é sabido que o sofrimento compartilhado é o tratamento indicado para a angústia?

E, como não poderia ser diferente, o desenvolvimento desta presente tese foi vítima do Tempo, revelando as deformações sofridas ao longo do processo. E por uma razão óbvia. O “eu” que escreveu o projeto há quatro anos foi deformado pela passagem do Tempo e acabou por se desviar várias vezes ao longo do caminho até se encontrar no estágio de consciência de agora. Contudo, o eu de quatro anos atrás também não era um estado puro; sua própria existência estava condicionada a uma anterior; e esta, por sua vez, se ligava a outra, ainda mais anterior, e assim sucessivamente. O eu que está escrevendo esta tese é formado por uma sucessão de “eus” anteriores. E o conteúdo apresentado aqui é um amálgama de experiências e estudos sedimentados ao longo da vida.

O esforço, de um lado, é de ordem laboral e intelectual, incluindo às diversas idas ao Consulado da França para ler, na íntegra, as correspondências trocadas entre Proust e seu editor. Em contrapartida, o elemento motivador desses passeios vinha da conexão espiritual que criei com os autores, buscado compreender, cada vez mais, como eu poderia ser mais um ponto de propagação e eco de seus pensamentos. E, durante essa busca, procurei entender também como esse processo de aceitação do Tempo se passa em mim. Assim, o esforço para a construção desta tese é um esforço de compreensão da vida e de nós mesmos, o que, é claro, demandou um severo questionamento existencial.

Encontrava-me escorregando entre as várias teorias, os inúmeros artigos publicados sobre os dois autores, as muitíssimas abordagens sobre

suas obras, sem sentir que estava cumprindo meu propósito: fazer ecoar as vozes de Hemingway e Proust em sinal de agradecimento. No momento da escrita do projeto, estava passando por um turbulento momento da minha vida, tendo que lidar com a finitude da passagem do Tempo de alguém especial para mim...

Passei a encarar o Tempo não mais como a simples demarcação entre presente, passado e futuro, mas como a foice que ceifa com a continuidade da vida, interrompendo o projeto do Bem. Como é triste e doloroso o conhecimento sobre a Morte. Apesar do forte impacto que exerceu sobre a minha pessoa, o tema passou a ser alvo de perseguição. Crescia em mim um sentimento dualista pesaroso: quanto mais pensava na Morte, mais queria entendê-la, como um cientista segurando seu frasco no laboratório; contudo, ao mesmo tempo, a ideia da sua proximidade me aterrorizava, desejando-a cada vez mais distante. Esse sentimento povoou minha mente durante o processo de construção do projeto de doutorado, que, tomado pela esfera melancólica na qual me encontrava, tinha como proposta inicial investigar os romances *Do outro lado do rio, entre as árvores*, de Ernest Hemingway, e *No caminho de Swann*, de Marcel Proust, sob a perspectiva do problema do Mal. Vale ressaltar, a partir de agora, a motivação da escolha desses dois romances para compor o *corpus* deste trabalho.

Primeiramente, o relato se concentra na aproximação entre Hemingway e Proust. Durante o mestrado, trabalhei com a obra *O sol também se levanta,* primeiro romance de Hemingway, publicado em 1926. Fiquei contagiada pelo estilo do narrador: curto, áspero e ágil, como uma navalha, que deixou cicatrizes como se fosse uma navalha afiada. Decidi empreender uma jornada por toda a extensão de sua obra, para compreender melhor o autor, até sentir uma transição de seu estilo e abordagem no romance em questão, quando tive a oportunidade de chegar até ele. Em *Do outro lado do rio, entre as árvores*, temos um romance que não se pretende cínico ou irônico, como nas narrativas anteriores, e acaba por nos revelar um Hemingway amável e saudosista. O romance também mostrava uma relação com as lembranças dos tempos de guerra distinta das anteriores, parecendo não mais querer fugir de suas

memórias, mas cooptá-las para dentro de um receptáculo. Cabe outra ressalva aqui. Quando possível, leio as correspondências que os escritores trocam com amigos, família e editor. Quando li o romance, quis mergulhar mais de maneira profunda em sua obra, buscando entender as aflições afloradas e explícitas pelas palavras do Coronel Cantwell, protagonista da narrativa, e ver se Hemingway comentava sobre isso em algum lugar, pois, apesar de jornalista de formação, não era muito adepto de entrevistas. Por isso, parti em busca de suas cartas, todas reunidas e publicadas por seu amigo e posterior biógrafo, Carlos Baker, para, então, entender o que o autor travava como batalha pessoal, e se sua personagem era, de alguma forma, uma expressão de suas angústias.

Folheio o pesado volume das cartas selecionadas entre 1917 e 1961, com as folhas amareladas e manchadas, outra vítima do Tempo, estampando na capa um retrato de Hemingway, no qual visualizo o Coronel Cantwell, protagonista do romance sob análise. Em uma das cartas, selecionada aleatoriamente (ou com um toque do destino), era dedicada ao amigo Arthur Mizener, em 22 de abril de 1950, e me deparei com as seguintes palavras, escritas após a saudação final: “Fico feliz se gostar do que você leu no livro até agora. Eu gostaria que fosse melhor que Proust, se Proust tivesse participado de guerras, gostasse de transar e estivesse apaixonado” (Hemingway, apud Baker, 1985, p. 691, tradução nossa)[3]. Fui cativada pela sua ousadia e pela espontaneidade do argumento. Quando me atentei para a data da publicação da carta, constatei que era de 1950, ano de publicação do romance, o mesmo no qual eu havia percebido uma mudança na abordagem dos temas memorialísticos. Questionei-me, repetidas vezes, o porquê de selecionar justamente Proust para estabelecer a comparação. Eu precisava descobrir.

A partir desse momento, acendeu-se em mim uma antiga vontade de ler a grande obra proustiana, tão famosa, analisada pelos maiores pesquisadores, mas que, ao mesmo tempo, encontra tão poucos adeptos. Quantas pessoas você, leitor, conheceu, que disse que adoraria ler Proust, mas nunca o fez? Por

[3] *I am happy if you liked what you have seen of the book. I would like it [to] be better than Proust if Proust had been to the wars and liked to fuck and was in love.* (Hemingway, apud Baker, 1985, p.691).

que não há tantas adaptações cinematográficas, como em outros romances de mesma extensão? O que repelia a todos na leitura de *Em busca do tempo perdido*?

E lá estava eu, na livraria, de frente para a seção de literatura estrangeira, encarando uma recente edição publicada pela Editora Biblioteca Azul, com duas informações que saltavam da capa azul em direção aos meus olhos, buscando uma conexão. A primeira reside na escolha da tradução: feita por Mário Quintana, revelando, ao menos para mim, que o esforço de compreensão da obra não estava na disposição cronológica dos eventos, como todos reclamavam, mas derivava da necessidade de uma sensibilidade estética, tão cara a Mário Quintana, como podemos observar em sua vasta bibliografia. A segunda informação que se tornou alvo cativo do meu olhar era a palavra Tempo, grafada em fonte preta, com linhas finas e delicadas, como se representasse (o que eu pensava à época) a sensibilidade do Tempo. Lá estava ele de novo, me encarando, colocando em combustão todos aqueles sentimentos confusos que tomaram conta de mim há algum tempo. Veja bem, leitor, como eu e o Tempo estamos sempre um atrás do outro, como a mitológica imagem do Ouroboros, na qual a serpente está dando a volta no círculo e sua boca morde a própria cauda. E quanto mais eu corro atrás do Tempo, mais o perco. Caçada injusta essa que me fora imposta!

Decidi não lutar mais contra ele, e fui buscar em Proust qual era seu sentimento de busca (talvez em vão) do Tempo, que acaba por ser redescoberto ou, pelo menos, é tratado sob outro olhar, amadurecido com o passar dos anos. Será possível um dia não pensar sobre o Tempo? E, em meio a esse devaneio, iniciei a leitura de Proust, encarando o medo da resposta que poderia vir a obter sobre o tema agora fixo em meus pensamentos.

E aí começou a batalha contra o Tempo. Com a leitura dos romances, eu sentia que tinha aliados compartilhando a minha angústia, e que, paradoxal e simultaneamente, me transtornaram ainda mais. Os dois romances se empenhavam na mesma batalha que eu estava travando há um tempo: a superação da Morte. Eis o ponto de partida dos envolvidos: diante da proximidade da morte, como nos jogamos de volta à vida?

Juntos, enfrentávamos a presença constante dela, como Antonius Block, que a desafia para uma partida de xadrez, no filme *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman. Block, cavaleiro que regressa das Cruzadas, encontra seu país tomado pela peste e as pessoas morrendo nas estradas, com cadáveres espalhados por todas as partes. E ainda encontra algo mais aterrorizante que o cenário de mortandade causado pela peste, a Morte personificada (interpretada por Bengt Ekerot), e esta passa a acompanhá-lo de perto, à espreita do momento de ceifar sua vida.

Block (interpretado por Max von Sydow) e seu escudeiro Jöns (interpretado por Gunnar Björnstrand) remetem à mesma dupla de cavaleiro/escudeiro Dom Quixote e Sancho Pança, que também será contemplada no desenvolvimento desta tese. Ambas as duplas buscam encarar a realidade na qual se encontram com olhar próprio, superando o caos instaurado em seus respectivos momentos presentes.

A Morte se apresenta diante de Antonius Block repetidas vezes, lembrando-o de que sua hora estaria próxima. Brilhantemente retratado, Block, em sua tentativa de escapar da Morte, a desafia para uma partida de xadrez, e, em caso de derrota, entregaria sua vida a ela. A Morte, conhecedora de todos os movimentos e da força de sua implacabilidade, aceita o desafio, jogando avidamente. Decerto o uso da inteligência não foi suficiente para que Block pudesse vencer a adversária. Contudo, enquanto a Morte jogava concentrada, a família de artistas itinerantes consegue escapar dela, atuando o jogo proposto por Block, o xadrez, como uma distração. A imagem trazida nessa cena está diretamente relacionada com o assunto a ser discutido nas próximas páginas: a possibilidade de vencer a Morte por meio da arte.

Dessa forma, caro leitor, quero convidá-lo a mergulhar na minha busca por respostas, desafiando o Tempo e a Morte. Como um jogo de xadrez, me lancei no desafio de escrever sobre dois romances que também foram bem-sucedidos em superar a Morte. Como eles me guiaram por essa jornada íntima, onírica, mnemônica, saudosista, de forma tão subjetiva, eu não poderia, de forma alguma, trair seus princípios. Assim, tomei a liberdade de escrever uma tese que também partisse da minha subjetividade, da minha experiência de

vida enquanto ser humano, e que sedimenta as bases para a compreensão das obras e de seus ensinamentos.

Só podemos falar sobre aquilo que vemos de dentro, de nosso interior. Quando contemplamos um lugar desconhecido, por mais que, externamente, o reconheçamos como um escritório, por exemplo, não sabemos sobre seu funcionamento, seus integrantes, laços afetivos entre as pessoas e a construção. Contudo, dentro de nossa casa, somos capazes de compreender aspectos que somente para nós fazem sentido, como os nossos hábitos, nossas dualidades, aquele quem somos somente dentro de casa. Assim como ocorre com nossa subjetividade. Posso falar sobre aquilo que sinto, vivo por dentro e está circunscrito a mim. Assim, esta tese é o relato de uma experiência interna disparada pela leitura dos romances, uma faísca de subjetividade. Não poderia ser ingrata com toda a experiência trazida por esses autores e passar a analisá-los com argumentos exteriores, os quais possuem lá seu propósito, mas determinam um papel às obras menor do que elas realmente desempenham. É preciso explorar a obra por dentro, e não colar rótulos, teorias, costurando uma colcha de retalhos que acabará por encobrir a potencialidade do romance.

A leitura das obras não foi um mero ato acadêmico, o qual precisava de uma justificativa para ser aceito em algum programa. O problema apresentava-se em mim, e aqui estão transcritos todos os pensamentos suscitados em mim durante a busca por respostas, não ao longo dos formais quatro anos de um doutorado, mas de uma vida inteira. Marcel e Richard Cantwell me conduziram por aquilo que posso designar de experiência mística da descoberta da subjetividade. Qual é o valor de uma tese recheada de teorias áridas, como uma espécie de mundo externo à essência do problema e que não tocam sequer no coração da pessoa que se propõe a escrever sobre o objeto?

Por isso, tomei a decisão de buscar aqueles que também falavam e escreviam com a alma, e estavam, de fato, vivenciando suas angústias. A fortuna crítica utilizada aqui parte de escritores e filósofos-escritores, todos envolvidos por suas indagações subjetivas em face da racionalidade crua e cruel do mundo em nossa volta. E como em um lance de dados do destino,

esses autores foram se encaixando e se atraindo, em uma espécie de conexão mística. Cabem, aqui, algumas observações sobre o desenvolvimento dos capítulos.

A tese é dividida em três capítulos. Cada capítulo inicia com uma seção intitulada “Primeiras palavras”, na qual dedico um pouco da minha própria reflexão sobre como surgiram os questionamentos desenvolvidos no desenrolar das seções seguintes. Essa escolha se deu por um motivo mais poético, de prestar uma homenagem a esses autores, responsáveis por me guiar pelo caminho da descoberta do eu, e apresentam em suas obras, como ponto de partida, a experiência subjetiva. Tanto o herói de Hemingway quanto o de Proust partem da proximidade da morte, e mergulham no mar das lembranças em movimento retrógrado, mas com abordagens distintas. Cantwell, participante de duas guerras mundiais, entra na História para poder, voluntariamente, acessar suas memórias, enquanto Marcel, por outro lado, parece fugir da História (com citações muito esparsas e breves sobre o contexto histórico), valendo-se primordialmente do uso da memória involuntária.

O primeiro traz as ideias suscitadas por Miguel de Unamuno, filósofo e escritor basco, que, a partir da via da filosofia existencial, trata do romance como criação subjetiva em busca da unidade do indivíduo. Ainda neste capítulo, decidi trazer para discussão uma crônica de Proust, no intuito de reforçar as ideias presentes em sua obra. Este primeiro capítulo atua como um sonar, um emissor de ondas a serem propagadas ao longo dos outros capítulos que o sucedem, ecoando as ideias plantadas por Unamuno, na busca de alcançar o infinito e o eterno.

No segundo capítulo, traremos as reflexões do escritor e filósofo Albert Camus, sobre a produção do romance como Revolta e negação do Tempo e da Morte. Neste capítulo, também será abordada outra narrativa curta de Proust, um conto sobre os últimos dias de um homem e a reverberação desta proximidade da morte. Vale destacar que, apesar de ter proposto uma leitura partindo da subjetividade, deixando fluir os pensamentos conforme eles se apresentam, para um entendimento mais conciso dos conceitos filosóficos

abordados por Camus, foram feitas considerações mais sucintas sobre os conceitos gerais para que, depois, seja realizado um aprofundamento nos tópicos dialogando diretamente com as obras sob análise.

O mesmo pode ser dito sobre as considerações tecidas por Schopenhauer, nosso terceiro filósofo escolhido para tratar sobre a essência do mundo e como ela estaria conectada com o evento da memória involuntária, revelando a característica genial tanto de Hemingway quanto de Proust. Ainda foram acrescentadas as reflexões do escritor Samuel Beckett, profundo leitor de Schopenhauer, responsável pelo ensaio intitulado *Proust*, no qual traz a consideração sobre como o autor francês foi bem-sucedido em sua empreitada de vencer a Morte.

O terceiro capítulo traz à baila as considerações tecidas pelo criador da filosofia existencial: Søren Kierkegaard. Veremos elementos da experiência mística suscitada pela Repetição, concepção tão cara ao pensador dinamarquês. Para fundamentar as noções de eternidade e imortalidade, também foi abordado o livro *Confissões*, de Santo Agostinho, obra de cunho autobiográfico sobre o processo de conversão de Agostinho.

Se, como veremos ao final, o ser humano está em busca de sua unidade e, assim, por consequência, da sua imortalidade, a divisão em três capítulos faz um papel referencial (considerando o viés da filosofia existencial) à Santíssima Trindade — Pai, Filho e Espírito Santo.

Vale também ressaltar que as obras que compõe o *corpus* desta tese foram lidas e analisadas em seus idiomas originais, *Across the River and Into the Trees*, de Hemingway em inglês, e *Du cotê de chez Swann*, de Proust, obviamente, em francês. O intuito foi diminuir mais ainda qualquer barreira que pudesse se apresentar, buscando, ao melhor estilo schopenhariano, a essência.

Trago agora uma observação acerca do tratamento dado sobre a categoria do narrador. Em ambos os romances, decidimos tratar o narrador como narrador-personagem, pois o grau de onisciência é muito alto. O acesso à subjetividade, tanto de Marcel quanto de Richard Cantwell, é de forma direta, sem a presença de uma barreira ou juízo de valor pelo narrador. Pelo recorte

feito, não teríamos espaço nem tempo hábil para discorrer sobre os vários estudos realizados sobre a categoria do narrador em Proust. Por isso, optamos por denominá-los como narradores-personagens.

Assim, leitor, você poderá constatar que a presente tese é uma construção em si, se moldando com as leituras e sendo modelada pelos pensamentos suscitados ao longo do percurso, sedimentado pela passagem do Tempo. O texto se constrói buscando uma unidade, e, por isso, as ideias são vistas e revistas ao longo de todo o trabalho, como uma repetição e eco das palavras iniciais. Um trabalho semelhante a uma semente, pequena, coberta por um invólucro, mas que com o tempo e as leituras a regando, acaba por germinar, criando vários ramos partindo de uma mesma Ideia.[4]

Por fim, leitor, gostaria de que você soubesse que a perspectiva deste trabalho não está contextualizada somente pelas ideias trazidas à baila. O Tempo também é demarcado. A escrita desta tese aconteceu, majoritariamente, durante um evento que nos marcará eternamente. Uma pandemia que veio para nos ensinar o valor do Tempo. Qual é a ressonância de ficar sem ver, sem poder abraçar ou estar próximo, por tanto tempo, das pessoas amadas? Mas esse tempo, talvez perdido, é incontável, imensurável. Por isso, me lancei nesta jornada de pensar o Tempo e encará-lo uma vez mais. Dou meu salto de fé para mergulhar nas inúmeras experiências que só o Tempo pode servir.

Daqui a muitos anos, quem sabe, se este estudo cair nas mãos de algum leitor curioso, não gostaria de fosse lido como mais uma amostra estatística ou mais uma obra a ser citada. Meu desejo é que as minhas palavras ecoem no tempo, em ondas vibrando em harmonia com as palavras propagadas por Proust e Hemingway, e contribuam para esta luta do homem contra a Morte, buscando, na arte, a imortalidade.

[4] Podemos nos remeter aos seguintes versículos do Evangelho de João: “Se o grão de trigo que cai na terra não morre, ele continua só um grão de trigo; mas se morre, então produz muito fruto”.

2. O PROCESSO DA ESCRITA DO ROMANCE: A FILOSOFIA E O ROMANCE PARA MIGUEL DE UNAMUNO

2.1. PRIMEIRAS PALAVRAS

Dom Quixote de La Mancha e Dom Miguel de Unamuno, um espanhol e um basco, separados pela fronteira (in)existente entre ficção e realidade, apareceram, concomitantemente, ao longo do processo da escrita desta tese, e, assim, me comprometo, nas próximas páginas, a fazer jus aos seus ensinamentos tão valiosos, e, também, em forma de agradecimento pela jornada na qual me guiaram por meio de seus legados transcritos e postergados à eternidade.

A decisão de aventurar-se em uma vida de estudos, buscando respostas para problemas que nos angustiam, sonhando com uma libertação da ansiedade advinda de nossos pensamentos conflitantes, não poderia ter outra definição: é, em essência, quixotesca.

Ao longo deste capítulo, busco inspiração na bravura indômita do nosso engenhoso fidalgo de La Mancha, o Cavaleiro dos Leões, que parte em busca de um propósito e nada no caminho o poderá impedir. Contudo, tomo a liberdade literária de conceder o merecido sossego a seu companheiro Sancho Pança, e coloco ao seu lado um grande admirador de suas aventuras, Dom Miguel de Unamuno, que iniciou sua carreira tecendo considerações acerca da obra de Cervantes. Unamuno vai além. Publica a obra *Vida de Dom Quixote e Sancho*, na qual recria as peripécias do personagem, internalizando, inclusive, o espírito quixotesco e defendendo a materialidade do personagem, ao afirmar ser este composto, à nossa semelhança, de carne, osso e sangue.

A leitura da obra de Cervantes não é meramente um exercício mecânico-biológico de decodificação textual, mas da ordem da experiência. Eis a palavra-chave para ajudar na compreensão dos nossos objetos originais de pesquisa: *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust e *Do outro lado do rio, entre as árvores*, de Ernest Hemingway. Encontramos aqui três personagens partindo em busca de algo que eles próprios não conseguem decodificar, mas

são vorazes em seus propósitos. As três personagens não se adaptam aos seus respectivos tempos, buscando formas de interpretar suas angústias e traduzi-las. A este seleto grupo, acrescento o próprio Miguel de Unamuno, o qual fez de sua obra uma extensão de sua vida, vivendo ocorrências dignas de um valoroso cavaleiro ou mesmo de um aposentado coronel de guerra, como veremos mais adiante.

Identificar-nos com o personagem de um romance é uma atividade muito libertadora na qual a literatura nos permite realizar. Poder projetar-se naquele personagem tão problemático, cheio de dúvidas, e logo em outro texto ou trecho do romance nos afeiçoar ao personagem romântico que dá voz aos nossos pensamentos os quais, às vezes, sequer somos capazes de desenvolver, eis o processo libertador da Literatura. Miguel de Unamuno, nesse sentido, foi o que mais me deixou surpresa. Quando entrei em contato com algumas de suas considerações, me vi integralmente representada. Queria ler cada vez mais, para achar respostas àquelas angústias comuns a ambos. Encantei-me. Era a mesma identificação que tinha com os personagens das obras escolhidas para este trabalho. Quando tive a oportunidade de assistir ao filme *Enquanto a guerra durar*, do diretor espanhol Alejandro Amenábar, fiquei realmente tocada (o que não acontecia em muitos anos assistindo a filmes dos mais variados gêneros): a vida de Unamuno estava ali, palpável, como eu sentia, tanto que na mesma noite sonhei com ele.

Paralelamente à minha introdução ao universo de Miguel de Unamuno, fiz uma viagem de retorno à infância e, mais uma vez, peguei em mãos o meu livro favorito quando criança: *Dom Quixote de La Mancha*. Li infinitas versões para crianças, adaptações adequadas para a faixa etária juvenil, mas nunca tinha lido o original. Que época melhor do que o Agora, o Presente, para realizarmos nossos sonhos? Agora tinha em mãos a versão original, bilíngue, numa bela edição em que figuravam não mais as ingênuas figuras das minhas adaptações, mas as brilhantes ilustrações de Gustave Doré. E também não era uma versão de cinquenta páginas: o romance é dividido em dois volumes, que juntos ultrapassam a marca das mil e quinhentas páginas. O frio na barriga por entrar, finalmente, no texto real, de conhecer as nuances verdadeiras da escrita

de Cervantes me encorajava. E não é justamente esse o objetivo da literatura? Por alguns anos, eu havia tornado a leitura em uma espécie de atividade mecânica, obrigações contratuais da universidade, da escola, dos artigos. Devo confessar: por um período considerável da minha vida, perdi o prazer da leitura. Por uma intervenção quase cósmica, consegui reverter esse triste momento. Lá estava eu, com o massivo e pesado *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* no meu colo, prestes a embarcar mais uma vez nessa aventura.

E assim como a proposta do nosso valoroso Cavaleiro da Triste Figura, de buscar uma vontade de vida quando mais parece não ter motivos, me inspirei em sua jornada para alcançar terras longínquas, claro, dentro do contexto de escrita desta tese. E não se trata somente de fazer o caminho ao andar, como nos propõe o poeta Antonio Machado, mas de ir contra a corrente, contra a maré, de cabeça erguida e fiel ao seu propósito. Ao longo dos quatro anos da pesquisa, li, reli, elenquei, resenhei, resumi tantos artigos, tantos livros áridos, infrutíferos, que não me ofereciam tranquilidade. A sensação era de não encontrar a resposta para minha busca. E não é assim que agimos na pós-graduação? Participamos de debates, lemos artigos e mais artigos e estes circulam em um seleto grupo de pessoas. Mas e a nossa paixão pela leitura? Quando foi que nos esquecemos da liberdade trazida pelos nossos livros preferidos? Por que decidimos empenhar anos de pesquisa em cima de um objeto se, no final, nos esquecemos do brilho nos olhos que ele produz? Confesso que, talvez tomada pela loucura sã do Cavaleiro da Triste Figura, mergulhei contra a correnteza.

Quero que você, leitor, tenha o mesmo desejo pela leitura, a mesma afetividade desenvolvida por mim a esses autores, e que a experiência da leitura deste texto lhe traga algo de sincero e verdadeiro, saindo das garras mecânicas do saber científico. A Literatura é, de fato, uma linda artes, nos transporta por universos e vivências que residem em nosso âmago. Devemos, então, como admiradores e perpetuadores desta arte, não permitir que seu brilho caia no ostracismo acadêmico. Retomemos o fulgor, a centelha, a vontade, o amor pela leitura que esses autores nos estimularam.

Assim, convido você, leitor, a caminhar comigo pelo universo cheio de dúvidas subjetivas, mas não tenha medo. Como veremos nas próximas páginas, a vida é para ser vivida, e não relegada ao plano das ideias mortas, das abstrações. Tomemos emprestada a coragem de Dom Quixote, e navegando contra a maré, pareceremos loucos diante dos olhos do mundo, mas quem pode viver nesse mundo tão caótico sem um pouco de loucura intrínseca? Lutaremos com moinhos, domaremos leões, buscaremos honrar a nossa palavra, caminharemos pela contramão, sem medo, e até com certo orgulho, de enfrentar o ridículo. Ao final, espero que você possa sentir um pouco do que vivenciei ao longo desses anos de pesquisa, estudos e amor que desenvolvi por esses autores. Veremos, ao longo deste capítulo, como Proust, Hemingway, Unamuno e Cervantes estão intimamente conectados por uma busca pessoal por respostas para perguntas as quais não somos capazes de compreender em essência, mas elas são a base de toda a Filosofia e a Literatura.

2.2. A QUESTÃO CENTRAL PARA UNAMUNO E A FILOSOFIA EXISTENCIAL

> Sempre se perde o tempo. O que chamamos de ganhar tempo na verdade é perder. O tempo: eis aqui a grande tragédia. (UNAMUNO, 2011, p. 102).

Nascido em Bilbao, na conturbada comunidade autônoma do País Basco, em 1864, Miguel de Unamuno, como podemos observar pela breve citação acima, tem como um dos motes principais de sua obra uma clara busca por respostas aos nossos conflitantes pensamentos acerca da existência. Vale deter-nos um pouco mais sobre sua biografia para que possamos, em seguida, enveredar pelas suas questões tão agudas e precisas.

Unamuno concluiu muito jovem seu doutorado na área de Filosofia e Letras, em 1884, título que, após 14 anos, lhe rendeu a ocupação do cargo de reitor na Universidade de Salamanca. Em 1913, ele publica o que viria a ser um dos expoentes da sua obra, *O sentimento trágico da vida*, cujo pensamento está centrado na crença da imortalidade pessoal. Contudo, o que parecia ser mais um passo promissor em sua carreira, a obra sofreu uma condenação do Santo Ofício espanhol. Um ano depois, foi afastado como reitor, não somente por sua violação aos parâmetros do Santo Ofício, mas também por suas posições políticas. E, como será incorporado a sua obra, nenhum evento passa por algum grau de superficialidade. Após suas discordâncias políticas e severas críticas ao rei Afonso XIII, ele é deportado para Fuerteventura, nas Ilhas Canárias, em 1924. Permaneceu exilado, posteriormente, em Paris, até 1930, quando, finalmente, pôde voltar à Espanha. Nesse interim, isolado e exilado, escreveu boa parte de sua obra, levantando sempre as questões sobre nossa existência e sua perduração no tempo, categoria que ele acredita ser da ordem do trágico.

Em um movimento análogo aos acontecimentos de sua vida, a obra de Miguel de Unamuno também é revestida de rompantes capazes de introduzir ainda mais dúvidas no leitor ao término da leitura.

O filósofo espanhol Julian Marias (1950), comentador da obra de Unamuno, afirma que, ao terminarmos a leitura de seus livros seu, ainda com ele em mãos, sentimos como se não o lemos direito, algo nos escapou e se faz necessária a releitura da obra. E essa sensação, cujo efeito é o da incompletude, é traduzida ao longo de sua carreira literária. Suas recorrentes dúvidas acerca da existência eram magistralmente transportadas para um livro novo ou um ensaio inédito, mas perpetuavam a semente em seu pensamento. Esse trabalho incansável de germinação e cultivo de seus pensamentos culminou em sua vasta obra, uma relva verde longínqua a perder de vista, muito bem cuidada, mas causadora de um estranho desconforto de não se saber onde iremos chegar.

Contudo, em meio à leitura da obra de Unamuno, alguns a consideram como filosofia, debatendo assuntos de ordem dos problemas circunscritos à área. Como caracterizar, então, o seu trabalho?

Segundo Julian Marias, categorizar a obra de Miguel de Unamuno seria um equívoco, pois não podemos enxergar muito claramente os limites, as fronteiras entre o que seria da ordem da literatura e da filosofia. Não podemos nos ater aos problemas filosóficos carregados pelos personagens nas obras de cunho mais literário, assim como não podemos descartar a importância de tais personagens dentro dos tratados entendidos como predominantemente filosóficos. Faz-se necessário, então, não categorizar a obra de Unamuno, mas saber qual o sentido real de seus pensamentos tão inquietos e angustiantes. Ainda de acordo com Marias, tentar classificar Unamuno seria um desperdício de energia, uma vez que ele mesmo constrói sua obra dentro de um panorama de contradições.

Assim, as várias versões de si e de seus pensamentos estão se contradizendo o tempo todo, gerando a sensação de incompletude edificante ao leitor.

Sobre o que se trata a obra de Unamuno? Para nos auxiliar na busca pela resposta a esta questão, traremos alguns pensamentos discutidos nas obras *Como escrever um romance* (2011), na qual encontramos um narrador que nos leva pela viagem do processo da escrita do romance, e *O sentimento trágico da vida* (1913), sendo esta considerada a mais importante, e, como citado anteriormente, lhe rendeu uma condenação pelo Santo Ofício espanhol. A escolha da primeira obra se deveu por ela estar intimamente relacionada às ideias tratadas e à estrutura dos romances do *corpus* desta tese, *No caminho de Swann* e *Do outro lado do rio, entre as árvores*, como veremos nas próximas linhas.

Para iniciarmos nossa discussão, primeiramente, precisamos entender onde está situada a origem do pensamento de Unamuno. A corrente filosófica existencialista emerge no século XIX, na Europa, com a publicação dos pensamentos do dinamarquês Søren Kierkegaard, considerado o primeiro filósofo existencialista (e que será abordado mais adiante nesta tese). A filosofia existencial surge de uma ruptura com a abordagem da filosofia racionalista, aprofundada pelo avanço do cientificismo crescente do século XIX, e este operava com o campo da objetividade, da razão. Kierkegaard não se conforma com o tratamento dado ao homem pela filosofia de seu tempo, que o colocara numa posição de subordinação à ciência e à razão, compondo uma filosofia da objetividade.

Como pode o homem crer que conceitos, fórmulas, teorias, simples criações suas, podem ditar todos os acontecimentos da existência? Por que mesmo uma pessoa versada em lógica, conhecedora de todas as leis da física e razão, pode cair em situações de contradição absoluta? Quem somos nós diante do Tempo? Qual é o nosso papel no universo? A respeito do tema, Unamuno afirma que:

> A filosofia responde a necessidade de formamos uma concepção unitária e total do mundo e da vida, e como consequência desta concepção, um sentimento que engendre uma atitude íntima e até uma ação. Contudo, o resultado deste sentimento, em vez de ser consequência daquela concepção, é a causa dela. Nossa filosofia, isto é, nosso modo de compreender ou não compreender o mundo e a vida, brota do nosso sentimento sobre a vida

> por ela mesma. E esta, como toda a afetividade, tem raízes subconscientes, inconscientes talvez. (UNAMUNO, 2002, p. 6, tradução nossa).[5]

Como podemos observar no trecho, a questão que guia toda a formação da filosofia é baseada na necessidade de uma explicação sobre o mundo e sobre a vida, e a partir dessa resposta, teríamos como produtos uma relação de afetividade e ações. E aqui reside a indignação da filosofia existencial: se o basilar para a filosofia é a compreensão sobre a vida, por que colocá-la no plano abstrato, dos conceitos? Para Unamuno, o sentido é inverso, ou seja, o que pulsa dentro dos filósofos é o próprio calor da vida, sendo a causa das nossas indagações, e não uma concepção, uma ideia. A vida, por ela mesma, seria a centelha que nos acende todas as indagações sobre como compreender o mundo (ou não, como bem colocado pelo autor). Assim, em oposição à atitude da ciência de explicar a vida por meio de conceitos, concepções quântico-físicas, sofismas lógicos, Unamuno afirma que o primordial para o ser humano é ser guiado por sua própria existência, cheia de subjetividade, não se encaixando dentro dos padrões predefinidos pelo cientificismo.

Toda essa sorte de indagações culminou no ramo da filosofia que passou a marcar uma nova posição, agora baseada na existência humana e na sua subjetividade. Segundo essa corrente, é preciso se libertar das amarras da ciência como fim último, e não um instrumento. Nós, seres humanos, somos primordialmente dotados de subjetividade, de dúvidas, de desespero, de angústia, de crenças. Quem, por acaso, nunca se perguntou o que acontece depois da morte? Devemos nos libertar das correntes dos conceitos, uma vez que são meros frutos da nossa imaginação e, principalmente, estão fora da existência – ao sair de casa numa manhã ensolarada para ver o mar com suas

[5] *La filosofía responde a la necesidad de formarnos una concepción unitaria y total del mundo y de la vida, y como consecuencia de esa concepción, un sentimiento que engendre una actitud íntima y hasta uma acción. Pero resulta que ese sentimiento, en vez de ser consecuencia de aquella concepción, es causa de ella. Nuestra filosofía, esto es, nuestro modo de comprender o de no comprender el mundo y la vida, brota de nuestro sentimiento respecto a la vida misma. Y esta, como todo lo afectivo, tiene raíces subconscientes, inconscientes talvez.* (UNAMUNO, 2002, p. 6).

ondas agitadas, não vemos fórmulas de Báskhara, teoria do movimento ondulatório – ou seja, os conceitos são abstrações. Se um dia o ser humano for extinto da Terra, todos os conceitos desaparecerão, permanecendo na existência o mesmo sol daquela manhã e as mesmas agitações do mar.

Dessa forma, ao reconhecermos que nossa incapacidade de compreensão absoluta sobre os fenômenos do Universo, nos resta questionar sobre nossa existência: o que é a vida? E o mais importante: o que é a morte? O que há do outro lado? A falta de resposta para essa pergunta é que gera tamanha angústia no homem. A partir desse ponto, podemos retomar Unamuno e nos deter mais atentamente às suas questões e como elas estão intimamente ligadas ao nosso *corpus*.

Ecoando as ideias de seus antecessores dentro da filosofia existencial, o pensamento central norteador das obras de Miguel de Unamuno é que o homem é constituído dos princípios de unidade e de continuidade, conforme trecho a seguir:

> O que determina um homem, o que o faz um homem, um e não outro, aquele que é e não aquele que não é, é um princípio de unidade e um princípio de continuidade. Um princípio de unidade primeiro, no espaço, graças ao corpo, e depois na ação e no propósito. Quando andamos, um pé não vai para frente e outro para trás: nem quando olhamos, um olho olha para o Norte e o outro para o Sul [...]. Em cada momento de nossa vida temos um propósito, e a ele conspira a sinergia de nossas ações. Mesmo se no próximo momento mudarmos de propósito. E é em certo sentido um homem quanto mais homem, mais unitária é sua ação. [...]
>
> E um princípio de continuidade no tempo. Sem entrar na discussão – ociosa – se sou ou não aquele que era há vinte anos, é indiscutível, me parece, o feito de que aquele que sou hoje advém, pela série contínua de estados de consciência, daquele que era em meu corpo há vinte anos. A memória é a base da personalidade individual, assim como a tradição é da personalidade coletiva de um povo. Se vive na lembrança e pela lembrança, e nossa vida espiritual não é senão o esforço de nossa memória em perseverar, para se tornar esperança, o esforço de nosso passado para se tornar o futuro. (UNAMUNO, 2002, p. 9, tradução nossa).[6]

[6] *Y lo que determina a un hombre, lo que le hace un hombre, uno y no otro, el que es y no el que no es, es um principio de unidad y un principio de continuidad. Un principio de unidad*

Podemos observar, logo nas primeiras páginas de *O sentimento trágico da vida*, publicado em 1912, que Unamuno está dialogando intimamente com questões que permeiam nossos romances sob estudo nesta tese. Para Unamuno, o princípio de unidade do homem reside no amálgama entre o interior de cada um de nós e nossas ações, culminando nos vários estágios da nossa vida. Quando decidimos tomar uma decisão, ela precisa ser amparada por nossa vontade e por nossas ações, como, por exemplo, se decidimos escalar uma montanha, a decisão parte do nosso desejo interior, e para se concretizar, nossas ações precisam acompanhar essa jornada.

O princípio de unidade é primordialmente válido para a vida. Uma vez que nos foi dada a graça da vida, podemos optar por vivê-la ou não. Se a intenção é pela permanência, não podemos apartar a vida de nossas ações e de nossa subjetividade, ou seja, não podemos encarar a vida como conceito abstrato, explicado unicamente pela razão – eis a base da filosofia existencial. Ter o conhecimento sobre as nano partículas que compõem nosso corpo, sobre as reações físico-químicas envolvidas no simples ato de respirar, não torna a vida mais vida. A ciência é uma ferramenta criada pelo homem para servi-lo, não para reger sua existência.

Temos aqui o mesmo processo para a escrita desta tese. Não poderíamos simplesmente elencar uma série de argumentos, citações de artigos, resenhas infindáveis sobre essas obras que estão tratando a respeito

---

primero, en el espacio, merced al cuerpo, y luego en la acción y en el propósito. Cuando andamos, no va un pie hacia adelante, el otro hacia atrás: ni cuando miramos mira un ojo al Norte y el otro al Sur [...]. En cada momento de nuestra vida tenemos un propósito, y a él conspira la sinergia de nuestras acciones. Aunque al momento siguiente cambiemos de propósito. Y es en cierto sentido un hombre tanto más hombre, cuanto más unitaria sea su acción. [...]

Y un principio de continuidad en el tiempo. Sin entrar a discutir -discusión ociosa- si soy o no el que era hace veinte años, es indiscutible, me parece, el hecho de que el que soy hoy proviene, por serie continua de estados de conciencia, del que era en mi cuerpo hace veinte años. La memoria es la base de la personalidade individual, así como la tradición lo es de la personalidad colectiva de un pueblo. Se vive en el recuerdo y por el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es [...] sino el esfuerzo de nuestro recuerdo por perseverar, por hacerse esperanza, el esfuerzo de nuestro pasado por hacerse porvenir. (UNAMUNO, 2002, p. 9).

do nosso interior. Temos que nos conectar com a essência da obra. Como veremos adiante, os sentimentos que emergem nas obras selecionadas não podem ser destituídos e deslocados para uma esfera abstrata, desconectados de nós mesmos, os leitores.

Ao lermos os romances, sentimos um desvelar da alma, pensamos como é possível que sentimentos tão caros a todos nós possam estar presentes em tão diversos contextos e épocas. Assim, quando nos propomos a estudar estas obras, precisamos também acompanhar o que é trazido por elas, mantendo o princípio da unidade, fundamental para a constituição do ser humano.

Detenhamo-nos agora sobre o segundo princípio apresentado por Unamuno: o da continuidade no tempo. Para o filósofo, é clara a noção de que somos compostos de estágios de consciência diferentes com a passagem do tempo. Assim, o eu de dez anos atrás não corresponde ao de hoje, e este, definitivamente, não será o mesmo daqui a dez anos. Dito de outra forma, o eu de hoje é fruto de uma série contínua dos meus estágios de consciência anteriores, e que definirão o eu do futuro. Como nos manter em consonância com a unidade, mesmo sendo resultado de diferentes estágios de consciência?

Para Unamuno, a parte responsável por unir as duas pontas da vida do homem é a memória. O meu eu de dez anos atrás era dotado de uma consciência que, à época, estava em unidade com as minhas ações. Os eventos vividos com o passar do tempo, as experiências não desaparecem simplesmente no novo estágio de consciência – são, na realidade, o que permeia todos os estágios ao longo da minha vida. Dessa forma, o eu de hoje tem como base a memória, responsável pela minha personalidade.

As lembranças não ficam destituídas ou largadas no passado, pelo contrário, vivemos por meio delas. Hoje, se eu decido tomar uma decisão, certamente farei um retrospecto sobre as lembranças que tenho acerca do assunto ou evento, e, ao me basear nelas para realizar minha ação, preservo minha essência, minha unidade. Assim, segundo o filósofo, vivemos nas lembranças e pelas lembranças, pois a memória é a base da nossa personalidade.

2.3. A MEMÓRIA E O PRINCÍPIO DE CONTINUIDADE DA VIDA EM "SENTIMENTOS FILIAIS DE UM PARRICIDA", DE MARCEL PROUST

Agora, gostaria de trazer para nossa discussão uma crônica de Marcel Proust, escrita em 1907 e intitulada "Sentimentos filiais de um parricida"[7]. A história nos revela um narrador, chamado Proust, que recebe a carta de um filho de amigos dos seus falecidos pais, agradecendo ao narrador pelas homenagens prestadas diante da morte do pai do colega. Henri van Blarenberghe, o filho, agradece ao narrador pelas gentis palavras, e sua carta nos permite vislumbrar um pouco sobre sua personalidade, revelando ser um rapaz muito amoroso com a mãe, a única que ainda estava viva. Ao ler a carta, o narrador diz:

> Essa carta tocou-me muito, tinha pena daquele que sofria assim, tinha pena dele, tinha inveja dele: ele ainda tinha a mãe para se consolar ao consolá-la. E, se não pude responder às tentativas que fez para me ver, é que fui materialmente impedido. Mas, sobretudo, essa carta modificou, em um sentido mais simpático, a lembrança que havia guardado dele. [...] De resto, em meio a esses estranhos instantâneos da memória que nosso cérebro, tão pequeno e tão vasto, armazena em quantidade prodigiosa, se procuro, entre aqueles que figuram Henri van Blarenberghe, o instantâneo que me parece ter ficado mais nítido, é sempre um rosto sorridente que vejo [...]. (PROUST, 2018, p. 75-76).

Observemos no trecho acima que o narrador, ao receber a carta do colega, acessa automaticamente as suas memórias sobre ele, mas com uma diferença: houve uma alteração na percepção dessas lembranças. Retomando as ideias trazidas por Unamuno, podemos estabelecer algumas conexões entre o trecho e a discussão sobre o princípio da continuidade.

Como podemos observar, o eu do narrador no momento da escrita da crônica é diferente do que teve contato com Henri van Blarenberghe, estando

[7] A crônica foi publicada em uma coletânea chamada *Salões de Paris*, pela editora Carambaia, em 2018.

situado em outro estágio de consciência, no momento presente. A carta enviada por Henri ativou as lembranças que Proust retinha do amigo, mas o narrador se encontra em um estágio diferente da sua vida, e isso permitiu-lhe ler essas memórias de uma maneira diferente, como ele mesmo diz. Ou seja, podemos dizer que o eu do narrador de hoje se vale de suas lembranças sobre o colega para estabelecer a visão do agora. Lembrando-nos das palavras de Unamuno, vivemos nas lembranças e por elas. Eis exatamente o que o narrador está evidenciando: as nossas memórias constroem o que somos hoje, sendo, inclusive, responsáveis pelo modo como acessamos às pessoas ao nosso redor. O narrador continua:

> [...] Nossos olhos têm mais participação do que pensamos nessa exploração ativa do passado que se chama recordação. Se, no momento em que seu pensamento vai em busca de algo do passado para fixá-lo, trazê-lo de volta à vida por um instante, olharmos para os olhos daquele que faz um esforço para se lembrar, veremos que eles se esvaziaram imediatamente das formas que os cercam e que refletiam há um instante. “O senhor tem um olhar ausente, está em outro lugar”, dizemos e, no entanto, vemos apenas o avesso do fenômeno que ocorre nesse momento do pensamento. [...] Sentimos tão bem, ao ver se vendar para a lembrança o olhar cansado de tanta adaptação a tempos tão diferentes, muitas vezes tão distantes, o olhar enferrujado das pessoas idosas, sentimos tão bem que sua trajetória, ao atravessar a “sombra dos dias” vividos irá aterrissar, parece, alguns passos diante delas, mas, na realidade, cinquenta ou sessenta anos atrás. (PROUST, 2018, p. 77).

O narrador nos guia por seu pensamento acerca da memória, o seu papel, e como ela age em um estágio de consciência posterior ao momento da criação dessas lembranças. Vale ressaltar que Proust denomina esse acesso às memórias como exploração ativa do passado, ou seja, o nosso processo de recordar não é um ato passivo, livre das nossas novas percepções sobre os fatos passados, impassível a novas interpretações. No entanto, o que se altera não são os eventos contidos na memória, mas a visão agora projetada sobre

eles. Aqui reside a problemática trazida por Miguel de Unamuno, sobre como as nossas memórias são a base da nossa personalidade. Somos constituídos por nossas lembranças, acessamo-las a todo o momento, ao longo da vida, e são elas que nos permitem uma sensação de continuidade. Fazemos uma viagem ao passado para poder tornar nossas lembranças possíveis no presente, para nos sentirmos mais conectados à nossa essência e, por consequência, à nossa existência.

No excerto acima, Proust está dialogando diretamente com as ideias trazidas por Unamuno, ao perceber que a atualização da memória, o acesso a ela, parece postar-se no momento presente, enquanto, na verdade, tais lembranças foram construídas anos atrás. Ao adquirimos essa percepção, sentimos e podemos enxergar a continuidade da vida, sabemos que nossas ações aconteceram, nós mesmos estivemos presentes nelas. Assim, o acesso à memória não seria um mero trabalho de recordação, mas de pulsação da existência no momento presente. Sentimo-nos conectados com nossa essência, fazendo perdurar nossa unidade, integridade.

Retomando a crônica, o narrador continua a comentar sobre os efeitos que a carta enviada pelo amigo causaram em sua percepção, como podemos observar a seguir:

> Agradável e bem distinto, dizia eu, é assim que eu revia Henri van Blarenberghe em uma dessas melhores imagens que minha memória havia conservado dele. Mas, após ter recebido essa carta, retoquei essa imagem no fundo da minha lembrança, interpretando no sentido de uma sensibilidade mais profunda, de uma mentalidade menos mundana, certos elementos do olhar ou dos traços que podiam efetivamente comportar uma acepção mais interessante e mais generosa do que aquela em que me detivera inicialmente. (PROUST, 2018, p. 77).

O trecho acima nos revela sobre como essas memórias são passíveis de reinterpretações, considerando que o eu de hoje não é o mesmo de quando elas foram criadas. Contudo, como seria possível essa atualização das memórias, considerando que somos compostos de diferentes estágios de

consciência com a passagem do tempo? O que permite ao narrador enxergar Henri van Blarenberghe sob um novo prisma? Para Unamuno, a resposta está no amálgama dos princípios de unidade e continuidade:

> Cada um defende sua personalidade, e somente aceita uma mudança em seu modo de pensar ou de sentir tão logo esta mudança possa entrar na unidade de seu espírito e enredar-se em sua continuidade; assim que essa mudança possa ser harmonizada e integrada com todo o resto do seu modo de ser, pensar e sentir, e possa ao mesmo tempo estar ligada às suas lembranças. Nem a um homem, nem a um povo – que é, em certo sentido, um homem também – se pode exigir uma mudança que rompa a unidade e a continuidade de sua pessoa. Pode-se mudar muito, até quase por completo; porém, dentro da continuidade. (UNAMUNO, 2002, p. 10, tradução nossa).[8]

Assim, como podemos observar no excerto acima, podemos nos modificar com a passagem do tempo, sendo, inclusive, natural ao homem que se transforme, pois passamos por experiências diversas ao longo da nossa vida. Para Unamuno, essa mudança do modo de pensar precisa estar em consonância com nosso espírito e nossa continuidade e também é necessário que esteja ligada às nossas lembranças.

Portanto, o eu só se mantém uno, integrado, se suas mudanças ao longo do tempo estiverem harmonizadas com seu princípio de continuidade, ou seja, as experiências que vivenciamos em nossa vida nos permitem enxergar um evento de maneiras diferentes a cada nova situação imposta, desde que eu permaneça agindo e pensando dentro da minha unidade, ao longo da minha existência.

Voltemos ao caso do nosso narrador. Proust começa a narrativa de sua crônica apresentando uma mudança em seu modo de pensar, como vemos a seguir:

---

[8] *Cada cual defiende su personalidad, y sólo acepta un cambio en su modo de pensar o de sentir en cuanto este cambio pueda entrar en la unidad de su espíritu y engarzar en la continuidad de él; en cuanto ese cambio pueda armonizarse e integrarse con todo el resto de su modo de ser, pensar y sentir, y pueda a la vez enlazarse a sus recuerdos. Ni a un hombre, ni a un pueblo -que es, en cierto sentido, un hombre también- se le puede exigir un cambio que rompa la unidad y la continuidad de su persona. Se le puede cambiar mu cho, hasta por completo casi; pero dentro de continuidad*. (UNAMUNO, 2002, p. 10).

> Quando o sr. Van Blarenberghe, o pai, faleceu, há alguns meses, lembrei-me de que minha mãe havia conhecido bem sua esposa. Desde a morte de meus pais, sou (em um sentido que seria fora de propósito mencionar aqui) menos eu mesmo e mais o filho deles. Sem me afastar de meus amigos, volto-me de bom grado para os deles. E as cartas que escrevo agora são na maioria as que acredito que eles teriam escrito, as que não podemos mais escrever e que eu escrevo em seu lugar, felicitações, condolências principalmente para seus amigos que muitas vezes mal conheço. (PROUST, 2018, p. 74).

No trecho, podemos observar que o narrador marca claramente uma mudança de postura e de atitude diante de um evento da sua vida: a morte dos pais. Essa mudança, como ele denota, passa a designar um sujeito que é menos ele mesmo e agora passa a se designar mais como a figura do filho. Contudo, tal alteração não rompe com sua unidade nem com seu princípio de continuidade. Como mencionado no excerto acima, o narrador decide assumir uma postura que seria a adotada pelos pais, ao escrever cartas de conteúdos variados para os amigos, revelando uma convergência entre a sua atual autodesignação de filho com as atitudes que os pais teriam.

Ao estabelecer essa mudança, o narrador está em conformidade com seu espírito e busca, em suas lembranças, por formas de harmonizar-se com o eu de agora, não rompendo com o princípio de unidade e continuidade. Assim, ele muda com a passagem do tempo, mas em cada estágio de consciência diferente, ele se mantém íntegro e de acordo com suas subjetividades e ações. Na crônica em questão, o narrador assume um novo papel, o de ser conhecido mais pelo caráter filial do que individual, aproximando-se da imagem dos pais, mudança amparada tanto pelo princípio de unidade quanto pelo da continuidade. O primeiro reside na conjugação da nova tomada de personalidade e das atitudes realizadas, ou seja, quando o narrador declara, nas primeiras linhas da crônica, que se sente menos ele e mais como o filho dos falecidos pais, ele estabelece um novo estágio de consciência. Esse estágio é acompanhado pelas ações que ele passa a tomar, como escrever cartas aos amigos dos pais, felicitá-los por algum evento ou mandar as condolências, como os pais fariam. O segundo princípio, o da continuidade,

mostra que sua personalidade é desenhada ao longo do tempo, com a vivência das experiências e a construção de memórias, e estas acabam por revelar que somos produto de vários estágios de consciência, isto é, se hoje o narrador é capaz de tomar as atitudes que os pais tomariam, é porque ele vive por meio das lembranças, rememorando os passos deles.

Assim, temos na crônica um narrador que muda quase por completo de personalidade, aproximando-se mais da imagem de filho, e baseado em suas lembranças, ele mantém integradas tanto em sua subjetividade quanto nas ações tomadas, revelando estar em equilíbrio, unidade e continuidade. Na narrativa, podemos ver que a personagem escreveu uma carta ao filho da amiga da mãe, atitude similar ao que os pais adotariam. Ele acessa suas lembranças sobre Henri e é capaz de reler a imagem detida sobre ele. Ao que parece, o narrador é uma personagem que equilibra, então, os princípios de unidade e de continuidade. Contudo, o nome da crônica nos mostra um prenúncio de que algo estaria fora do encaixe lógico, afinal, são os sentimentos filiais de um parricida. Como é possível conjugar as noções de ternura, presentes em “filiais” e de destruição, dada pelo termo “parricida”?

Somos agora expostos ao destino do interlocutor da carta apresentada pelo nosso narrador. Henri van Blarenberghe é apresentado como uma pessoa amável para com a mãe, agora viúva, e o teor de suas cartas sempre era elogioso, tecendo inúmeras expressões de carinho pela carta do amigo. Em sua última carta enviada, Henri revela seu desejo para o futuro:

> Fiquei realmente muito aflito com as notícias que o senhor me deu sobre o estado de sua saúde desde a morte tão prematura e cruel de seus pais. Se isso puder lhe servir de consolo, direi que, eu também, tenho muitas dificuldades fisicamente e moralmente para me recuperar do abalo que me causou a morte de meu pai. É preciso ter esperanças sempre... Não sei o que me reserva o ano de 1907, mas desejemos que ele nos traga, a um e ao outro, alguma melhora, e que em algum meses possamos nos ver. (PROUST, 2018, p. 78).

Temos aqui uma personagem que não somente mostra-se muito simpática, mas também compartilha da tristeza do colega, solidarizando-se

com sua condição. E há algo de muito especial no trecho: é preciso ter esperanças sempre. O homem que enuncia tais palavras revela uma preocupação com o futuro, mas da ordem positiva, no desejo de um futuro melhor para o próximo ano.

Poucos dias após receber a carta, o narrador confessa que levou um tempo para tomar a iniciativa de responder à carta de Henri, e que, na manhã em que estava se preparando para cumprir com sua obrigação, ele quis o jornal e decide:

> [...] entregar-me a esse ato abominável e voluptuoso que se chama *ler o jornal* e graças ao qual todas as desgraças e os cataclismos do universo durante as últimas 24 horas, as batalhas que custaram a vida de 50 mil homens, os crimes, as greves, as bancarrotas, os incêndios, os envenenamentos, os suicídios, os divórcios, as cruéis emoções do homem de Estado e do ator, transmutados para nosso uso pessoal, para nós que não estamos interessados, em um deleite matinal, associam-se excelentemente, de maneira particularmente excitante e tônica, à ingestão recomendada de alguns goles de café com leite. (PROUST, 2018, p. 79).

Em contraste com Henri, personagem sonhadora de um futuro mais esperançoso, temos um narrador que se mostra não tão positivo em relação aos eventos futuros, mostrando-nos toda a sorte de acontecimentos do mundo que levariam à descrença de um momento utópico. O narrador menciona momentos presentes em nosso cotidiano, que, muitas vezes, já normalizamos, e parecem funcionar como combustível para dar início ao dia. Temos, então, duas personagens que partem de um ponto trágico, a morte dos pais, e operam em padrões distintos, uma tendendo à visão mais esperançosa sobre o futuro, enquanto a outra tende a uma visão mais prática do mundo, baseada em suas observações das práticas diárias.

O narrador continua a leitura do jornal, até se deparar com a trágica notícia da morte da senhora Van Blarenberghe, assassinada em sua casa, e o assassino fora seu filho, Henri, autor da carta que estava ao lado do jornal para ser respondida, que se matara em seguida. Ora, mas Henri acabara de escrever para Proust uma carta com um desejo de futuro mais tranquilo, cheio de esperança, e demonstrava um amor tão gentil à mãe. Como seria possível

que essa pessoa, que demonstrava ser dotada de sentimentos valorosos e familiares, ter cometido um crime terrível, um parricídio? O que aconteceu no intervalo de tempo desde o recebimento da última carta até esse momento terrível?

Retomemos, então, as considerações traçadas por Unamuno acerca do problema do homem. Aquilo que nos torna o que somos é a conjugação do nosso princípio de unidade e de continuidade. Como já discutimos, no caso da crônica, temos um narrador que parece manter suas ações alinhadas à sua subjetividade, baseando-se nas memórias construídas ao longo da passagem do tempo. Contudo, do outro lado, a personagem que, aparentemente, não está se encaixando nessas noções, revelado pela divergência entre sua interioridade e suas ações.

Houve, então, uma ruptura, uma dissociação da unidade do eu de Henri van Blarenberghe. As memórias que compunham sua personalidade, de alguma forma, foram obliteradas, e no momento presente ele não mais se reconhecia como o amável filho de sua mãe. Vejamos o significado desse desvio de personalidade para Unamuno:

> Nessas mudanças de personalidade, a memória, base da consciência, fica completamente arruinada, e o pobre paciente só fica com o organismo físico como substrato da continuidade individual – e não pessoal. Essa doença equivale à morte para o sujeito que a sofre. [...] Tudo o que em mim conspira para romper com a unidade e a continuidade da minha vida, conspira para me destruir, e, portanto, destruir a si mesmo. (UNAMUNO, 2002, p. 10-11, tradução nossa).[9]

Então, segundo o filósofo, quando o sujeito padece de uma mudança de personalidade, o dado da memória, responsável pelo nosso princípio de continuidade, é corrompido. Esse processo de apagamento da memória levaria o sujeito a ficar somente em posse do seu corpo físico, e a continuidade da sua

[9] *En esos cambios de personalidad, la memoria, base de la conciencia, se arruina por completo, y sólo le queda al pobre paciente, como substrato de continuidade individual -ya que no personal-, el organismo físico. Tal enfermedad equivale a la muerte para el sujeto que la padece [...]Todo lo que en mí conspire a romper la unidad y la continuidad de mi vida, conspira a destruirme, y, por lo tanto, a destruirse.*(UNAMUNO, 2002, p. 10-11).

vida estaria, então, comprometida pela ação do tempo na desintegração deste corpo material. Por isso, conclui Unamuno, que essa mudança de personalidade estaria ligada à destruição do próprio sujeito, pois houve uma ruptura do princípio da continuidade. Ou seja, aquilo que mantinha o eu uno e integrado foi apagado e sua subjetividade passou a ficar desconectada do que a alimentava.

Retornando ao caso da crônica, encontramos então uma personagem que toma uma atitude não esperada, dada sua amorosidade à mãe. E como bem menciona Unamuno, nesses casos, a destruição é de si mesmo, ou seja, o rompimento da unidade e da continuidade resulta no apagamento total do eu. Na narrativa, Henri não somente mata a mãe de forma brutal, mas esse rompimento da sua personalidade levou ao seu próprio suicídio, a destruição completa de si mesmo. Enquanto, por outro lado, o narrador Proust foi capaz de conjugar sua mudança de personalidade e de ações, mantendo-se íntegro em seu novo estado de consciência.

Portanto, a nossa existência não está vinculada somente à passagem do tempo, está também atrelada às nossas experiências durante o dado temporal e às reações que os eventos que nos cerceiam nos provocam, em termos de consciência, causando esses vários estágios ao longo de nossa vida. Voltamos à questão central para Unamuno sobre o tema da existência humana, e suas indagações atravessam questões como:

> A verdade é *sum*, *ergo cogito*: sou, logo penso, embora nem tudo que é, pense. A consciência de pensar, não será antes de tudo uma consciência de ser? Será possível um pensamento puro, sem consciência de si, sem personalidade? Pode haver um conhecimento puro, sem sentimento, sem esta espécie de materialidade que o sentimento lhe presta? Não se sente, por acaso, o pensamento e se sente uno a si mesmo ao mesmo tempo em que se conhece e se deseja? Não pode dizer o homem [...]: «sinto, logo sou»; ou «quero, logo sou»? E sentir, não é sentir-se imperecível? Desejar a si não é desejar-se eterno, ou seja, não querer morrer? O que o triste judeu de Amsterdã chamava de a essência da coisa, o esforço que ele coloca para perseverar indefinidamente em seu ser, o amor próprio, a ânsia de imortalidade, não seria, por acaso, a condição primeira e fundamental de todo o conhecimento reflexivo humano?

> E não será, portanto, a verdadeira base, o verdadeiro ponto de partida de toda a filosofia, ainda que os filósofos pervertidos pelo intelectualismo não o reconheçam? (UNAMUNO, 2002, p. 26, tradução nossa).[10]

Assim, como podemos ver nas palavras de Unamuno, desde o momento em que se tem consciência sobre o ato de pensar, este consiste, primeiramente, em uma consciência sobre a existência, sobre o ato de ser. Segundo o filósofo, não é possível existir um pensamento produzido que não seja perpassado pela personalidade. Aquilo que eu penso é condicionado a um sentimento ou juízo de valor que detenho sobre o assunto. Ou seja, a condição primeira para o pensamento é voltada para a subjetividade, pois não há um pensamento puro que escape dos nossos sentimentos.

Pensemos em duas esferas distintas: um cientista buscando respostas para uma formulação e uma pessoa que está prestes a se casar. O cientista, que acredita prezar pelo puro fazer científico, sem as amarras do sentimentalismo, está sempre em busca de uma resposta para um problema que se apresenta diante dele. E, para tanto, realiza inúmeras tentativas, sucessivos experimentos, cada erro impulsionando a próxima experiência. Não podemos interpretar que essa inquietante busca por uma resposta é a base do pensamento do cientista? O que será produzido por ele, como conceito ou ideia, não é puro, e sim dotado de subjetividade, de vontade e de crença no incerto. Assim, o fazer científico produz teorias e até acredita-se que seja livre de subjetividade, mas, de fato, não o é, pois sua origem é da ordem da vontade humana. E esse processo é semelhante ao do nosso segundo exemplo, no caso, uma pessoa prestes a se casar. O que mais estimula o pensamento,

[10] *La verdad es sum, ergo cogito: soy, luego pienso, aunque no todo lo que es piense. La conciencia de pensar, ¿no será ante todo conciencia de ser? ¿Será posible acaso un pensamiento puro, sin conciencia de sí, sin personalidad? ¿Cabe acaso conocimiento puro, sin sentimiento, sin esta especie de materialidad que el sentimiento le presta? ¿No se siente acaso el pensamiento y se siente uño a sí mismo a la vez que se conoce y se quiere? ¿No puede decir el hombre [...]: «siento, luego soy»; o «quiero, luego soy»? Y sentirse, ¿no es acaso sentirse imperecedero? Quererse, ¿no es quererse eterno, es decir, no querer morirse? Lo que el triste judío de Amsterdam llamaba la esencia de la cosa, el conato que pone en perseverar indefinidamente en su ser, el amor propio, el ansia de inmortalidad, ¿no será acaso la condición primera y fundamental de todo conocimiento reflexivo o humano? ¿Y no será, por lo tanto, la verdadera base, el verdadero punto de partida de toda filosofía, aunque los filósofos, pervertidos por el intelectualismo, no lo reconozcan?*

nesse caso, é a razão ou o sentimento? Seria possível a pessoa produzir um pensamento puro, sobre o casamento, que não passe pelo sentimento? Qual seria a diferença no que instiga a produção do pensamento por esses dois indivíduos?

Portanto, toda a base do pensamento humano passa por algum aspecto de subjetividade, seja da ordem do desejo ou da pulsação de respostas. E pensemos além: o que seria esse pensamento puro produzido, caso houvesse, no mundo real? O cientista, por exemplo, chegou a uma nova formulação matemática para explicar o movimento das ondas do mar em dias tempestuosos. Qual é o sentido dessa nova fórmula para nossa vida? Com esta nova fórmula ficaria mais fácil detectar problemas em alto mar e produzir alguma espécie de artifício para que as embarcações não sofram mais e isso pode acarretar, com o tempo, na diminuição de acidentes em ambiente aquoso. Esse desejo de salvar vidas não foi o que, possivelmente, teria estimulado o cientista de nosso exemplo? Então, a base do pensamento científico passa pela subjetividade, pelo desejo de se eternizar, como afirma Unamuno. E o noivo de nosso exemplo, a considerar as formulações sobre o casamento, não estaria também sendo instigado por um desejo de perpetuação de si? Ao constituir um casamento, ele está formulando a construção de uma família, e, porventura, será responsável pela perpetuação de si, na imagem e criação dos seus filhos.

Dessa forma, o pensamento trazido por Unamuno sobre o nosso desejo de eternizar-se recai sobre a atividade de pensar. Pensar sobre si nada mais é do que pensar em se eternizar. O ser humano, por natureza, é dotado de uma ânsia de imortalidade, de perpetuação, seja da ordem carnal ou espiritual.

Retomemos a crônica de Proust. Vimos, anteriormente, que a base do pensamento humano reside na vontade de eternizar-se, seja qual for a ordem que constitui o pensamento, ora científico, ora pessoal. E como é possível, então, imortalizar-se no percurso da história? Primeiramente, devemos lembrar que todo homem deve ser dotado de uma unidade, e esta se justapõe ao sentimento de continuidade, e o elo entre esses dois motes é a memória. Então, podemos dizer que o homem, ao elucidar um pensamento, está

colocando em consonância sua unidade e seu sentimento de continuidade, uma vez que o pensamento passa por uma subjetividade, e o pensar sobre sua existência é um ato de pensar sobre sua imortalidade. Assim, a projeção de uma ideia futura de perpetuação se dá pelo uso da memória, ou seja, de um retorno ao passado e às experiências vividas anteriormente.

Certamente, no caso de Henri van Blarenberghe, houve uma cisão entre o desejo de perpetuação e de sua unidade. Ao pensar sobre sua existência, depois da morte do pai, as memórias acessadas não convergiram para um pensamento sobre a imortalidade, mas acessaram uma zona de dor que partiu sua unidade, e com isso, acabou por cometer o terrível parricídio e, em seguida, o próprio suicídio.

Com essa base de pensamento, seguiremos agora para a análise dos romances que compõe o *corpus* desta tese. Veremos como o pensamento de Unamuno traz esclarecimentos e propostas sobre o fazer pensar e a questão da imortalidade presentes tanto nas palavras do narrador Marcel, como nas memórias apresentadas pelo Coronel Richard Cantwell, e pelas bravatas proferidas por nosso cavaleiro andante, Dom Quixote.

2.4. EM BUSCA DA IMORTALIDADE: UMA INTERPRETAÇÃO DA EXISTÊNCIA PELA MEMÓRIA

As obras do *corpus* desta tese, apesar de pareceram completamente distantes e díspares, um romance sobre as memórias de um coronel que lutou na Segunda Guerra Mundial e o outro sobre as memórias de um menino saudoso de seus dias pueris, estão mais intrinsicamente conectadas do que se pode imaginar. Contudo, tendo em vista a árdua tarefa de justapor dois autores tão primordiais dentro do sistema literário, preciso encontrar alguma força indômita para iniciar esta seção e a bravura para sustentar meus argumentos. Então trago este convidado especial que me fez atinar para a potência dos nossos desejos: o Cavaleiro da Triste Figura, Dom Quixote de La Mancha.

Vale lembrar que para Miguel de Unamuno, também fervoroso entusiasta da obra de Cervantes, Dom Quixote assume um lugar não de personagem literária, mas de uma figura simbólica na cultura ocidental. Para o filósofo, Dom Quixote não teme o ridículo, age como um mártir lutando por um ideal, e, assim, analisando sua brava trajetória, aproxima o próprio cavaleiro à imagem de Jesus, conferindo-lhe a alcunha de “Cristo espanhol”. Detemo-nos um instante sobre a força que a obra exerceu no filósofo, que, durante boa parte de sua vida, foi um católico fervoroso, e, inclusive dedica uma obra a Dom Quixote, intitulada *Vida de Dom Quixote e Sancho*.

A título de adaptação ao contexto de uma tese, não convém retraçar a trajetória percorrida por Dom Quixote e seu companheiro Sancho Pança com precisão de detalhes. Iremos, contudo, analisar esse seu empreendimento na vida, de romper com todas as barreiras sociais convenientes de sua época e lançar-se em busca de um mundo que satisfaça seus desejos puros (ou mentalmente rotos) de um mundo mais justo.

No começo do romance, somos advertidos para o fato de que o fidalgo Alonso Quijana, que logo passará a ser o valoroso cavaleiro, de tanto ler romances de cavalaria, perdera seu juízo e decidira incorporar a figura novelesca do cavaleiro andante para sentir um sopro de vida, depois de uma longa jornada de anos vividos.

O cavaleiro de La Mancha estabelece, desde o começo de sua nova aventura, os princípios que regeriam sua peregrinação, baseado nas leituras dos romances de cavalaria. Assim, determina quais seriam os régios movimentos e atitudes de um cavaleiro andante:

> Então, já rematado seu juízo, veio a dar com o mais estranho pensamento com que jamais deu algum louco, neste mundo, e foi que lhe pareceu conveniente e necessário, tanto para o aumento de sua honra como para o serviço de sua república, fazer-se cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras e do exercício em tudo aquilo que lera que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo gênero de agravos e pondo-se em transes e perigos que, vencidos, lhe rendessem eterno nome e fama. (SAAVEDRA, 2002, p. 60).

Como podemos observar no trecho acima, o desejo que move a intrépida aventura de Alonso Quijana é a sede de eternidade. Nesta tese, interessa-nos examinar a construção dessa busca por eternizar-se, que não está baseada simplesmente no acesso à memória, mas na construção de novas memórias, a partir dos exemplos dados pelos cavaleiros andantes em suas novelas de cavalaria.

Miguel de Cervantes conseguiu a perpetuação de sua obra. Ela percorre gerações, sobrevive às mudanças sociais ditadas em cada nova revolução social, se atualiza em cada leitura, independentemente da sua origem, tempo cronológico ou contexto histórico. As bem temperadas palavras usadas pelo espanhol não só nos remetem a situações tão atuais, como, simultaneamente, nos permitem vislumbrar que essa “nova realidade” já existia no século XVII. Assim, a princípio, o que molda uma sociedade é seu princípio de continuidade, como afirmado por Unamuno. No romance, encontramos situações que poderiam facilmente ser percebidas nos dias de hoje. Temos personagens que estão apenas em busca de um tesouro prometido, outros que tentam enganar e conquistar proventos com suas trapaças, e os sonhadores, que sempre

existirão no mundo, e este é cheio de situações reveladoras do lado oculto e sombrio da personalidade humana.

Então, o texto apresenta-nos uma personagem que está em busca da eternidade. E, como vimos anteriormente, essa busca está na matriz do pensamento humano, pois o pensar sobre si, sobre sua existência, é deparar-se com a questão da imortalidade. De onde venho e para onde vou? Unamuno, em sua obra *Como escrever um romance*, afirma que a questão da existência humana deve ser tratada como:

> Lendo hoje uma história da mística filosófica da Idade Média, tornei a deparar com aquela sentença de Santo Agostinho em suas *Confissões*, em que ele nos diz (livro 10, c. 11, n. 50) que se tornou problema em si mesmo: *mihi quoestio factus sum* — porque acho que se deve traduzir *quoestio* como problema. E eu me tornei problema, questão, projeto de mim mesmo. Como se resolve isso? Fazendo do projeto trajeto, e do problema *metaproblema* — lutando. (UNAMUNO, 2011, p. 134-135).

Assim, retomando as palavras de Santo Agostinho, para Unamuno, todas essas questões que permeiam o pensamento humano acerca de sua existência devem ser traduzidas como uma busca em si mesmo. Dessa forma, o que antes era tido como um problema que permanecia alheio, dedicado ao plano das ideias, passa a ser encarado como a própria existência em si. Como podemos pensar sobre a nossa vida senão vivendo-a? Eis a *práxis* defendida por Unamuno. Não basta que sejamos nosso próprio problema. Eu devo me assumir como meu projeto, tomando a minha vida como questão central. Ao fazer isso, tornamos nossa existência, nosso projeto, em trajeto, ou seja, partimos em busca de nós mesmos, da nossa vida. E todas as nossas angústias serão combatidas com luta, e os problemas devem ser enfrentados, como faz nosso magnífico cavaleiro Dom Quixote.

Voltando à novela, podemos estabelecer algumas relações entre o desejo do cavaleiro e as afirmações de Unamuno. Como podemos constatar, Dom Quixote deixa bem claro seu objetivo ao engajar-se na empreitada: conquistar a eternidade “desfazendo todo gênero de agravos e pondo-se em

transes e perigos”. Ele assumirá um papel (o de cavaleiro andante), se manterá fiel aos seus princípios (honrar todos os injustiçados), mantendo-se em consonância com o princípio de unidade trazido por Unamuno. Ele tem como pretensão alcançar a eternidade, o que pressupõe, como explicita Unamuno, um pensamento voltado para a própria existência, e pensar sobre si, em seus vários estágios de consciência ao longo da passagem do tempo, convergindo com o princípio de continuidade, apresentado por Unamuno como segundo fator determinante para o homem. Contudo, para o filósofo, o que mantém a unidade e a continuidade em harmonia passa pela esfera da memória.

A personagem decide assumir uma nova personalidade, com pretensões de eternidade e, para tanto, precisa de um fio condutor que mantenha alinhados seus estágios de consciência. Se temos uma personagem com uma nova identidade, podemos entender que não há o acesso a uma memória condutora das suas ações. Eis, então, que nosso estimado cavaleiro se manterá fiel aos romances de cavalaria e aos princípios por eles estabelecidos.

Em um dos muitos episódios narrados, Dom Quixote, ao encontrar com um carro das bandeiras que transportava jaulas com leões, decide enfrentar os animais portando somente sua armadura, sua espada e sua coragem. Seu fiel companheiro, Sancho Pança, implora para que ele não arrisque sua vida em tal empreitada, e teme, mais uma vez, que a loucura de seu amo possa lhe causar uma aproximação com a morte. O responsável pelo transporte dos animais também alertou o cavaleiro para os perigos em sua decisão, mas foi convencido a abrir as grades da jaula. Apesar de todos os avisos e conselhos contrários à sua decisão, ele segue firme em seu propósito e fica frente a frente com o felino, vencendo a contenda, pois o leão sequer ousou sair da jaula, revelando a coragem de Dom Quixote. Eis a sua justificativa quando questionado sobre a atitude:

> [...] Todos os cavaleiros têm seus particulares exercícios: que sirva às damas o cortesão, honre a corte do seu rei com librés, sustente os cavaleiros pobres com o esplêndido prato da sua mesa, concerte justas, mantenha torneios e se mostre grande, liberal e magnífico, e sobretudo bom cristão, e desta maneira cumprirá com suas precisas obrigações. Mas que o andante cavaleiro busque os recatos do mundo, adentre os mais intricados

> labirintos, acometa a cada passo o impossível, resista nos desertos ermos aos ardentes raios do sol em pleno verão, e no inverno à dura inclemência dos ventos e dos gelos, que não o espantem leões, nem o assustem avejões, nem o temorizem endríagos, pois buscar estes, acometer aqueles e vencer a todos são seus principais e verdadeiros exercícios. Pois eu, como me caiu em sorte ser um do número da andante cavalaria, não posso deixar de acometer tudo aquilo que me parece entrar na jurisdição dos meus exercícios, e assim, por direito me tocava o acometimento dos leões que agora acometi, ainda conhecendo ser temeridade exorbitante, pois bem sei o que é valentia, que é uma virtude posta entre dois extremos viciosos, como são a covardia e a temeridade. [...] (SAAVEDRA, 2007, p. 223).

Aqui, temos o testemunho do próprio Dom Quixote sobre os princípios que regem suas ações, e ele insiste em reforçar a bravura com que enfrenta toda a sorte de perigo que se apresentar à sua frente.

Manter-se fiel aos princípios dos cavaleiros andantes não somente está presente em seu discurso, como também em suas ações. Ele realmente fica frente a frente com o leão, somente protegido por sua armadura. Podemos, portanto, identificar um homem em consonância com seus princípios e seus estágios de si. Ele, como cavaleiro andante, mostrou a valentia digna das histórias que lia, sobre cavaleiros dotados de tão valorosa bravura, e que se eternizaram na história por seus feitos valentes. Assim, a eternidade de Dom Quixote é circundada pelas histórias de cavalaria. E uma vez decidido a se tornar cavaleiro andante, ele somente chegará à eternidade se não romper com seus princípios de unidade e de continuidade.

Sabemos que Dom Quixote é tratado e tido como louco por todos os personagens que encontra ao longo da narrativa. Até mesmo o autor de sua história chega a indagar sobre a sanidade de sua criação, colocando em xeque até mesmo a sua história, ao relatar sobre as outras versões publicadas sobre as aventuras do cavaleiro. Todos consideram suas atitudes estapafúrdias, esvaziadas de razão, e não parecem ser capazes de enxergar o que realmente o leva a agir desse modo. Ao saber sobre os escritos publicados de suas

façanhas, eis que Dom Quixote pede para que Sancho lhe conte o que ouvira sobre ele:

> – Pois o primeiro que digo – disse – é que o vulgo tem vossa mercê por grandíssimo louco, e a mim por não menos mentecapto. Os fidalgos dizem que, não se contendo vossa mercê nos limites da fidalguia, tomou título de *don* e se aforou cavaleiro com não mais que quatro cepas e duas jugadas de terra, e uma mão na frente e outra atrás. E dizem os cavaleiros que não querem fidalgos a par deles, especialmente daqueles fidalgos escudeiros que disfarçam com fumo o gasto dos sapatos e consertam as meias pretas com seda verde.
>
> – Isso – disse D. Quixote – não tem que ver comigo, pois ando sempre bem-vestido e jamais remendado. Surrado bem pudera ser, porém mais das armas que do tempo.
>
> – No que toca à valentia, cortesia, façanhas e cometimento de vossa mercê – prosseguiu Sancho –, as opiniões são várias. Uns dizem "louco, mas engraçado"; outros, "valente, mas desgraçado"; outros, "cortês, mas impertinente"; e por aí vão falando tantas coisas que nem vossa mercê nem eu ficamos com osso por moer. (SAAVEDRA, 2007, p. 66-67).

Apesar do tratamento conferido ao nosso valoroso cavaleiro, sabemos agora que ele pode até parecer louco, por não seguir os ditames da razão, operando fora da expectativa da sociedade. Contudo, suas atitudes e suas ações estavam sempre em consonância com os princípios dos cavaleiros andantes, revelando que havia uma forte imbricação entre seus princípios de unidade e de continuidade. Assim, podemos dizer que Dom Quixote não se eternizou pelo uso da razão, por não estar encaixado nos moldes esperados socialmente de um fidalgo, mas sim, sua perpetuação se deu graças ao que pode nos parecer loucura, porém, em verdade, é que a junção dos princípios, segundo Unamuno, que regem o homem.

Vale ressaltar um aspecto importante: a linha condutora que permitiu que Dom Quixote se imortalizasse foi dada por meio de histórias de romances de cavalaria. Desse modo, será possível considerarmos que as narrativas podem exercer o papel de fio condutor da memória e serem responsáveis pela

eternização de um homem? E para além da (i)materialidade dos romances, o que constitui uma personagem que será eternizada?

Voltemos para as indagações de Unamuno. Em sua obra *Como escrever um romance*, ele propõe uma narrativa na qual contaria uma história sobre o próprio processo narrativo. A obra é desenvolvida no melhor estilo *unamuniano*, cheio de dúvidas, de indagações povoando sua mente durante o processo de escrita, nos agraciando, então, com uma narrativa tão humana, ornada dos questionamentos mais sinceros que acometeram o autor durante sua escrita. Assim como Dom Quixote sai na contramão de sua época, em busca da eternidade, sendo julgado como louco por seus contemporâneos romanescos, também o faz Unamuno, ao tentar construir um romance que delibera sobre o próprio ato de escrevê-lo. À diferença do que parece propor o título da obra, em momento algum ela se aproxima de um manual, como se houvesse um guia, um passo a passo, para a escrita de um romance. Ele segue o caminho da subjetividade, passando pelas angústias do autor durante o processo, descarregando tais angústias no papel, para, ao fim, nos deixar com mais indagações e sem uma fórmula pronta.

Os grandes romances possuem uma estrutura fixa? São compostos por um número condicionado de capítulos? As frases devem ser metricamente pautadas pela gramática ou pela musicalidade? Sobre o que escrevemos? Qual é a ordem lógica para elencar os eventos? Deve contar uma história? Sobre quem recairá o papel principal? Se pensarmos em todos os romances que já lemos em nossas vidas, não seremos capazes de dar explicações, no limite da razão, do motivo pelo qual uma obra é considerada canônica. Sequer somos capazes de identificar similaridades entre elas, não sendo possível logicamente achar a chave do sucesso do autor. Sucesso? O que é uma obra considerada bem-sucedida? Retomemos as palavras da epígrafe desta tese:

> Eis-me aqui diante das folhas em branco – brancas como o negro futuro: brancura terrível! – procurando parar o tempo que passa, fixar o hoje fugidio, eternizar-me ou imortalizar-me, enfim [...]. Eis-me aqui diante destas folhas em branco, meu futuro, procurando derramar minha vida, arrancar a mim mesmo da morte de cada instante. Procuro ao mesmo tempo, me consolar de meu

> desterro, do desterro de minha eternidade, deste desterro que prefiro chamar de meu des-céu. (UNAMUNO, 2011, p. 69).

À semelhança de Dom Quixote, podemos observar um Unamuno diante de um obstáculo, que se interpõe como um grande abismo profundo à sua frente, entre o momento angustiante atual e a angústia da percepção da morte. Pensar sobre sua própria existência é pensar sobre o fim dela. E o fim, de modo incrivelmente paradoxal, nos aproxima da eternidade. O que seremos quando não mais existirmos? E saber-se eterno é, por acaso, alguma fonte de alento? Quem seremos na eternidade? O fim da minha existência pressupõe o apagamento dos meus estágios de consciência? Ou serei apenas uma sucessão de vários “eus”? Como alcançar a eternidade? Eis a brancura terrível do negro futuro, conforme aponta o filósofo.

Assim, o ato de escrever sobre a realidade, sobre a existência, não passa pelo pensamento sobre si próprio? Ao criar uma personagem, é possível que ela seja destacada da minha subjetividade, ou seja, é possível que eu imagine uma personagem sem que tenha julgado ela à minha realidade e subjetividade? Como eu posso escrever algo verdadeiramente relevante para mim se traduzo o que penso sobre o assunto? Por mais imaginada que seja minha criação, ela não passa pela minha visão de mundo e meu modo de interpretar o mundo? A esse respeito, Unamuno afirma: “Sim, todo romance, toda obra de ficção, todo poema, quando é vivo, é autobiográfico. Todo ser de ficção, todo personagem poético que um autor cria faz parte do próprio autor” (p. 75).

Para Unamuno, não é possível que separemos a obra de ficção, o romance, da nossa subjetividade. Como nossa própria vida, o romance não é passível de fórmulas prontas ou aplicação de modelos literários, em um ato mecânico de escrita. Para o filósofo, todo romance vivo carrega a subjetividade do seu autor, destilada e pulverizada na criação de suas personagens e eventos, compondo a grandiosidade da obra. Afinal, o que seria um romance vivo, como explicitado por Unamuno? Vejamos a seguir:

> [...] Uma ficção com mecanismo, mecânica, não é nem pode ser um romance. Um romance, para ser vivo, para ser vida, precisa ser, como a própria vida, organismo e não mecanismo. E não adianta levantar a tampa do relógio: antes de mais nada, porque um verdadeiro romance, um romance vivo, não tem tampa, e depois porque o que se deve mostrar não é a engrenagem, mas as entranhas palpitantes de vida, quentes de sangue. E isso se pode ver de fora. É como a cólera que se vê no rosto e nos olhos, sem necessidade de se levantar tampa alguma. (UNAMUNO, 2011, p. 131-132).

Como podemos observar no trecho destacado, o autor, de maneira pungente, revela a necessidade de o romance apresentar a si mesmo de forma análoga à vida, autêntico à organicidade dos eventos que compõe a nossa existência.

Vale destacar sobre como ele rechaça a ideia de um romance que se encaixe em um padrão, como um relógio, uma vez que “antes de mais nada, [...] um verdadeiro romance, um romance vivo, não tem tampa”. Assim, um romance vivo, ou verdadeiro, em primeiro lugar, precisa ter seu conteúdo completamente aberto e acessível, exposto e sujeito a qualquer leitor que queira se aventurar pela narrativa, não sendo fechado em si e com uma única leitura. E uma vez que o romance é acessado, não é preciso apresentar uma estrutura rígida, como as engrenagens de um relógio, trazidas pelo texto de Unamuno, mas ser fiel à sua essência, não tentando se encaixar em um padrão ou forma.

Se pensarmos em nossas atividades cotidianas, não é isso que encontramos? Quando vemos uma pessoa dedicada a uma atividade, entregando-se completamente, sem tentar se fixar em um padrão, não percebemos e lemos o melhor dela? Pensemos no exemplo de um atleta olímpico. O momento em que ele alcança a glória, na quebra de um recorde, ele está fora do padrão, se destaca. Todo seu esforço e toda sua gana se revelam, são expostos ao mundo. Busquemos outro exemplo dentro da nossa área. Havemos de concordar que algumas aulas de um professor se sobressaem em toda sua carreira, por mais que tentemos respeitar os moldes de uma aula, pensamos sobre o que é esperado do conteúdo em todas. Tanto

sendo o responsável quanto sendo público de uma aula dessas, podemos ver que o professor deu vazão à pura paixão dedicada àquele momento. Somos capazes de sentir o quanto aquele assunto o tocou, condicionado por motivos variados, que não precisamos saber.

Pensando em todas essas questões, trazemos, agora, para a discussão, os romances *Do outro lado do rio, entre as árvores*, de Ernest Hemingway e *No caminho de Swann*, de Marcel Proust. Primeiramente, precisamos nos deter sobre a narração dos romances, bastante similar, na qual temos um narrador em primeira pessoa que não impõe qualquer espécie de barreira entre nós, leitores, e a história.

No romance de Hemingway, encontramos um narrador que demonstra, antes de tudo, não ter medo de qualquer tipo de ameaça, pessoa ou situação trazida pela vida. E por não temer as mazelas, o narrador pode expor tudo o que estava guardado em suas lembranças. A obra, por curiosidade, tem início dois dias antes do que virá a ser contado, ou seja, a própria narrativa começa um fato trazido à sua memória, e isso, como veremos mais adiante, apresenta relações com as ideias de Unamuno. Vale ressaltar que a cidade escolhida por Hemingway para narrar a história do Coronel Richard Cantwell é Veneza, a mesma escolhida por Shakespeare para ambientar a tragédia de Othello e Desdêmona, e a mesma cidade que foi retratada nos diários de Goethe.

Temos, então, na narrativa, o que podemos interpretar como as memórias contadas pelo Coronel Cantwell, um aposentado militar norte-americano que voltava sempre à Veneza, após sua participação na região durante a Segunda Guerra Mundial. Já podemos apontar para uma característica interessante: a volta, como espécie de busca das memórias, ambientando o local de paz para o narrador. Logo nos primeiros capítulos, somos informados de que o Coronel, em conversa com seu médico, está sofrendo com as dores causadas pelos ferimentos de guerra e pelas inúmeras concussões. Esse dado aponta para a possibilidade de que a narrativa possa estar situada em uma esfera de delírio ou memórias, e não poderíamos confiar na veracidade dos eventos narrados por ele. Contudo, a forma apaixonada como ele relembra as paisagens da cidade, a felicidade em encontrar os velhos

amigos de bar e a ternura irradiada pelos olhos da jovem Condessa Renata são tão genuínos, sem qualquer invólucro, que nada nos resta a não ser acreditar em sua história.

O Coronel Cantwell, homem de poucas palavras, apresenta três modos de interação ao longo da narrativa. Nos diálogos, quando ele se encontra em situações sociais, como na conversa com o motorista que o levou à Veneza, com os gondoleiros do canal, ou garçons do bar do Hotel Gritti, ou com seu amigo Gran Maestro, o coronel demonstra um lado mais árido, mas amistoso, falando sobre as mudanças da paisagem, recordando algumas pessoas que estiveram presente durante a guerra, ou seja, vemos um lado menos sentimental, abordando assuntos mais ligados à ordem das amenidades. Contudo, em seus diálogos com a amada, a jovem Condessa Renata, somos apresentados a um coronel extremamente sentimental, como se guardasse para ela toda a sua ternura e amor. E há, por fim, o coronel dialoga com os leitores, e nesse processo, ele entrega todas as angústias e os traumas de sua vida. Se na interação com os outros personagens, ele aparenta uma faceta mais contida ou apaixonada, na interação com o leitor ele expõe todas suas feridas, até mesmo as que esconde durante as conversas com seus contemporâneos fictícios. No trecho abaixo, o coronel está seguindo o trajeto, situação na qual ele apresenta uma interação com o motorista:

> — Em que ano seu irmão foi morto no Grappa?
> — Em 1918. Era muito patriota, inflamou-se ouvindo D'Annunzio falar e se apresentou como voluntário antes da sua classe ser chamada. Nunca chegamos a conhecê-lo bem porque morreu muito novo.
> — Vocês eram quantos na família?
> — Éramos seis. Perdemos dois para lá do Isonzo, um em Bainsizza e um sobre o Carso. Depois perdemos este irmão, lá no Grappa. E eu fiquei.
> — Vou lhe arranjar o tal jipe, completo — disse o coronel. E acrescentou: — Agora vamos deixar de morbidez e contemplar todos estes lugares onde vivem meus amigos. (HEMINGWAY, 2014, p. 62).[11]

[11] '*In what year was your brother killed on Grappa?'*
'In nineteen-eighteen. He was a patriot and inflamed by hearing d'Annunzio talk, and he volunteered before his class was called. We never knew him well because he went so quickly.'
'How many were you in the family?'
'We were six. We lost two beyond the Isonzo, one on the Bainsizza and one on the Carso. Then we lost this brother I speak of on the Grappa and I remained.'

Como podemos ver, o motorista aborda um assunto particularmente doloroso, como a morte dos irmãos, e a reação, externa, do coronel é não falar sobre o assunto, cortar para uma conversa anterior (a promessa do jipe), e pedir que se deixe a morbidez de lado. Assim, entre seus pares, Richard Cantwell se apresenta como um homem desinteressado em falar sobre sentimentos, mas de uma postura amistosa e de certa calma.

Entretanto, quando somos colocados em contato com as memórias do coronel, podemos observar que essa tranquilidade permanece no plano superficial, quando temos a revelação do ocorrido em sua mente. Como veremos a seguir:

> O coronel recordou uma ocasião em que estivera comandando um pelotão de tropas de assalto. Chovia, num desses intermináveis invernos em que não para de chover ou em que, pelo menos, sempre chove quanto acontecem paradas ou alguém está discursando para a tropa. E d'Annunzio, com o olho perdido coberto e seu rosto pálido, tão esbranquiçado como a barriga de um linguado recém-chegado ao mercado com o lado escuro para baixo, e parecendo morto havia mais de trinta horas, se pôs a berrar: *Morire non è basta!* E o coronel, naquele tempo tenente, pensara: 'Mas que raio ainda querem que façamos?' (HEMINGWAY, 2014, p. 65).[12]

Notemos que, durante a apresentação de suas memórias, o coronel não apresenta o mesmo comportamento que teve na conversa com o motorista.

Nos dois casos, estamos sendo expostos aos resultados de uma guerra, e, inclusive, sobre a mesma pessoa, D'Annunzio, mas a forma de tratamento é distinta. Com o motorista, o coronel prefere se manter distante, fugindo do assunto em momento oportuno, e decide por um véu sobre ele, como se pudesse tampar o sofrimento. Já na apresentação de suas memórias, o coronel

---

'I'll get you the God-damned jeep complete with handles,' the Colonel said. 'Now let's not be morbid and look for all the places where my friends live'. (HEMINGWAY, 2004, p. 34).

[12] *And the Colonel remembered one time when he had stood, commanding a platoon of assault troops, while it was raining in one of the interminable winters, when the rain fell always; or at least, always when there were parades or speeches to the troops, and d'Annunzio, with his lost eye, covered by the patch, and his white face, as white as the belly of a sole, new turned over in the market, the brown side not showing, and looking thirty hours dead, was shouting 'Morire non è basa,' and the Colonel, then a lieutenant, had thought, 'What the muck more do they want of us?'* (HEMINGWAY, 2004, p. 36).

trata sobre o mesmo assunto de forma muito mais dilacerante, como se fosse uma ferida aberta que, nós, leitores, pudéssemos ver. Se, na conversa com o motorista, ele pede para deixar a morbidez de lado, aqui podemos ver que toda a cena é marcada por imagens mórbidas. A própria imagem de D'Annunzio, caolho, pálido, como um cadáver de guerra, comparado a um peixe morto há horas, revela o horror vivido na época e como isso perdura na memória. E podemos ver também a angústia provocada pela fala do combatente, dizendo que a morte não seria o suficiente. O coronel nos mostra que seu pensamento era de total não compreensão, de angústia lamuriosa. Os amigos de infantaria morrendo, outros carregando as cicatrizes ou tendo partes dos corpos amputadas. O que mais era preciso?

Assim, podemos ver que o coronel, em diálogo com o leitor, apresenta sua alma sem qualquer espécie de invólucro. Ele revela seu desespero, sua incompreensão sobre os eventos, os traumas deixados pelas guerras, como se a narrativa fosse sobre as engrenagens expostas, como dito por Unamuno.

Seguiremos, agora, para a obra de Marcel Proust, na qual conheceremos o narrador homônimo de seu criador. Optamos por explorar o primeiro romance que compõe a obra toda, porque se trata das primeiras memórias do narrador, das mais antigas que consegue acessar, e é na infância que somos tomados pelas primeiras experiências da vida, e isso dá à obra um tom magistral de conhecimento e dúvida.

A obra de Proust não é passível de ser contada em detalhes, ou ter seus eventos elencados e enumerados, conferindo ao romance um viés onírico, como se o narrador, em um só fôlego, estivesse traduzindo em suas palavras as motivações internas mais profundas e verdadeiras. Isso também é percebido pela disposição do romance, que não é dividido em capítulos, e os parágrafos são de uma extensão equiparável ao tamanho dos nossos pensamentos, que entram em um círculo vicioso de digressão, com uma memória puxando a outra, como um novelo de lã se desenrolando da carretilha.

E não há como negar a grandiosidade da obra de Proust, de acordo com as palavras de Unamuno sobre o grande romance que precisa apresentar as

“entranhas palpitantes de vida, quentes de sangue”. Ao longo dos sete volumes que compõe a obra, somos apresentados a uma vida, por completo, com eventos e pensamentos, com experiências e angústias, com amores e desesperos, tudo magnanimamente registrado em pouco mais de três mil páginas. O narrador Marcel nos coloca em contato com a sua própria vida, nos permite total acesso aos seus pensamentos, conflitos internos, paixões e dúvidas, de maneira inebriante, conduzindo-nos por linhas, parágrafos a fio, fazendo com que nos percamos em nossos próprios pensamentos. O processo de fusão de pensamentos entre o leitor e o narrador será visitado mais adiante nesta tese.

Vale ressaltar que Unamuno detém sobre Proust um olhar atento, com curiosidade e admiração pela maneira como ele aborda os assuntos mais misteriosos para a alma humana. Vejamos suas palavras sobre a obra proustiana:

> [...] Nestes dias andei lendo Proust, protótipo de escritores e solitários, e que tragédia a da sua solidão! Aquilo que o angustia e lhe permite sondar os abismos da tragédia humana é seu sentimento de morte, mas da morte a cada instante, porque ele se sente morrer momento a momento, porque disseca o cadáver de sua alma — e com que minuciosidade! Em busca do tempo perdido! Sempre se perde o tempo. O que chamamos de ganhar tempo na verdade é perder. O tempo: eis aqui a grande tragédia. (UNAMUNO, 2011, p. 102).

Observemos a força das palavras do filósofo basco e sua avaliação do romance. Podemos interpretar, a partir do trecho acima, que a obra de Proust é uma fuga da morte, pois, a cada memória transcrita, esse evento continuará existindo, se eternizando, e não morrerá com a morte do escritor, dada a finitude certeira da materialidade da nossa existência.

O processo de adentrar em suas memórias é o mesmo de pensar em si e sobre a existência. E esse pensamento não é livre do fardo da consciência sobre nossa vida, o que gera angústia e desespero. No romance de abertura de *Em busca do tempo perdido*, nos são expostos, sem qualquer tipo de véu ou tampa, os mecanismos mais engenhosos e detalhados de uma vida. O

narrador Marcel não economiza nas palavras na hora de contar suas lembranças de infância e o quanto este período foi um dos mais desafiadores da sua vida, pois é a época da descoberta de si como um participante do mundo, em interação com os outros, observador das novidades da vida.

Há, no romance, um processo muito curioso de como essas angústias não são somente retratadas pelo narrador. Ele é capaz de observar como o desespero da vida se abate também sobre as pessoas que marcaram sua infância, como o Senhor Swann, vizinho de seus familiares, a quem dedicará uma especial atenção, uma vez que os sofrimentos que abatem o Senhor Swann também o acometerão quando for adulto. Numa espécie de antecipação daquilo que virá a ser seu desatino, ele retrata o pensamento do Senhor Swann, como veremos a seguir:

> "São criaturas magnânimas, e a magnanimidade, afinal, é a única coisa que importa e nos distingue neste mundo. Sabes? Só há duas classes de criaturas: as magnânimas e as outras, e cheguei a uma idade em que é preciso tomar partido, decidir de uma vez por todas a quem se quer amar e a quem se quer desdenhar, apegar-se àqueles a quem a gente ama e não mais deixá-los até a morte, para resgatar o tempo perdido com os outros. Pois bem — acrescentava ele com essa leve emoção que experimentamos quando, mesmo sem notar, dizemos uma coisa não porque seja verdade, mas porque sentimos prazer em dizê-la e a escutamos através de nossa própria voz como se não viesse de nós mesmos — , a sorte está lançada, resolvi amar apenas aos corações magnânimos e só viver na magnanimidade. Tu me perguntas se a senhora Verdurin é deveras inteligente. Asseguro-te que ela nos deu provas de uma nobreza de coração, de uma elevação de alma a que não se atinge sem igual elevação dos pensamentos. Possui sem dúvida uma profunda compreensão das artes. Mas não é talvez nisso que ela se mostra mais admirável; e essa ou aquela pequena ação engenhosamente, delicadamente boa que ela fez por mim, num gesto seu familiarmente sublime, revelam mais profunda compreensão da vida que todos os tratados de filosofia." (PROUST, 2016, p. 308).[13]

[13] [...] *Ce sont des êtres magnanimes, et la magnanimité est, au fond, la seule chose qui importe et qui distingue ici−bas. Vois−tu, il n'y a que deux classes d'êtres: les magnanimes et les autres; et je suis arrivé à un âge où il faut prendre parti, décider une fois pour toutes qui on veut aimer et qui on veut dédaigner, se tenir à ceux qu'on aime et, pour réparer le temps qu'on*

Temos, aqui, a avaliação do Senhor de Swann sobre a Madame de Verdurin[14], a quem frequentava os bailes e os jantares, e isto, para ele era realmente importante que uma pessoa apresentasse. O que é expresso nas palavras de Swann, como podemos ver em: “leva emoção que experimentamos quando, mesmo sem notar, dizemos uma coisa não porque seja verdade, mas porque sentimos prazer em dizê-la e a escutamos através de nossa própria voz como se não viesse de nós mesmos”, é que nós nos traduzimos aos outros por um processo mais ligado à nossa essência do que ao fato em si. Ao dizer “escutamos através de nossa própria voz como se não viesse de nós mesmos”, o narrador situa essa voz como canal de comunicação direto da nossa essência, e que foge aos argumentos impostos pela razão, parecendo, por isso, que não sai de nós mesmos.

Ou seja, às vezes exprimimos o que há de mais essencial em nós, e essa comunicação desconhece os limites impostos pela razão. O que importa, então, será a veracidade do fato ou o sentimento sobre ele, o que é suscitado em nossa alma? Para o narrador, a escolha é clara. Ele decide amar somente os corações grandiosos, e, para ele, importa principalmente a essência da pessoa, não os conhecimentos advindos da lógica e ciência. Assim, ser sincero ao nosso interior é a chave da compreensão da vida, e, por isso, ele afirma que a senhora de Verdurin detém a “mais profunda compreensão da vida que todos os tratados de filosofia”. Essas palavras demonstram o que realmente importa para a personagem, traduzida como uma associação direta daquilo que é mais

---

a gâché avec les autres, ne plus les quitter jusqu'à sa mort. Eh bien! ajoutait−il avec cette légère émotion qu'on éprouve quand même sans bien s'en rendre compte, on dit une chose non parce qu'elle est vraie, mais parce qu'on a plaisir à la dire et qu'on l'écoute dans sa propre voix comme si elle venait d'ailleurs que de nous−mêmes, le sort en est jeté, j'ai choisi d'aimer les seuls coeurs magnanimes et de ne plus vivre que dans la magnanimité. Tu me demandes si Mme Verdurin est véritablement intelligente. Je t'assure qu'elle m'a donné les preuves d'une noblesse de coeur, d'une hauteur d'âme où, que veux−tu, on n'atteint pas sans une hauteur égale de pensée. Certes elle a la profonde intelligence des arts. Mais ce n'est peut−être pas là qu'elle est le plus admirable; et telle petite action ingénieusement, exquisement bonne, qu'elle a accomplie pour moi, telle géniale attention, tel geste familièrement sublime, révèlent une compréhension plus profonde de l'existence que tous les traités de philosophie. (PROUST, 2001, p. 121).

[14] Vale ressaltar que a personagem é uma representação da mudança do público frequentador dos salões de Paris, ou seja, o público da arte. O espaço não é mais frequentado pela aristocracia, como os Guermantes, mas pela burguesia ascendente, tipificada, pelo autor, como ignorante em relação às artes.

sincero em nós, e que não precisa estar em consonância com a objetividade e a razão, mas deve, sem dúvida, refletir a nossa essência.

Retornando às palavras de Miguel de Unamuno, o que realmente importa para o romance são os recursos dotados de humanidade, ou, conforme aponta, “as entranhas palpitantes de vida, quentes de sangue”. Esses recursos são a chave para que um romance se eternize, pois suas potencialidades ultrapassam qualquer materialidade ou padrão, e se torna prescindível a necessidade de um invólucro, rompendo as possíveis barreiras temporais e almejando ao eterno. E como utilizar tais recursos? Unamuno diz:

> Mas, por outro lado, o relojoeiro conhece ponderadamente, criticamente, o mecanismo do relógio, mas será que o romancista conhece a esse ponto o organismo de seu romance? Se existe nele uma tampa, ela existe para o próprio romancista. Os melhores romancistas não sabem o que puseram em seus romances. E se se dispõe a escrever um diário sobre como os escreveram, é para descobrirem a si mesmos, os homens dados a diários, autobiografias e confissões — Santo Agostinho, Rousseau e Amiel —, passaram a vida procurando a si mesmos — procurando a Deus em si mesmos — e seus diários, autobiografias ou confissões foram apenas a experiência dessa procura. E essa experiência só pode ser concluída junto de sua vida.
>
> Com sua vida? Nem mesmo com ela! Porque sua vida íntima, entranhada, romanesca, continua na vida de seus leitores (UNAMUNO, 2011, p. 132).

Unamuno profere sua crença de que um romance deva apresentar os verdadeiros sentimentos humanos, revelando os dilaceramentos que a angústia nos causa ou que o próprio pensamento sobre a existência suscita. Um grande romance é atualizado por cada leitor, não importando a época, porque fala diretamente com o mais interno em cada um de nós. E vai além, dialoga com as angústias e com as questões que nos caracterizam como seres humanos.

Assim, o processo da escrita deve levar em consideração o que move a natureza humana, fazendo submergir as questões mais arraigadas sobre a nossa existência. E somente seremos capazes de trazer à tona tais pensamentos se nos voltarmos sobre nós mesmos, refletindo acerca da nossa própria existência. Como podemos ver no trecho anterior, o filósofo revela que o romancista sequer deve saber o que coloca em sua obra, pois o processo de escrita do romance transcende qualquer limite imposto pela razão. É um processo de busca de si, mas não é concluído, finito com a materialidade do texto. Lemos é a versão legível e traduzida da experiência dessa busca, não temos um resultado. E toda vez que alguém lê a obra, está retomando a experiência, vivendo-a novamente, atualizando em cada leitor o seu respectivo autor.

Para Proust, a leitura de um romance traz à tona um trabalho de consciência profundo e libertador, como veremos no trecho a seguir:

> Se, quando eu lia um livro, meus pais me permitissem visitar as regiões nele descritas, julgaria ter dado um passo inestimável na conquista da verdade. Pois, se temos sempre a sensação de estar cerceados pela própria alma, não quer dizer que ela nos cinja como os muros de uma prisão imóvel; antes somos como que arrastados com ela em um perpétuo impulso para ultrapassá-la, para atingir o exterior, como uma espécie de desânimo, ouvindo sempre, em torno de nós, essa idêntica sonoridade, que não é o eco de fora, mas o ressoar de uma vibração interna. Tentamos achar nas coisas, que por isso nos são preciosas, o reflexo que nossa alma projetou sobre elas, desiludimo-nos ao verificar que as coisas parecem desprovidas, na natureza, do encanto que deviam, em nosso pensamento, à vizinhança de certas ideias; e muitas vezes convertemos todas as forças dessa alma em habilidade, em esplendor, para influir em seres que sentimos situados fora de nós e que jamais alcançaremos. (PROUST, 2016, p. 120).[15]

[15] *Si mes parents m'avaient permis, quand je lisais un livre, d'aller visiter la région qu'il décrivait, j'aurais cru faire un pas inestimable dans la conquête de la vérité. Car si on a la sensation d'être toujours entouré de son âme, ce n'est pas comme d'une prison immobile: plutôt on est comme emporté avec elle dans un perpétuel élan pour la dépasser, pour atteindre à l'extérieur, avec une sorte de découragement, entendant toujours autour de soi cette sonorité identique qui n'est pas écho du dehors mais retentissement d'une vibration interne. On cherche à retrouver dans les choses, devenues par là précieuses, le reflet que notre âme a projeté sur elles; on est déçu en constatant qu'elles semblent dépourvues dans la nature, du charme qu'elles devaient, dans*

Como podemos ver no excerto, o narrador Marcel, ao retratar sua experiência enquanto leitor, está buscando compreender os mecanismos envolvidos no processo de compreensão dos eventos. A obra, quando lida, e os eventos vividos estabelecem uma conexão entre o mundo externo e a nossa alma, sendo este o caminho para a conquista da verdade, segundo o narrador. A alma funciona não como uma espécie de limite, de prisão, como diz Marcel, mas ela é a força que impulsiona a quebrar as barreiras estabelecidas pela materialidade do mundo exterior. Contudo, ao entrar em contato com os objetos sobre os quais a nossa alma ornamentou com alguma sentimentalidade, percebemos que, por si sós, eles não representam aquilo a que recordamos.

Assim, um romance, ao retratar uma pessoa, um evento ou um objeto, não pode simplesmente ignorar nossa subjetividade sobre ele, ou seja, a tradução feita pela nossa alma sobre o que se vai narrar ou descrever passa pelo processo de pensamento sobre si e sobre a vida do autor da narrativa. Para que Marcel pudesse contar a história da sua vida ao longo de mais de três mil páginas, foi necessário que suas palavras emergissem da sua alma, das suas experiências de vida, da sua interação com os objetos. O mesmo pode ser dito sobre o romance de Richard Cantwell, que nos permite entrar em contato com sua maior angústia, e com todas as suas memórias vividas nos tempos de guerra.

Podemos concluir, então, que o processo de escrita é um processo reflexivo, pois pensar sobre o que angustia o homem é pensar sobre aquilo que nos afeta, num ato autofágico. Dessa forma, seria todo o romance uma atualização de quem o escreve? Para Unamuno (2011), a resposta está bem clara: “Sim, todo romance, toda obra de ficção, todo poema, quando é vivo, é autobiográfico. Todo ser de ficção, todo personagem poético que um autor cria faz parte do próprio autor” (p. 75). Para tanto, então, é necessário que essa escrita esteja baseada em memórias, em recordações que os autores detêm

---

notre pensée, au voisinage de certaines idées; parfois on convertit toutes les forces de cette âme en habileté, en splendeur pour agir sur des êtres dont nous sentons bien qu'ils sont situés en dehors de nous et que nous ne les atteindrons jamais. (PROUST, 2001, p. 41).

sobre os eventos, subjugados pelo filtro da alma, e nas experiências singularmente vividas. E como, então, podemos acessar às tais memórias? O processo ocorre de forma voluntária? Basta o desejo de lembrar sobre o evento e está feito? Vejamos como o processo é desenvolvido no personagem Marcel:

> [...] Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? [...] É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim. A bebida a despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente cada vez com menos força, esse mesmo testemunho que não sei interpretar e que quero tornar a solicitar-lhe daqui a um instante e encontrar intato à minha disposição, para um esclarecimento decisivo. Deponho a taça e volto-me para meu espírito. É a ele que compete achar a verdade. Mas como? Grave incerteza, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servirá. Explorar? Não apenas explorar: criar. Está diante de qualquer coisa que ainda não existe e a que só pode dar realidade e fazer entrar em sua luz. (PROUST, 2016, p. 71-72).[16]

[16] *Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentire médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais q'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait*

O trecho emblemático da obra proustiana, o famoso gole de chá com madalenas, é demasiadamente intenso, trazendo à tona muitas das angústias do processo de recordar para o autor. A alma, quando se vê diante do objeto disparador da lembrança, tem a tarefa não somente de explorar o evento por meio da memória. Ela é responsável por criar a memória, uma vez que se encontra diante de um objeto que, por si só, no mundo exterior, não significa nada, e o transforma em uma realidade tão genuína, tão conectada à nossa essência.

Quantas vezes o mesmo não ocorre conosco? Quantas vezes estamos realizando uma atividade corriqueira, tão automaticamente, e, por alguma conexão mágica, nos recordamos de um evento passado envolvendo algo que nos cerca e se faz perceptível no presente? No exemplo do romance de Proust, a ação de tomar o chá, caracterizada como maquinal, tão integrada à rotina do narrador, em um momento quase da ordem do mágico, fora da operação da lógica, remonta a uma lembrança inédita para ele, fazendo-o olhar para trás, para sua vida anterior àquele momento. Essa força, conforme aponta Marcel, não estava ligada à materialidade do chá ou da madalena, e era de "outra natureza". Assim, podemos entender que a força sentida é oposta à materialidade dos objetos, ou seja, estaria conectada à subjetividade, partindo de dentro do narrador. E logo em seguida, o narrador diz que a verdade não estaria na bebida, mas sim nele mesmo, revelando o caráter subjetivo da memória. E como age o nosso espírito nesse processo de recordar? Para o narrador, quando o espírito se encontra na posição de explorador e, ao mesmo tempo, objeto de descoberta, ele precisa ultrapassar a barreira da exploração.

---

infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait−elle? [...] Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et retrouver intact, à ma disposition, tout à l'heure, pour un éclaircissement décisif. Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui−même; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher? pas seulement: créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière. (PROUST, 2001, p.20-21).

Para que nosso espírito explore a si mesmo, é preciso que ele crie essa sensação trazida pela memória, isto é, a manifestação da memória em si.

Retomando os princípios de unidade e de continuidade citados por Unamuno, podemos observar que as ideias são refletidas nos pensamentos do narrador na narrativa proustiana. Se no caso da crônica houve uma ruptura nesses princípios, em *No caminho de Swann* temos uma personagem que se mantém estável ao longo de toda a obra, buscando a cada momento relembrar seus estágios de consciência anteriores para ser fiel a si mesmo. Podemos afirmar, inclusive, que o narrador leva sua vida seguindo fielmente as palavras proferidas por Unamuno, sobre vivermos nas lembranças pelas lembranças. O narrador Marcel não deixa escapar um momento sequer da sua infância, nos revelando os pormenores, pensamentos, acontecimentos e sentimentos que trazidos por cada lembrança, como uma ferida exposta a nós, leitores. Essas lembranças não se excluem, mas a anterior se atrela à próxima, criando uma corrente de eventos que formam a personalidade de Marcel. Por meio dessas lembranças, que são evocadas em digressão ao longo da narrativa, podemos conhecer os vários estágios de consciência desse narrador, dos eventos que o levaram a compreender os próximos e como eles estariam em consonância com as ações do eu do momento, preservando o seu princípio de unidade. Concluímos, então, que um objeto presente, independentemente de sua natureza, se inédito ou não, é o responsável por disparar uma força poderosa que está emergindo da nossa alma para dar vazão a algo que ainda não existe em forma, mas está em processo de elaboração. Assim, a nossa subjetividade é responsável por explorar e criar essa manifestação da memória, conferindo a ela um sentimento advindo da natureza da própria alma. No processo de elaboração e manifestação da memória, nossa alma transferiu sua impressão sobre o evento vivido, e, como num passe de mágica, essa lembrança é percebida por nós com tanta força. E essa força mantém sua temporalidade em nossa continuidade.

O mesmo processo pode ser observado no romance de Hemingway. A escolha da cidade de Veneza, onde lutara durante a guerra, o faz vivenciar novamente paisagens, locais e pessoas com as quais já estivera. Toda a

viagem do Coronel Richard Cantwell é marcada por memórias que são disparadas pelos elementos e objetos no mundo material. Os canais em que se esconderam quando eram do exército, e que agora ele navega tranquilamente, embalado pelo movimento suave das gôndolas. Como veremos no trecho adiante, os elementos presentes disparam automaticamente os eventos do tempo de guerra, revelando os traumas e fraturas deixados pelas batalhas:

> No entanto, ele continuou a olhar e achou tudo tão magnífico e se comoveu tanto como quando a vira pela primeira vez, com dezoito anos, sem nenhum conhecimento além da percepção que tinha de sua beleza. O inverno chegara muito frio naquele ano e todas as montanhas estavam brancas com a neve, para além da planície. Os austríacos precisaram tentar penetrar na região exatamente no ângulo onde o rio Sile e o velho leito do Piave eram as únicas linhas de defesa (HEMINGWAY, 2014, p. 46).[17]

No momento em que o narrador observa a paisagem das encostas enquanto sobe as montanhas, ele é automaticamente atirado às suas memórias, ou, melhor dizendo, sua alma dá forma às lembranças, não simplesmente como eventos históricos, mas carregadas com a humanidade de quem narra, suas angústias e seus traumas, remetendo-o ao frio do inverno e ao medo sentido pela penetração dos austríacos.

Vemos, então, que os dois narradores estão em contato constante com as expressões de suas subjetividades traduzidas nas lembranças que foram disparadas por um objeto presente. O acesso a essas memórias parte de um exercício da nossa alma para criar essa lembrança carregada de sentimento. Esse olhar sobre nós mesmos, sobre nossas impressões sobre os eventos vividos e que são retomados constantemente é que nos permitem manter em consonância nossa unidade e continuidade.

[17] *But he continued to look and it was all as wonderful to him and it moved him as it had when he was eighteen years old and had seen it first, understanding nothing of it and only knowing that it was beautiful. The winter had come very cold that year and all the mountains were white beyond the plain. It was necessary for the Austrians to try to break through at the angle where the Sile River and the old bed of the Piave were the only lines of defense.* (HEMINGWAY, 2004, p. 23).

Para Unamuno, o processo do romance não se baseia naquilo que acontecerá em nossas vidas, mas no que já vivemos e estampamos nossas impressões. Segundo o filósofo, durante a escrita de seu romance, o problema não era o ato de escrever em si:

> Mas o mais terrível é que eu não escrevia grande coisa, que estava afundando numa angustiante inércia de expectativa, pensando naquilo que faria, diria ou escreveria caso acontecesse isto ou aquilo, sonhando o futuro – o que equivale, como costumo dizer, a desfazê-lo (UNAMUNO, 2011, p. 83).

Portanto, para Unamuno, a base que constitui um grande romance não está na busca de um evento futuro. Sonhar com o que não sabemos, não tivemos contato, nem podemos imaginar sua forma, é desfazer a própria ideia de futuro, uma vez que não será acessado por nós no presente. Assim, a busca de si, que é o que compõe um grande romance, está no retorno às memórias e às experiências.

Só posso ter uma verdadeira conexão com meu leitor e expressão do mais sincero sentimento, ou seja, quando os mecanismos que compõe a obra são expostos, quando eu tenho a experiência da lembrança, trazida e modelada pela nossa alma. E só assim poderei me manter integrado aos meus princípios de unidade e de continuidade, me eternizando na passagem do tempo.

Por fim, para Unamuno, o processo de escrita de um grande romance é baseado na busca de si mesmo. Segundo o autor:

> [...] E eu quero lhe contar, leitor, como escrever um romance, como se escreve e há de escrever você mesmo seu próprio romance. O homem interior, o intra-homem, quando se torna leitor, contemplador, se é um ser vivente há de ser tornar leitor, contemplador do personagem que ele está ao mesmo tempo lendo, escrevendo, criando – contemplador da própria obra. O homem interior, o intra-homem [...] quando se torna leitor torna-se o próprio autor, ou seja, ator – quando lê um romance, faz-se romancista, quando lê história, faz-se historiador. E todo leitor que seja homem interior, humano, é leitor, autor daquilo que lê e está lendo. Isto que agora você lê aqui,

> leitor, você o estará dizendo a si mesmo e é tão seu quanto meu. E, se não for assim, é porque você não está lendo.
>
> Será que você me compreendeu, leitor? E se lhe atiro assim essa pergunta é para poder colocar em seguida o que acabei de ler num livro filosófico [...]: “Compreender não significa penetrar na intimidade do pensamento alheio, mas tão somente traduzir no próprio pensamento, na própria verdade, a experiência subterrânea em que a própria vida e a vida alheia se fundem”. Mas será que isso não é penetrar na entranha do pensamento do outro? Se eu traduzir em meu próprio pensamento a experiência subterrânea em que se fundem a minha vida e a sua vida, leitor, ou se você a traduzir em seu próprio, e se chegarmos a nos compreender mutuamente, a nos ligar conjuntamente, não há de ser porque eu penetrei na intimidade do seu pensamento ao mesmo tempo que você penetrava na intimidade do meu, e que não é meu nem seu, mas comum aos dois? (UNAMUNO, 2011, p. 127-128).

Aqui, podemos observar que o escritor, ao trabalhar tão minuciosamente suas memórias, não está simplesmente atuando em uma esfera de mão única. Quando o autor, no caso os narradores que estão relatando suas vidas, deixa a sua obra aberta a nós, leitores, não estamos apenas acessando os seus pensamentos mais fortes, mas estamos em contato direto com sua intimidade e nos conectamos a ela. Para acessar essas memórias, o Coronel Cantwell precisa retornar à sua preciosa Veneza, enquanto o jovem Marcel revisita sua adorada infância em Combray, e o Cavaleiro da Triste Figura retoma os valores que regiam os cavaleiros andantes. E por que conseguimos nos ligar aos pensamentos do narrador se estes não são os nossos? Para Unamuno, quando um romance é capaz de se expor tão genuinamente, como acontece nos romances de Proust e Hemingway, ele está atualizando sentimentos não particulares, mas que pertencem à consciência do ser humano, nossas angústias e desesperos universais, e essa ressonância e vibração na mesma frequência é que apela ao leitor e cria esse vínculo entre o leitor e a obra.

Assim, cada leitor, em cada leitura dos romances, estaria atualizando não somente as angústias e o pensamento sobre a existência do Coronel

Cantwell ou do jovem Marcel, ou do nobre cavaleiro de La Mancha, mas atualiza esse sentimento em nós mesmos, perdurando no tempo nossas condições humanas. Pensar sobre si é eternizar-se. Hemingway, Cervantes e Proust pensaram sobre si, suas memórias se expressaram diretamente pela ação de suas almas, e num processo de atualização destes pensamentos a cada leitor, independente de contexto histórico ou época, eles se eternizaram. Portanto, a busca de si é um retorno ao passado, sobre nossos estágios de consciências anteriores e que formam o eu do presente, e só assim eu sou capaz de pensar sobre minha própria existência. Para se lançar no eterno, é preciso voltar ao passado.

3. A ARTE COMO NEGAÇÃO DA MORTE E DO TEMPO

3.1. PRIMEIRAS PALAVRAS

Estamos sempre buscando entender a vida, nosso lugar no mundo, as relações que nos cercam, os desejos que nos motivam, as tristezas que nos acometem. E quantas vezes não nos perdemos durante essa busca? Quantas vezes não fomos interrompidos nessa missão por nós mesmos, pelo fato de a aventura parecer não apresentar uma resposta ou uma solução? Hábito que desenvolvemos ainda crianças, dotados de uma ânsia de conhecimento do mundo, visitamos as mais maravilhosas e encantadoras histórias, sendo parte da tripulação do Capitão Ahab, atrás de uma caçada intrépida, ou cavalgando junto ao destemido Dom Quixote montado em seu valoroso Rocinante. Quando não encontramos correspondência no mundo real com aquilo que buscamos incessantemente, a nossa tendência é participar de mundos alheios ao nosso, ao mesmo tempo em que estes são criados pelo modelo do qual participamos. Contudo, por mais similar que esses mundos das histórias sejam ao nosso, sabemos que eles não têm correspondência na minha existência.

Então, tomamos a decisão de continuar vivendo no plano da presença, dando prosseguimento aos eventos que se substituem com uma rapidez sem trégua. Passamos por todos os tipos de eventos que circundam a vida humana, como aniversários, amizades, relacionamentos, empregos, estudos, mudança de casa, viagens, idas aos lugares mais desejados. E nesse processo temporal, criamos aquilo que está mais fortemente enraizado em nós: as nossas memórias. Contudo, de todos esses momentos, não conseguimos apreender o fenômeno da morte, relegando-nos a uma vida cheia de angústias sobre esse momento. Como vimos no capítulo anterior, Unamuno afirmava que era a memória o elemento responsável por unir as duas pontas da vida, ou seja, por meio dela, conectamos nosso começo ao nosso fim. Sabemos, então, que nossa unidade depende dessa congruência entre minhas ações e minha personalidade, sendo costuradas com a linha da memória. Contudo, seria

possível acessarmos todas essas lembranças que amarram nosso destino à nossa existência? Como se dá o acesso a elas? Podemos, voluntariamente, realizar tal exercício, como se nossas memórias estivessem flutuando em uma piscina, em algum recanto da nossa mente, apenas à espera de uma vontade de escolher a memória desejada? Sabemos que não — eis a nossa lamentável condição humana. Contudo, por algum golpe da força criadora escondida por detrás da nossa vida, algumas vezes somos tragados por uma sensação quase da ordem do indescritível.

Já aconteceu com você, leitor, de estar realizando uma atividade corriqueira, que nada difere da sua rotina mecânica e, como num passe de mágica, ser atirado a uma lembrança da sua vida de um momento aleatório do passado? Essa lembrança que você nunca seria capaz de acessar pela via do esforço da razão e, ademais, que nunca imaginara que pudesse ter guardado no rastro da sua memória? E esse acesso à lembrança não é meramente da ordem da imaginação visual, como se fosse uma história contada. Vai além! Quando vivemos esse momento, somos transportados para a realidade daquele evento lembrando, cuja rememoração é do cunho da experiência. É como se vivêssemos o momento novamente.

E quando somos agraciados com essa experiência, por um momento, nosso desejo é de guardar a lembrança em alguma sorte de receptáculo mental, para que ela não nos escape mais. Porém, é inútil o desejo de trancafiar esse momento, pois ele não advém da nossa capacidade de raciocínio. Por isso, quando tentamos acessar essa memória de maneira voluntária, ficamos extremamente frustrados.

Não há como deixar de mencionar, novamente, a passagem das madalenas, no romance proustiano, na qual o narrador, sedento pela repetição da experiência de reviver a memória, tenta, repetidas vezes, realizar a ação que abriu a porta para esse momento, o de morder o doce mergulhado no chá. O portal para a duplicação da experiência só possui uma chave de entrada, que se desfaz após ser usada e aproveitada. Contudo, o aparecimento desta chave mágica também faz parte do reino dos mistérios, fora da razão. Por que uma atividade que exercemos sempre, em determinado instante, deixa de

assumir o caráter corriqueiro e assume a característica de um fenômeno não palpável?

Os romances escolhidos para análise nesta tese tratam justamente dessas experiências, não somente de acesso à memória, mas com uma participação efetiva em tais lembranças, sendo concedida a possibilidade de viver novamente o momento. Veremos, ao longo das próximas páginas, como as duas grandes personagens das obras escolhidas para estudo nesta tese foram capazes de criar um mundo completo, que eles viveram novamente, formado apenas de lembranças e carregado de emoções.

Trataremos, neste capítulo, sobre essa dupla experiência. Primeiramente, se faz necessário pensar no processo de criação do romance dentro do panorama das obras memorialistas de Hemingway e de Proust, e como estaria ligado à busca da unidade do homem. Em ambos os romances, veremos como os narradores foram responsáveis por (re)construírem os eventos de uma vida, transformando a materialidade da narrativa em uma experiência singular. Ao longo da leitura de *No caminho de Swann* não nos sentimos apenas dentro da memória do menino Marcel. Somos transportados a uma dimensão do nosso passado, como se cruzássemos um portal mágico, e os sentimentos suscitados na personagem são suscitados também em nós, evocando a nossa experiência pessoal. O coronel Cantwell, do romance de Hemingway, é capaz do mesmo “truque”, como a mágica da caixa espelhada que esconde o objeto a ser desvendado. Aquilo que vemos nada mais é que um relato memorialista de cada personagem, com o máximo de correspondência com o real, assim como o público enxerga seu próprio reflexo na caixa espelhada. Nós, leitores, somos expostos a uma perfeita correspondência do real no universo criado por cada um desses autores, como a impressão do reflexo do espelho. Contudo, há uma entidade reservada atrás dessa narrativa, ou um animal escondido atrás do espelho. Nas palavras do próprio Proust:

> Verificando, observando a forma de sua agulha, o deslocamento de suas linhas, o ensolado de sua

> superfície, eu sentia que não ia até o fundo de minha impressão, que alguma coisa havia atrás daquele movimento, atrás daquela claridade, alguma coisa que elas pareciam conter e ocultar ao mesmo tempo (PROUST, 2016, p. 228).[18]

É essa força primordial que nos interessa neste capítulo e motiva a criação do universo romanesco. O mesmo pode ser dito sobre o próprio processo de escrita deste trabalho, sendo seu objeto de um brilho inesgotavelmente passível de ser trabalhado, e a cada leitura, a cada reflexão, as palavras não parecem dar conta da potencialidade toda trazidas e suscitada pelas obras de Proust e Hemingway e todos os demais autores elencados.

[18] *En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois*.(PROUST, 2001, p. 87)

3.2. A CRIAÇÃO DO ROMANCE COMO SUPERAÇÃO À MORTE

Iniciaremos a discussão deste capítulo tecendo algumas considerações trazidas pelo romancista e filósofo franco-argelino, Albert Camus, responsável por obras máximas como *O estrangeiro* (1942), *A peste* (1947) e *A queda* (1956), e que, apesar de se intitular como "absurdista", foi um dos mais célebres representantes da filosofia existencial, ecoando as ideias de Kierkegaard e Unamuno, que também deram suporte a esta tese. Camus publica em 1951 o ensaio intitulado *O homem revoltado*, sobre o qual nos interessa suas considerações acerca do tema da criação do romance como parte do processo de revolta do ser humano. Primeiramente, por motivos de contextualização, trataremos de forma resumida a origem do pensamento camusiano sobre o assunto, para, então, nos aprofundarmos nas suas reflexões sobre a arte e a criação do romance.

O homem revoltado é a obra ensaística do Ciclo da Revolta, exercendo função análoga à do Mito de Sísifo no Ciclo do Absurdo. Em Camus, a passagem do absurdo à revolta representa a passagem da esfera individual à coletiva, na qual a ética exerce papel crucial. Escrito no pós Segunda Guerra Mundial, no ápice do stalinismo, esse livro rendeu a Camus duríssimas críticas advindas da nata da intelectualidade francesa, cujo principal representante era Jean-Paul Sartre, antigo amigo. Com rara coragem, o autor denuncia os excessos dos totalitarismos de esquerda e de direita, numa época de polarização (início da Guerra Fria), e propõe um *modus* de convivência baseado na solidariedade, que, posteriormente, se transformaria em Amor, que era como desejava batizar seu terceiro ciclo, incompleto por conta da morte prematura. De acordo com sua perspectiva, o principal erro do marxismo-leninismo era a utopia da construção de um paraíso terrestre racionalizado, enquanto o nazismo seguia uma rota oposta, com o irracionalismo da doutrina de superioridade da raça ariana. Antigo membro do Partido do Trabalho na Argélia e do Partido Comunista francês, Camus, desde muito jovem, denunciara os excessos do imperialismo francês na Argélia, e também do capitalismo, sistema que considerava falho por priorizar o lucro individual em

detrimento de uma postura mais humanitária e altruísta, cujo caminho só poderia ser alcançado pela via da Revolta.

A Revolta desdobra-se, a princípio, em dois planos principais: o metafísico e o histórico. O primeiro, cuja origem remonta à mitologia grega e judaico-cristã, nas figuras de Prometeu e Caim, aborda, principalmente, a frustação com a condição de mortalidade, da qual deriva um sentimento de revolta contra os deuses do Olimpo e, por fim, contra o Criador onipotente, responsável pelo estado de mortalidade que se assemelha a um tipo de punição. Camus traça a evolução desse sentimento de revolta metafísica e suas respectivas armadilhas: a negação e a afirmação absolutas do mundo. Nesse ponto, o sentimento genuíno de revolta se trai e se deforma, pois, de acordo com o autor, a verdadeira Revolta é aquela que diz, simultaneamente, não e sim. Diz não à condição de vítimas do cosmo e sim à solidariedade de reconhecer no outro essa mesma condição, e isso permite o desabrochar da ética nas relações humanas.

No plano histórico, a Revolta tem início com a rebelião do escravo contra seu senhor. Contudo, esse sentimento, a princípio legítimo, adultera-se quando o escravo deseja não apenas o fim de sua condição de escravidão, mas almeja tomar o lugar do senhor. Essa postura resultou em um ódio exacerbado pelo cristianismo, que considerava como doutrina de escravos e negadores da vida, tal como do socialismo, que, por sua vez, considerava uma espécie de cristianismo degenerado.

Assim, para Camus, esse processo de negação e afirmação, que caracteriza a Revolta, é também um processo de aceitação e recusa do mundo. Assim, para o autor, haveria ainda outro aspecto sobre o qual a Revolta se desdobra, em um estado mais puro, ligado à arte, e que mais nos interessa aqui[19]:

> A arte é também esse movimento que exalta e nega ao mesmo tempo. “Nenhum artista tolera o real”, diz Nietzsche. É verdade; mas nenhum artista pode prescindir do real. A criação é exigência de unidade e recusa do mundo. Mas ela recusa o mundo por causa

[19] A partir de agora, nos deteremos com mais atenção sobre o texto, para que fique mais cristalino o pensamento de Camus para o leitor.

> daquilo que falta a ele e em nome daquilo que, às vezes, ele é. A revolta deixa-se observar aqui, fora da história, em estado puro, em sua complicação primitiva. A arte deveria portanto nos dar uma última perspectiva sobre o conteúdo da revolta (CAMUS, 2005, p. 291).

No trecho anterior, podemos observar que Camus está retomando pontos bastante característicos da filosofia existencial que tratamos no primeiro capítulo desta tese, acerca do tema da unidade e da necessidade do ser humano em buscá-la. Conforme o autor, destacando as palavras de Nietzsche sobre o trabalho do artista, a arte está ligada a um processo de busca de unidade e, simultaneamente, de recusa do mundo. A criação literária não pode abrir mão do mundo como o conhece, pois seria impossível destituir o ser humano da sua experiência de vida. Ou seja, estamos falando aqui do mesmo objeto de preocupação tratado por Unamuno, da necessidade do homem de buscar sua unidade e estar em consonância com ela.

Nas palavras de Camus, podemos entender que o processo artístico de criação não pode ser uma negação do real, mas precisa partir do real para construir uma unidade, um mundo completo para aquele que o está criando. Para isso, é necessário recusar o real como ele é, ou seja, incompleto, mas jamais prescindir dele. Essa revolta com a falta de unidade do real é o motivador da arte, conforme vemos a seguir:

> [...] A revolta, de tal ponto de vista, é fabricante de universos. Isto também define a arte. A bem dizer, a exigência da revolta é em parte uma exigência estética. Todos os pensamentos revoltados, como vimos, manifestam-se numa retórica ou num universo fechado. [...] Nestes mundos fechados, o homem pode afinal reinar e se conhecer.
>
> Este é também o movimento de todas as artes. O artista refaz o mundo por sua conta. As sinfonias da natureza não conhecem pauta. O mundo nunca fica calado: o seu próprio silêncio repete eternamente as mesmas notas, segundo vibrações que nos escapam. Quanto às que percebemos, elas nos trazem sons, raramente um acorde, nunca uma melodia. No entanto, existe a música, na qual as sinfonias são acabadas, na qual a melodia da sua forma a sons que em si mesmos não a têm, na qual

> uma disposição privilegiada das notas extrai, finalmente, da desordem natural uma unidade satisfatória para o espírito e para o coração (CAMUS, 2005, p. 293-294).

Assim, podemos começar a elucidar, de maneira mais aprofundada, a relação que Camus estabelece entre o processo de revolta e a criação do romance. O artista, em nome da busca da unidade, tem como projeto a criação de um universo fechado, completo, no qual ele repara as arestas deixadas pelo real, ao incidir sua visão artística sobre esse novo universo.

Por isso, para Camus, o artista refaz o mundo, ou seja, seu trabalho é baseado em engendrar universos que se constituam como a sua forma de unidade particular a partir da falta de unidade do real. Como citado pelo autor, os sons da natureza, soltos, não comporiam uma sinfonia, mas são os elementos-chave para a composição de uma música, um universo fechado e uma unidade que apazigue a angústia do coração do homem. Assim, o artista é responsável por criar um universo fechado, no sentido de completude, a partir de peças extraídas do real – por isso, Camus afirma que nenhum artista pode prescindir do real, pois que a criação emana dele. Então, o processo artístico é um processo de revolta porque há a recusa do mundo real como incompleto, e a aceitação desse mesmo mundo para a criação de um universo que ele possa dar unidade. A esse respeito, Camus ainda diz:

> A contradição é a seguinte: o homem recusa o mundo como ele é, sem desejar fugir dele. Na verdade, os homens agarram-se ao mundo e, em sua imensa maioria, não querem deixá-lo. Longe de desejar realmente esquecê-lo, eles sofrem, ao contrário, por não possuí-lo suficientemente, estranhos cidadãos do mundo, exilados em sua própria pátria. [...] Seus atos lhes escapam sob a forma de outros, voltam para julgá-los sob aspectos inesperados e correm, como a água de Tântalo, para uma embocadura ainda desconhecida. Conhecer a embocadura, dominar o curso do Rio, entender enfim a vida como destino, eis sua verdadeira nostalgia, no mais profundo da sua pátria. Mas essa visão que, pelo menos no conhecimento, os reconciliaria enfim consigo mesmos, só pode aparecer, se é que aparece, no momento fugaz da morte, em que tudo se consuma. Para existir no mundo, por uma vez, é preciso nunca mais existir. (CAMUS, 2005, p. 299).

Essa necessidade do ser humano em buscar unidade no mundo parte também de uma incontrolável vontade de não se desapegar do real, pois o real é o que ele conhece e vive. Não saber o que há fora do real gera toda a sorte de angústias em nós, e, a partir dessa angústia, temos outras visões sobre aquilo que acreditamos ser o real.

A parte responsável por ativar essa preocupação no homem é a proximidade da morte. “Para existir no mundo, por uma vez, é preciso nunca mais existir”, ou seja, o que Camus está afirmando é que para nos situar como vivos, no mundo real, precisamos pensar no que há quando tudo isso cessa, ou seja, precisamos pensar em nunca mais existir para entender as linhas entremeadas que compõem nossa vida no universo como o conhecemos.

Adentrando um pouco mais em nosso objetivo, trazemos agora algumas reflexões sobre uma carta[20] que Proust enviou a seu amigo, Willie Heath, acerca de sua coletânea de narrativas breves. Seguem alguns trechos da carta para que possamos ter um vislumbre da visão do escritor francês sobre a morte:

> Sua vida, tal como a desejava, seria uma dessas obras que necessitam de uma alta inspiração. Como da fé e do gênio, podemos recebê-la do amor. Mas era a morte que daria. Também nela e até em seus arredores, residem forças escondidas, auxílios secretos, uma ‘graça’ que não existe na vida. Como os amantes quando principiam a amar, como os poetas no tempo em que cantam, os enfermos sentem-se mais próximos de sua alma (PROUST, 1986, p. 10).

Temos, aqui, algumas revelações de Proust acerca do tema da morte, mais especificamente sobre a relação próxima entre o bem e o mal. No primeiro trecho selecionado, o autor exalta a ideia de que a proximidade da morte é que aproxima o ser humano da mais pungente sensação de vida. E é

[20] Carta pode ser consultada no prefácio da obra “Os prazeres e os dias”, coletânea de contos e narrativas breves, conhecida como a primeira publicação de Marcel Proust.

nesta relação que se baseia o conto “A morte de Baldassare Silvande, visconde de Sylvanie”, que será brevemente analisado aqui para darmos continuidade às discussões. O conto, datado de outubro de 1894, é dividido em cinco partes, iniciando, cada uma delas, com uma epígrafe.

A história começa com o jovem Alexis, que está chorando ao saber da notícia de que seu tio, o visconde de Sylvanie, está enfermo e deve morrer dentro de três anos. O jovem, inconsolável, busca não demonstrar qualquer reação na frente do tio, que o imita, mostrando estar em paz com a própria desgraça. Ao saber do seu diagnóstico, o visconde passa a ponderar sobre algumas de suas questões existenciais:

> Esses exemplos não diminuíram o espanto em que o mergulhara a atitude do tio, mas inspiravam-lhe um assombro parecido que, aumentando aos poucos, se estendeu como uma estupefação imensa sobre o escândalo universal dessas existências das quais não excetuava sequer a sua própria, caminhando para a morte aos recuos, olhando para a vida. (PROUST, 1986, p. 22).

Aqui estão presentes as ponderações do próprio autor ao retratar esse enfermo que está sentindo a proximidade de sua morte e, com isso, passa a contemplar mais de perto a sua vida. Na carta, Proust afirma que nos sentimos mais próximos de nossas almas diante da percepção da chegada da morte, ou seja, passamos a sentir em nosso âmago certo apelo e apego pela vida. O tio, no conto, ao saber da notícia de sua morte eminente, passa a deter seu olhar sobre a vida, e isso podemos interpretar como uma visão sobre sua existência em si, e, para tanto, esse movimento é interno, uma conexão com sua alma, em busca da unidade.

Na sequência do conto, o tio enfermo decide tirar duas semanas de folga no castelo vizinho, para se sentir conectado com o fio de vida que está lhe escapando. Lá, ele vive a experiência de uma aventura amorosa com uma jovem mulher casada e, a partir desse evento, passa a ser possuído por uma *joie de vivre*, uma alegria que o preenche por completo. Suas dores desaparecem, ele volta a andar de cavalo e se sente bem mais disposto. A família chama o médico que o sentencia (grifos nossos) como curado.

Trazemos aqui o uso aqui do verbo sentenciar porque é desígnio do destino que alcança a personagem. O visconde, já habituado à ideia da morte, e resignado com seu destino, de repente, se vê jogado de volta àquela vida da qual já se despedira, como podemos observar na seguinte passagem:

> O condenado à morte deixou transparecer uma alegria emocionada ao saber da graça recebida. Mas, depois de algum tempo, as melhoras se acentuando, uma acerba inquietude começou a pungir sob sua alegria já enfraquecida por um hábito tão curto. A salvo das intempéries da vida, nessa propícia atmosfera de doçura ambiente, calma forçada e meditação livre, começara obscuramente a germinar nele o desejo de morte. Estava ainda longe de suspeitá-lo e sentiu apenas um vago estremecimento à ideia de recomeçar a viver, de resistir aos golpes a que já não se habituava, e de perder os carinhos de que o haviam cercado. (PROUST, 1986, p. 29-30).

Temos no excerto acima o ponto de tensão no conto. Como pode uma pessoa que escapa da morte, que recebe novamente a graça da vida, recusar o desejo viver? Esta é a relação paradoxal que Proust procura entender no início de sua carreira e percorrerá toda sua obra. Para começarmos a desenhar essa difusa conexão entre vida e desejo de morte, analisaremos o próximo excerto:

> [...] havia muito tempo que se desabituara ao peso da vida, não queria mais sustentá-lo. É que ela não o conquistara pelos seus encantos. Suas forças voltaram e com elas todos os seus desejos de viver; saiu, recomeçou a viver e morreu uma segunda vez em si mesmo. No fim de um mês, reapareceram os sintomas da paralisia geral. (PROUST, 1986, p. 30).

No trecho, podemos observar que a personagem, ao receber de volta o dom da vida, entra em contato com sua mais pura latência de vida. Porém, aqui reside o problema. Ao voltar a ter suas experiências de vida, ele se lembra de que ela não fora muito simpática a ele. Os sofrimentos, os aborrecimentos, as dores, os eventos traumáticos, todos retornaram junto com a vida.

Nesse sentido, enquanto você se afasta da vida, acaba por se resignar, porque toda essa sorte de chateações também acaba. Essa seria uma alusão ao conceito apresentado na carta de Proust, da noção de não causalidade. Por um lado, a presença da morte ceifa a continuidade da vida, mas, por outro, também liberta dos malefícios ocasionados pela sua experiência. Ao saber que ia ter contato novamente com todas essas chateações, o visconde não mais deseja viver, ou seja, ao ser trazido de volta à vida, ele é automaticamente lembrado dos motivos que o fizeram resignar-se com sua morte, desejando não passar novamente por esses momentos. Assim, a presença da vida estimulou uma vontade de não viver. Podemos interpretar, então, que o visconde, ao ser previamente anunciado de sua morte, paradoxalmente, é jogado de volta à vida. Contudo, uma vez de volta, e vivido de perto o evento da morte, ele não consegue mais viver. Ele sabe que nenhuma daquelas vivências ou experiências será capaz de sobreviver ao aspecto implacável da morte. A nossa condição de vida está atrelada ao fato de que vamos morrer.

No romance *Do outro lado do rio, entre as árvores*, a relação com a proximidade da morte é suscitada ainda mais de perto pelo narrador-protagonista, Richard Cantwell, uma vez que seu trabalho consistia em lidar com a subtração de vidas, e com o agravante de ser dotado da consciência sobre o que fazia ao comandar as operações de guerra. Para Cantwell, a aproximação da morte causa um grande desconforto, como podemos analisar no trecho a seguir:

> “A morte”, pensou ele, “é uma merda. Chega até você em pequenos fragmentos que mal mostram por onde entraram. Ou então, às vezes, surge de maneira atroz. Pode vir por causa da água não fervida, a pata infectada de um mosquito, ou então pode chegar junto com o estrondo disforme, flamejante, como o qual sempre convivemos. Vem com pequenos ruídos rasos que precedem o barulho da arma automática. Pode vir com o fulgor e a fumaça da granada descrevendo uma parábola ou com a queda abrupta de um morteiro. Eu a vi chegar soltando-se das entranhas de uma bomba e caindo em uma curva estranha. Ela vem com o impacto estardalhaçante de um veículo ou com a simples falta de freio, numa estrada enlameada. Muita gente a recebe na cama, eu sei, como a pessoa simetricamente oposta ao amor. Tenho vivido perto dela quase a minha vida toda. E

> que tem sido a minha profissão senão causá-la maciçamente? Mas que posso eu contar a esta jovem agora, nesta fria manhã de vento no Gritti Palace Hotel?" (HEMINGWAY, 2014, p. 242).

O coronel, no excerto acima, permite a nós, leitores, vislumbrar as angústias que a proximidade da morte causa em si. Primeiro, ele discorre sobre a natureza enigmática da morte, como ela surge, aludindo a várias situações, como insalubridade, doenças trazidas por insetos (revelando um caráter ridículo do evento) e chega ao ponto primordial: os ataques bélicos, com bombas, granadas, toda sorte de explosivos e armas. Em seguida, o narrador nos indica que já teve a experiência da proximidade da morte em um possível bombardeio. Ele também retrata o evento como a catástrofe e o desespero experimentado, ao adjetivar o acidente de carro, por exemplo, como "estardalhaçante". A imagem criada por essa adjetivação é a da representação dos estilhaços de vidro voando, enquanto as ondas sonoras se chocam, imitando o movimento dos metais da estrutura do carro colidindo com outra barreira. E essa é a mesma angústia trazida pelo pensamento sobre a finitude da vida, disparando um processo de autorreflexão sobre a própria existência e sobre seu papel no mundo. No caso do coronel, essa tensão suscitada pela proximidade da morte é constante em sua vida, pois passou pela experiência de guerras e estava sempre no comando das operações. Ou seja, a história narrada por Richard Cantwell é entremeada do pensamento voltado para a própria existência, sendo consequência de uma vida em constante risco de findar-se, e ele, por meio desse relato biográfico, está buscando conectar sua centelha de vida com sua finitude dando forma à unidade que lhe falta.

Para Marcel, narrador de *No caminho de Swann*, o evento da morte também é retratado como uma ideia difícil de ser manipulada, entendida ou aceita. Uma das primeiras experiências do narrador com a morte está na passagem da morte da avó, e esse evento o persegue ao longo de toda a obra, sendo rememorado várias vezes. A seguir, veremos um trecho no qual o jovem Marcel é tomado pelos questionamentos sobre a morte:

> Com a pobre criada de cozinha, também, não era a atenção incessante atraída para seu ventre, pelo peso que o distendia? E assim também, muitas vezes o pensamento dos agonizantes é desviado para o lado efetivo, doloroso, obscuro, visceral, para esse avesso da morte que é justamente o lado que ela lhes apresenta, que lhes faz rudemente sentir e que muito mais se parece com um fardo que os esmaga, com uma dificuldade de respirar, com uma necessidade de beber, do que com aquilo a que chamamos ideia de morte. (PROUST, 2016, p. 114-115).

Aqui, podemos ver que para Marcel o fim da vida não está relacionado a algo trivial, como se fosse uma ideia simples de ser aceita e vivenciada. A comparação feita pelo narrador, assim como a do coronel Cantwell, também é carregada de angústia e desespero. Esse sentimento, segundo Marcel, atravessado por uma atmosfera da ordem do obscuro, visceral e doloroso, seria então disparado ou, melhor dizendo, revelado pela própria morte, sendo o lado que ela apresenta. Mais uma vez, temos representada a noção da necessidade da aproximação da morte para que se possa pensar sobre a própria existência.

Retomando brevemente as ideias expostas no primeiro capítulo, o ser humano está sempre em busca de sua unidade, que seja a convergência das suas ações com sua personalidade, e que esteja atrelada à sua memória, responsável por unir as duas pontas da vida. Como relatado na passagem acima, pois o indivíduo conhece a sua condição de finitude, ele passa a contemplar a própria existência. Como ensina a oração de São Francisco de Assis, “é morrendo que se vive para a vida eterna”. O conhecimento sobre o caráter finito da vida como a conhecemos gera questões dentro de nós responsáveis por reverberações catastróficas, tais como: quando nossa vida cessará? Como será esse momento? O que há depois? Se é que haverá algo... Todos esses questionamentos põe em xeque o propósito da vida, gerando uma angústia existencial em todos nós. E nesse processo, continuamos a nossa busca por unidade ou procuramos dar forma a ela, para o apaziguamento dessa aflição.

Assim, o artista, antes de tudo humano, projeta essa busca de unidade na criação do universo de sua obra, dando vazão a essa angústia.

Relacionando com a narrativa analisada, a respeito do tema da morte, Camus afirma:

> Não há, enfim, quem quer que, a partir de um nível elementar de consciência, não se esgote buscando as fórmulas ou as atitudes que dariam à sua existência a unidade que lhe falta. Parecer ou fazer, o dândi ou o revolucionário exigem a unidade, para existir, e para existir neste mundo. [...] Não basta viver, é preciso um destino, e sem esperar pela morte. É justo portanto dizer que o homem tem a ideia de um mundo melhor do que este. Mas melhor não quer dizer diferente, melhor quer dizer unificado. [...] Religião ou crime, todo esforço humano obedece, finalmente, a esse desejo irracional e pretende dar à vida a forma que ela não tem. [...] O mesmo movimento, que pode levar à adoração do céu ou à destruição do homem, conduz da mesma forma à criação romanesca, que dele recebe, então, sua serenidade (CAMUS, 2005, p. 301).

Assim, de acordo com Camus, ecoando o pensamento de Unamuno, a atividade primordial do homem reside na busca pela unidade de sua existência. E esta não é esvaziada de sentido, ela deve ter como guia um destino, e “sem esperar pela morte”. A morte tem como função o despertar do ser humano para a sua própria existência, suscitando todas as angústias derivadas dessa introspecção. Saber-se vivo diante da morte é refletir sobre a sua existência, almejando um mundo melhor. Como afirma o próprio autor, a revelação de um mundo melhor não estaria ligada à criação de um mundo novo ou diferente daquele vivido. Um mundo melhor é o que busca dar unidade à sua existência, porque estaria em consonância com o princípio que rege o ser humano. Ele, então, busca dar forma àquilo que parece uma névoa difusa, ou seja, colocar em meios de compreensão o que não se consegue explicar.

Diante do fato incontestável e desconhecido da morte, como podemos manter-nos unificados e não somente em desespero com nossas angústias? Para Camus, eis o devir/destino do processo da criação romanesca: dar à vida a forma que ela não tem. Como, então, poderíamos caracterizar o romance, segundo a visão do autor? Vejamos o seguinte excerto:

> Que é o romance, com efeito, senão esse universo em que a ação encontra sua forma, em que as palavras finais são pronunciadas, os seres entregues aos seres, em que toda vida passa a ter a cara do destino? O mundo romanesco não é mais que a correção do nosso mundo, segundo o destino profundo do homem. Pois trata-se efetivamente do mesmo mundo. O sofrimento é o mesmo, a mentira e o amor, os mesmos. Os heróis falam a nossa linguagem, têm as nossas fraquezas e as nossas forças. Seu universo não é mais belo nem mais edificante que o nosso. Mas eles, pelo menos, perseguem até o fim seu destino [...]. (CAMUS, 2005, p. 302).

Como é possível observar nas palavras de Camus, o romance é a criação de um mundo que dá forma à existência humana, conferindo-lhe a unidade fora do real. E o mundo do romance parte do real, não podendo desvencilhar-se dele. Os sentimentos são os mesmos, as palavras enunciadas são as do nosso vocabulário, as personagens detêm as mesmas atitudes dos homens do real e as noções de caráter humano são compartilhadas com as nossas. Então, o questionamento é o seguinte: se o que compõe o processo de escrita do romance é baseado no real, como esse mundo novo é diferente e dá forma e unidade àquilo que nos falta? A resposta está na completude do destino do herói. O romance, espelhando o real, traz à tona toda a sorte de lacunas não preenchidas da vida, que colaboram para a angústia existencial do homem, mas estabelece um compromisso com a busca da unidade ao dar um destino/desfecho ao herói. Se olharmos para a história da literatura, passando pela tragédia de Édipo, percorrendo os círculos do inferno de Dante e culminando no relato de Proust de toda sua vida, ao herói é sempre relegado um desfecho, o que, então, daria a unidade que nos falta no real. O mundo romanesco é uma versão melhorada do mundo real porque consegue dar serenidade às angústias existenciais nossas, uma vez que sela o destino do herói e lhe concede uma unidade.

Assim, o processo de escrita do romance é disparado pelo sofrimento do ser humano, a fim de conciliar a si mesmo com suas angústias. Camus ainda reitera uma conquista primordial advinda desse pesaroso fardo:

> Eis portanto um mundo imaginário, porém criado pela correção deste mundo real; um mundo no qual o sofrimento, se quiser, pode durar até a morte; no qual as paixões nunca são distraídas, no qual os seres ficam entregues à ideia fixa e estão sempre presentes uns para os outros. Nele o homem finalmente dá a si próprio a forma e o limite tranquilizador que busca em vão na sua contingência. O romance fabrica o destino sob medida. Assim é que ele faz concorrência à criação e provisoriamente vence a morte (CAMUS, 2005, p. 303).

Para Camus, o romance é criado a partir do mundo real, do qual o homem não pode se apartar e apagar de sua existência, estando esta intimamente ligada ao real. A criação desse mundo imaginário, baseado no modelo real, é circunscrita por eventos que são capazes de dar a forma e a unidade que falta ao homem em sua própria contingência, pois são eventos que na representação do real não possuem caráter uniforme ou desfecho. Na vida do lado de cá do real, não temos certezas sobre o destino dos eventos, como explicitado por Camus, como as paixões e os sofrimentos. O romance, nesse sentido, é capaz de estabelecer limites e dar forma àquilo que o real impossibilita, e, por isso, confere um grau de unidade que falta ao ser humano. A partir do momento em que o real não é capaz de nos oferecer alguma espécie de conforto, mas, pelo contrário, somente nos causa as piores angústias, buscamos nos romances essa unidade que não encontramos na realidade.

Sendo assim, o romance seria o responsável por garantir o processo de eternização da alma humana dentro das nossas capacidades e faculdades. Uma vez garantida uma unidade da qual possamos nos valer e nos projetar, estamos no caminho de superação da morte. Uma vida narrada e com todos os seus pontos ligados é uma vida completa, que não pode ser cessada pela morte. Os eventos, sempre que lidos pelo leitor, são suscitados novamente, num movimento de submersão nas profundezas da alma da história contada, atualizando, a cada leitura, a experiência daquele responsável pelo processo de escrita do romance. Esta seria a chave para alcançar a eternidade, e aqui, nesta tese, concluímos ser o resultado dos romances de Proust e de Hemingway. Ambos os narradores, tanto Marcel quanto o coronel Cantwell, são

responsáveis por nos apresentar uma vida com forma e unidade. A esse respeito, Camus analisa a obra proustiana e afirma que:

> Quanto a Proust, seu esforço foi criar, a partir da realidade, contemplado com obstinação, um mundo fechado, insubstituível, que só pertencesse a ele e marcasse sua vitória sobre a transitoriedade das coisas e sobre a morte. Mas seus meios são opostos. Consistem acima de tudo numa escolha harmoniosa, uma meticulosa coleção de momentos privilegiados que o romancista vai escolher no mais recôndito de seu passado. Imensos espaços mortos são assim rejeitados pela vida, porque nada deixaram na lembrança. Se o mundo do romance americano é dos homens sem memória, o mundo de Proust não é em si mais que uma memória. Trata-se, apenas, da mais difícil e da mais exigente das memórias, a que recusa a dispersão do mundo como ele é, e que tira de um perfume redescoberto o segredo de um novo e um antigo universo. Proust escolhe a vida interior e, nesta, aquilo que é mais interior do que ela própria, em lugar daquilo que no real se esquece, ou seja, o mecânico, o mundo cego. Mas dessa recusa do real ele não faz derivar a negação do real. Ele não comete o erro de suprimir o que é mecânico. Reúne ao contrário em uma unidade superior a lembrança perdida e a sensação presente, o pé torcido e os dias felizes de outrora (CAMUS, 2005, p. 305-306).

Antes de prosseguir com a análise, precisamos fazer uma observação a respeito do que Camus discorre sobre o romance norte-americano. Não podemos considerar que o romance *Do outro lado do rio, entre as árvores* seja composto, como dito pelo autor, pela ausência de memórias. Pelo contrário. Apesar de ser um romance norte-americano, é construído a partir das memórias do coronel e das reverberações que essas memórias causam ao narrador. Feito o comentário, partiremos agora para a proposta de Camus acerca da leitura do romance de Proust e sobre como podemos pensar sob o mesmo aspecto a obra de Hemingway.

Conforme aponta Camus, o processo de criação do romance realizado por Proust está em consonância com o exposto até agora. Ele cria um universo a partir das suas observações do mundo real e imprime ao romance um universo particular, sendo capaz de conferir unidade à sua existência. Além

disso, por meio da criação desse novo universo, ele está demarcando sua vitória sobre a morte, pois as memórias “psicografadas” no romance não podem ser interrompidas com a chegada da morte. Assim, ele estaria não somente eternizando sua obra, mas também a sua própria vida projetada no romance, a partir da qual foi extraído o substrato romanesco.

Assim, a revolta de Proust reside na não aceitação da morte como evento definitivo da cessão dos acontecimentos da sua vida. Para tanto, conforme aponta Camus, ele não recusa o mundo real nem desacopla o que é mecânico, mas o utiliza para a criação do portal mágico que o guia até a lembrança, e isto significa fazer uso do elemento mecânico do mundo real presente, que a princípio lhe causa uma sensação a qual não sabe explicar bem, mas, como num passe de mágica, o atira às lembranças enraizadas no mais recôndito de sua memória. Esse amálgama entre evento presente, memória e nova sensação caracteriza sua criação romanesca. A esse respeito, Camus aponta que:

> Esta é a melancolia de Proust. Ela foi suficientemente forte nele para provocar uma recusa veemente de todo o ser. Mas o gosto pelos rostos e pela luz prendiam-no ao mesmo tempo neste mundo. Ele não aceitou que as férias felizes ficassem perdidas para sempre. Ele assumiu a tarefa de recriá-las de novo, demonstrando, contra a morte, que o passado seria reencontrado no final dos tempos, sob a forma de um presente imorredouro, mais verdadeiro e mais rico do que na origem. (CAMUS, 2005, p. 306).

Portanto, Proust se vale da arte, da criação do romance para exprimir a revolta máxima do ser humano contra seu algoz mais ferrenho e aterrorizante: a morte. O uso da memória aqui remonta às considerações tecidas por Unamuno sobre o processo de união das duas pontas da vida. Proust traça seu plano contra a morte e a finitude de todas essas lembranças que compõem sua existência, e, primorosamente, é capaz de dar uma unidade a ela, por meio da escrita de sua obra magistral.

O mesmo pode ser dito sobre o romance de Hemingway. O narrador, Richard Cantwell se recusa, de forma veemente, a abandonar sua vida e as

coisas boas dela emergente. Em seus últimos dias de vida, ele viaja até o local em que passou o período mais intenso da sua vida, revivendo experiências com amigos, paisagens, locais e sua amada, e quando sua viagem chega ao fim, sua também vida cessa, criando inclusive, no leitor, a sensação de ter vivido junto a Cantwell e sentindo seu esgotamento chegar concomitante ao nosso fôlego.

Reside aqui um importante comentário sobre a diferença entre os dois romances no tocante à leitura dos textos. Sem a necessidade de ressaltar a diferença no volume total das duas obras[21] e o quanto isso interfere no quesito, a apresentação das narrativas equivale a dois polos quase diametralmente opostos.

O romance de Hemingway, narrado com linguagem rápida e concisa[22], marcando uma agilidade na passagem dos eventos, é retratado quase exclusivamente por diálogos e pensamentos do próprio coronel, numa espécie de diálogo direto com o leitor. Esse recurso de linguagem causa em nós um papel de leitor ativo, e entramos na roda de conversa com o coronel e sente-se parte integrante do momento. A narrativa proustiana, em contrapartida, é criada, primordialmente, a partir das memórias do narrador que se estende por páginas a fio em poucas quebras de parágrafo e o mínimo de diálogos, como se nos levasse de carona por essa viagem ao seu passado. E como acontecesse nas viagens, às vezes nos perdemos no caminho, acessando uma estrada incorreta. Como dito anteriormente, quando lemos a obra de Proust, não somente somos guiados pelas entranhas da sua vida, como também nos desviamos do caminho, recorremos às profundezas da memória e suscitamos lembranças nunca dantes acessadas e que nos causam uma sensação da ordem do inexplicável, ou, no mínimo, por assim dizer, agradecidos pela experiência. E isso interfere na progressão da leitura da obra, convocando o leitor a retomar alguns parágrafos anteriores para dar continuidade à diegese.

[21] Seguindo as edições em português apresentadas na bibliografia desta tese, *No caminho de Swann* conta com 558 páginas e *Do outro lado do rio, entre as árvores* conta com 335 páginas.
[22] Comparada com as obras de seu início de carreira, estudadas por mim durante o mestrado, houve um aumento significativo no tamanho dos diálogos e das sentenças, mas ainda são apresentam um modo de discurso veloz e não tão digressivos.

Contudo, uma característica aproxima as duas obras, no tocante à construção da narrativa: nas duas obras, não há como centralidade o desenvolvimento de eventos sucessivos que comporiam uma história linear. O relato de Marcel não está preocupado em narrar uma sequência de fatos que criem uma narrativa redonda, mas está concentrado em buscar cada memória disparada por um elemento presente. O mesmo pode ser dito sobre a história de Richard Cantwell, que apenas busca, ao longo da narrativa, momentos com sua jovem amada Renata na sua adorada cidade, Veneza, e como os elementos da cidade lhe suscitam as memórias da sua vida que está se esvaindo.

Assim, trazer de volta uma vida por meio da memória foi o recurso encontrado tanto por Cantwell quando por Marcel para superarem a morte e se eternizarem. Camus conclui seu argumento afirmando que:

> [...] A obra de Proust, a esse respeito, surge como um dos empreendimentos mais ambiciosos e mais significativos do homem diante de sua condição mortal. Ele demonstrou que a arte do romance refaz a própria criação, tal como ela nos é imposta e tal como é recusada. Pelo menos sob um de seus aspectos, esta arte consiste em preferir a criatura ao criador. No entanto, com maior perspicácia, ela alia-se à beleza do mundo ou dos seres humanos contra as forças da morte e do esquecimento. É desta forma que sua revolta é criadora (CAMUS, 2005, p. 307).

Como dito anteriormente, as aproximações das obras permitem estender o entendimento de Camus sobre a obra de Proust para a interpretação do romance de Hemingway. Para Camus, o projeto literário de Proust ultrapassa as fronteiras desconhecidas entre vida e morte, e conclui o desejo máximo de todo nós, conforme discutido no primeiro capítulo, de eternizar-se e de dar unidade à própria existência.

E seu, digamos, método consiste não na recusa do real, mas do aproveitamento dos elementos do mundo real para superar a morte e o

esquecimento. Ele faz uso dos elementos presentes para remontar a eventos que também ocorrerem nesse mesmo mundo real onde ele está situado, trazendo a essência de cada um desses objetos, como podemos ver a seguir:

> Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos se acham cativas em algum ser inferior, em um animal, um vegetal, uma coisa inanimada, efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos nunca chegará, em que nos sucede passar por perto da árvore, entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então, elas palpitam, nos chamam, e logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. Libertadas por nós, venceram a morte e voltam a viver conosco. (PROUST, 2016, p. 70).[23]

O trecho anterior funciona, na narrativa, como um rito de iniciação para embarcamos na viagem que Marcel faz por suas lembranças. O narrador, ao afirmar que considera razoável a crença celta sobre a presença da alma de um ente perdido em objetos do mundo real, está propondo, desde já, para o leitor, sua leitura do mundo do real, e, para o entendimento da sua criação artística, é necessário entender que os elementos presentes são carregados de essência, de forma análoga à crença celta. E a frase final do trecho é a revelação do objetivo da sua obra: reconhecidas as essências por detrás dos objetos do presente, o portal para a experiência de rememoração do evento se abre, quebrando o encanto entre a mecanicidade terrestre da existência desse objeto e a onírica experiência submergida dele. Quando ele é capaz de reconhecer o que é suscitado e colocar isso em palavras, na criação do romance que estamos lendo, ele liberta essas memórias da sua condição de esquecidas e as coloca novamente em vida, processo este que será sempre atualizado por cada leitor. Assim, a obra está se eternizando, superando a morte.

O mesmo recurso é usado por Hemingway ao nos colocar lado a lado com o coronel Cantwell, que se encontra no local onde a maioria das suas

[23] *Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous*. (PROUST, 2001, p. 20).

memórias aconteceram, e os vários elementos presentes, como as esmeraldas dadas de presente pela Condessa Renata ou o tremular das velas dos barcos causado pelos ventos que o atingiam no rosto já cansado. Vejamos, a seguir, um dos pensamentos do coronel em um dos seus momentos com a jovem:

> Ela beijou-o de modo suave, rude, desesperado. E o coronel ficou sem poder pensar em batalhas nem em episódios pitorescos ou incidentes esquisitos. Pensava apenas nela, em o quanto a sentia junto a si e também o quanto a vida se aproxima da morte quando sobrevém o êxtase. E o diabo era o êxtase, qual a classe e o número de série do êxtase? Ah! Como era agradável sentir aquele suéter preto. De onde teria vindo toda a sua meiguice e delícia? E aquele orgulho estranho, aquela capacidade de sacrifício misturada à sabedoria de uma criança? Sim, o êxtase é aquilo que se desejaria ter tido quando, pelo contrário, só se obtém marasmo. (HEMINGWAY, 2014, p. 241-242).[24]

Para Cantwell, os elementos da ordem do presente, como o toque do suéter da condessa ou o beijo dado, causam um estranhamento e indagações acerca da própria existência e da essência das coisas. Ele questiona de onde teria surgido o êxtase daquele momento com ela, algo almejado no momento do marasmo, o qual podemos relacionar com a chegada da morte. Segundo o próprio coronel, a vida se aproxima da morte por duas vias: a primeira seria a percepção do caráter efêmero da vida diante da condição da própria morte e a segunda seria sobre a superação da morte com o êxtase trazido pelas lembranças da vida.

Podemos concluir, então, que a vida e a morte são condições intrínsecas, uma à outra, para sua existência e superação, respectivamente. O ser humano, quando posto diante do evento da morte, reconhece-se vivo, e isso gera angústia sobre a própria existência, revoltando-se com sua condição mortal e buscando uma unidade em si e sua eternização. Para tanto, como

[24] *She kissed him, and hard, and desperately, and the Colonel could not think about any fights or any picturesque or strange incidents. He only thought of her and how she felt and how close life comes to death when there is ecstasy. And what the hell ecstasy and what's ecstasy's rank and serial number? And how does her black sweater feel? And who made all her wisdom of a child? Yes, ecstasy is what you might have had and instead you draw sleep's other brother*. (HEMINGWAY, 2004, p. 155).

podemos ver nas obras aqui estudadas, tanto Marcel quanto Richard Cantwell buscam quebrar o selo do destino, inevitável, e decidem reconstruir suas vidas ao relatar as memórias encantadas de que dispõem. Esse processo só é possível por meio de um objeto presente, do mundo real, pelo qual a vida tomou forma, e que será responsável por tornar a experiência vivida uma vez passível de acesso.

O processo de criação do romance, portanto, é uma revolta criadora, conforme apontado por Camus, ao ser capaz de trazer de volta à vida uma vida terrestre subjugada pela morte. Essa criação é poderosa e foi capaz de superar a condição terrestre da morte, que finda a nossa vida como a conhecemos, no plano material, eternizando não somente as personagens, mas também os responsáveis pela sua escrita, Ernest Hemingway e Marcel Proust. E como é tratada a experiência temporal para esses seres que negaram não só a morte, mas também o tempo?

3.3. A EXPERIÊNCIA MÍSTICA DO ROMANCE

Ao longo desta sessão, ecoando algumas das ideias das páginas anteriores, buscaremos explorar um pouco sobre esse processo mágico que a leitura dos dois romances nos presenteia, na forma de experiência mística. Para tanto, recorreremos às palavras de outro escritor, o irlandês Samuel Beckett, admirador da obra proustiana e responsável pela eterna *Esperando Godot*. Beckett publica em 1989 um ensaio dedicado à leitura de Proust, no qual tece importantes considerações acerca da obra e que está em sintonia com as proposições suscitadas até aqui.

Primeiramente, Beckett levanta as responsabilidades do Tempo[25] sobre as personagens de *Em busca do tempo perdido*, como podemos ver no trecho a seguir:

> As criaturas de Proust são, portanto, vítimas desta circunstância e condição predominante: o Tempo. Vítimas como também o são os organismos inferiores que, conscientes apenas de duas dimensões, subitamente confrontam-se com o mistério da altura – vítimas e prisioneiros. Não há como fugir das horas e dos dias. Nem do amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado. O estado emocional é irrelevante. Sobreveio urna deformação. Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso (BECKETT, 2003, p. 12).

O caráter implacável e invencível do Tempo atinge a todas as personagens dentro do romance de Proust, uma vez que nada escapa à sua voracidade. O Tempo afeta não somente em relação ao futuro, por sua imprecisão, mas também deforma o passado, alterando a situação do eu do presente. Assim, não somos capazes de lutar contra a invencibilidade do Tempo, pois somos tanto suas vítimas como seus prisioneiros. Assim, os eventos que se sucedem em nossa vida não simplesmente deixam rastros em nossa memória e personalidade, mas causam deformações profundas que

[25] Em seu ensaio, Beckett refere-se ao termo Tempo sempre em letra maiúscula e esta grafia será adota ao longo desta sessão.

acabam por moldar o nosso eu de hoje – fenômeno intitulado por Beckett como o diamante na estrada batida dos anos.

Em relação a essa mudança permanente que ocorre no indíviduo, vejamos agora uma passagem significativa em *No caminho de Swann*, na qual Swann está refletindo acerca da sua paixão por Odette e como sua vida no momento parece ter tomado novo significado:

> [...] E observando, na volta, que o astro se achava deslocado em relação a ele, quase nos confins do horizonte, sentindo que o seu amor também obedecia a leis imutáveis e naturais, perguntava a si mesmo se aquele período em que entrara ainda duraria muito tempo, se em breve o seu pensamento não iria ver a querida face ocupando apenas uma posição longínqua e diminuída, e prestes a deixar de expandir seu encanto. Pois desde que se enamorara, Swann achava encanto nas coisas, como nos tempos de adolescente, em que se julgava artista; mas agora não era mais o mesmo encanto, este era só Odette que conferia às coisas. Sentia renascerem dentro de si as inspirações da juventude que uma vida frívola dissipara, mas traziam todas o reflexo a marca de um ser particular; e nas longas horas que sentia agora um delicado prazer em passar em casa, a sós com sua alma em convalescença, Swann pouco a pouco voltava a ser o que era, mas com uma outra alma. (PROUST, 2016, p. 296).[26]

Como podemos ver, as reflexões de Swann sobre o período apaixonado por Odette remontam às suas memórias de juventude, época na qual era capaz de observar o encanto dos objetos e das situações que o cercavam. E o elemento presente, a paixão por Odette, não só o transporta para as inspirações da adolescência, como também revela um desvio da rememoração desses dias, mostrando que o caminho percorrido ao longo dos anos pela

[26] *Et, remarquant, pendant ce retour, que l'astre était maintenant déplacé par rapport à lui, et presque au bout de l'horizon, sentant que son amour obéissait, lui aussi, à des lois immuables et naturelles, il se demandait si cette période où il était entré durerait encore longtemps, si bientôt sa pensée ne verrait plus le cher visage qu'occupant une position lointaine et diminuée, et près de cesser de répandre du charme. Car Swann en trouvait aux choses, depuis qu'il était amoureux, comme au temps où, adolescent, il se croyait artiste; mais ce n'était plus le même charme, celui−ci c'est Odette seule qui le leur conférait. Il sentait renaître en lui les inspirations de sa jeunesse qu'une vie frivole avait dissipées, mais elles portaient toutes le reflet, la marque d'un être particulier; et, dans les longues heures qu'il prenait maintenant un plaisir délicat à passer chez lui, seul avec son âme en convalescence, il redevenait peu à peu lui−même, mais à une autre.*(PROUST, 2001, p. 116).

personagem sedimentou os eventos da vida, criando um novo eu. A nova alma, conforme suscitada no trecho, é constituída desse rastro sedimentado da vida, com a passagem implacável do Tempo, que acaba por moldar cada estágio de consciência em suas respectivas sucessões.

Na obra de Hemingway, por sua vez, essa mudança fica gravada não somente no plano espiritual, mas entalhada no corpo, formando uma metáfora visual e significante. O narrador, durante quase toda a história, está sempre rememorando seus feitos em tempos de guerra, apesar de sempre deixar claro para quem está ouvindo (ou nós que estamos lendo) que não permite que alguém registre suas histórias. Quando o narrador está na companhia de Renata, ele relata todos os combates sofridos, como um paciente à procura de aliviar suas dores em uma terapia. Contudo, por mais que tentasse se livrar do fardo pesado das lembranças dos tempos de batalha, o coronel carregava, dia após dia, a marca definitiva dessa época: as cicatrizes na mão adquiridas em um bombardeio. Para Richard Cantwell, o fato de carregar cicatrizes, em si, já estabelece a marca do sofrimento e da mudança por toda a existência do indivíduo, como podemos ver no excerto a seguir:

> Ergueu os olhos para a luz do teto e ficou completamente desesperado com a lembrança da perda de seus batalhões e por cada um de seus soldados. Jamais esperou comandar um tal regimento. Aliás, não fora um regimento montado e adestrado por ele. Herdara-o. Mas, por certo tempo, fora todo o seu orgulho. Agora todos os suboficiais estavam mortos e quase todos os outros haviam sido feridos. Feridos na barriga, na cabeça, nos pés ou nas mãos, nas costas, os mais sortudos apenas nas nádegas, os mais desafortunados no peito e em outros lugares. Lascas de árvores feriram homens em sítios onde jamais teriam sido feridos se estivessem em campo aberto. E todos os que foram feridos permaneceriam feridos para o resto da vida. (HEMINGWAY, 2014, p. 266).[27]

[27] *He looked up at the ceiling and he was completely desperate at the remembrance of his loss of his battalions, and of individual people. He could never hope to have such a regiment, ever. He had not built it. He had inherited it. But, for a time, it had been his great joy. Now every second man in it was dead and the others nearly all were wounded. In the belly, the head, the feet or the hands, the neck, the back, the lucky buttocks, the unfortunate chest and other places. Tree burst wounds hit men where they would never be wounded in open country. And all wounded were wounded for life*. (HEMINGWAY, 2004. p.171-172).

As cicatrizes, portanto, não registram apenas o ferimento causado no corpo (material), como um evento único. Por ser um elemento da ordem do presente, visível a todo instante, e sob constante vigilância dos nossos olhos e mente, a cicatriz ou o ferimento, sempre atualizam a memória, em cada estágio de consciência, em repetição. Toda vez que o ferido olha para sua mácula ou a percebe, ele é lembrado do evento que a causou, e isso o enche de angústia.

Tal sofrimento é a sua condenação para o resto da vida, sofrendo com as mudanças geradas pelos eventos em sua memória, e agravadas pela atualização constante do elemento físico, perseguindo-o até o fim da sua existência.

Assim, ecoando mais uma vez as palavras de Unamuno, o encanto trazido pelos elementos presentes do mundo real seria responsável tanto pela lembrança dos dias juvenis quanto pela percepção de que aquele eu não corresponde mais ao de agora, dando forma a uma nova alma. Contudo, Beckett aponta para outro efeito da ação do Tempo, como veremos a seguir:

> Mas o engenho venenoso do Tempo na ciência da aflição não é limitado à sua ação sobre o sujeito, acaba que, como foi demonstrado, resulta na modificação incessante de sua personalidade, cuja realidade permanente, se é que existe, só pode ser apreendida como uma hipótese em retrospecto. O individuo é o sítio de um constante processo de decantação, decantação do recipiente contendo o fluido do tempo futuro, indolente, pálido e monocromático, para o recipiente contendo o fluido do tempo passado, agitado e multicolorido pelo fenômeno de suas horas. (BECKETT, 2003, p. 13).

Assim, o Tempo não se restringe apenas à sua ação sobre o indivíduo durante o progresso dos anos, na marca do rastro do passado, mas é responsável pela mudança dos diferentes estados de consciência. Isso se dá pelo fato de que o caráter permanente da nossa existência, o que pressupõe uma ideia futura, só poder ser apreendido em relação ao passado, em retrospecto.

Ou seja, a imagem proposta por Beckett, de um recipiente contendo a esfera do futuro, “pálido e monocromático” – pois, o futuro não tem forma

definida – que vai se decantando, simulando a passagem do tempo, e acaba por sedimentar-se junto ao fluido que representa o passado – este, por sua vez, cheio de cores e agitação, demarcando a vivacidade desses eventos.

E a genialidade nas obras aqui estudadas reside na exploração desse tema deveras subjetivo, que de forma tão surpreendente ultrapassa as barreiras do eu e se vincula a cada uma de nossas almas. Como, então, essa rememoração do passado poderia ser capaz de produzir uma sensação tão pungente não só ao narrador, mas também a nós leitores? E por que não somos capazes de acessar tais memórias de forma voluntária? A esse respeito, Beckett afirma:

> O mais bem-sucedido experimento de evocação é incapaz de projetar mais do que o eco de uma sensação passada, porque, como um ato intelectivo, está condicionado pelos preconceitos da inteligência, que abstrai de cada dada sensação, como ilógico e insignificante, como intruso discrepante e frívolo, qualquer gesto ou palavra, perfume ou som que não se possa enquadrar no quebra-cabeça de um conceito. Mas a essência de qualquer nova experiência está contida precisamente nesse elemento misterioso que o arbítrio de plantão rejeitará como anacronismo. É ele o eixo em torno ao qual se dão giro da sensação, é ele o centro de gravidade de sua coerência. De modo que nenhum esforço de manipulação voluntária poderá reconstituir em sua integridade uma impressão que a vontade, por assim dizer, forçou à incoerência. Mas se, por um acidente e dadas as circunstâncias favoráveis (um relaxamento do hábito de reflexão do sujeito e uma redução do raio de sua memória, uma diminuição geral da tensão da consciência, consequente a um período de extremo desânimo), se por algum milagre de analogia a impressão central de uma sensação passada reaparece como um estimulo imediato, capaz de ser identificado instintivamente pelo sujeito com o modelo da duplicação (cuja pureza integral foi conservada, porque esquecida), então a sensação passada em sua totalidade, não seu eco ou sua cópia, mas a sensação ela mesma, aniquilando qualquer restrição espacial e temporal, vem prontamente envolver o sujeito em toda a beleza de sua infalível proporção. (BECKETT, 2003, p. 76-77).

Logo no início do excerto, encontramos novamente o debate entre a razão e a existência trazidas no capítulo anterior, quando foi abordada a

filosofia existencial. Para Beckett, o processo de evocação pertence ao campo do intelectual, comandado pela razão, não permitindo que elementos alheios, "frívolos", componham o conceito. Assim, a evocação, atitude voluntária de nossa consciência, não é capaz de causar no indivíduo os mesmos efeitos que são suscitados pelas memórias involuntárias[28] disparadas pelos elementos presentes. Por mais que desejemos acessar qualquer memória, o que podemos voluntariamente ter acesso é apenas um eco da real lembrança, em decorrência do caráter racional da evocação. O elemento responsável pela sensação emergida da memória é a essência (que veremos mais aprofundado no próximo tópico), e essa é a força motriz permite a experiência ser vivida novamente, em sua totalidade.

A respeito dos elementos que compõe então a memória, Beckett ainda afirma:

> A mais trivial experiência, ele afirma, está incrustada de elementos que não podem ser relacionados logicamente a ela e que consequentemente foram rejeitados por nossa inteligência: está encarcerada em um vaso perfumado com certa fragrância, colorido por certa cor e elevado a uma certa temperatura. Esses vasos estão suspensos ao longo da linha de nossos anos e, inacessíveis à memória inteligente, conservam-se de certo modo imunes, a pureza de seu conteúdo climático resguardada pelo esquecimento, cada um mantido à sua distância, em sua data. [...]
> Mas graças a essa reduplicação a experiência é a uma só vez imaginativa e empírica, a uma só vez evocação e percepção direta, real sem ser apenas factual, ideal sem ser meramente abstrata, o real ideal, o essencial, o extratemporal. Mas se essa experiência mística transmite uma essência extratemporal, é certo então que o transmissor se torna, naquele momento, um ser extratemporal. (BECKETT, 2003, p. 78-79).

[28] Restringiremos, nesta tese, os termos "memória voluntária" e "memória involuntária" ao ato de memória a ser acessada de forma voluntária e disparada por algum elemento presente, respectivamente. Sabemos dos inúmeros estudos acerca do tema, mas o recorte para o presente trabalho demanda que o assunto seja abordado de forma sucinta, para que o conteúdo não se alongue para além do eixo proposto. A noção de memória involuntária é tratada criticamente pelo próprio Proust, em *Contre Saint-Beuve*.

Então, segundo Beckett, a experiência, uma vez vivida, é adornada com elementos que escapam à inteligência, e, por isso, não podem ser apreendidas pela via da lógica, da razão. Por meio da metáfora do vaso que conserva a experiência dentro de si, podemos entender que essa experiência está bem guardada, protegida das interferências externas, como tempo e espaço, e só poderá ser acessada por meio da memória involuntária, não cabendo tal exercício à razão.

Assim, essa experiência, quando novamente vivida, é, simultaneamente, de ordem real e ideal, uma vez que o evento em si rememorado é factual, ou seja, ele aconteceu na sucessão do tempo e espaço, mas, ainda assim, não é o evento em si que está ocorrendo novamente. Por isso, é também ideal, pois se situa no plano das ideias, mas não é abstrata, já que parte do real. Temos, então, o que Beckett chama de experiência mística extratemporal, porque a essência da experiência desconhece as barreiras impostas pelo Tempo e se conserva mesmo depois de acessada.

E, por fim, o transmissor dessa experiência também será considerado um ser extratemporal, já que ele também foi o instrumento que permitiu romper com os limites impostos pela passagem do tempo e pelo espaço. Ambos, Hemingway e Proust, em seus romances sob análise, buscam escapar das garras do Tempo, e o realizarão por meio de tais experiências místicas, extratemporais, negando o trabalho ceifador legado ao Tempo. Dessa forma, Beckett conclui:

> Consequentemente, a solução proustiana consiste, até onde já analisamos, na negação da Morte e do Tempo, na negação da Morte porque negação do Tempo. A morte morreu porque o tempo morreu. [...] Agora, portanto, na exaltação de sua breve eternidade, tendo escapado da escuridão do tempo e do hábito, da paixão e da inteligência, ele com- preende a necessidade da arte. Pois somente no esplendor da arte poderá ser decifrado o êxtase perplexo que ele conheceu perante as superfícies inescrutáveis de uma nuvem, um triângulo, uma torre, uma flor, um cascalho, quando o mistério, a essência, a Idéia, encarcerados na matéria, imploraram pela caridade de um sujeito passante, em sua casca de impureza [...]. (BECKETT, 2003, p. 80).

Portanto, nas palavras de Beckett, Proust (e podemos aqui estender o entendimento também a Hemingway) nega a Morte, pois, por meio da experiência mística extratemporal, ele recusa o Tempo, superando-o. Ora, o Tempo não é capaz de findar com a essência dessa memória disparada por um elemento presente, involuntária, o transmissor, no caso os autores que relatam tal experiência, se tornam também seres extratemporais, enganando a Morte, assim como Antonius Block no filme *O sétimo selo*.

Mas, afinal, qual é o meio para que essa conquista se eternize? Pela via da arte. A Via Crúcis do caminho para a eternidade atingida por Heminwgay e Proust é guiada pela arte, pela literatura. Somente por meio da arte se pode apreender e desabrochar a essência contida naquela experiência, naquele evento que sequer a nossa inteligência é capaz de remontar. O artista é capaz de acessar a essência, desvelando-a das impurezas impostas pelo Tempo, revelando o que há de mais misterioso por detrás desses eventos. E a mágica envolve não somente esse desvelamento da essência, mas também de criação desse portal mágico que desvia a nós, leitores, por outros caminhos, surgindo na nossa vivência, com cada vez mais frequência, essas memórias encantadas. Por experiência própria, desde que me envolvi com as leituras de ambos os romances, esses eventos se tornaram cada vez mais frequentes, com uma assiduidade imprevisível, mas certeira. Não poderei mais viver sem me contentar com essas experiências extratemporais. Não me recordo de pensar sobre elas antes de me aprofundar neste estudo, mas agora estou fadada a vivê-las e, por isso, serei eternamente grata a esses dois grandes mestres não somente da arte, mas da vida.

Proust ainda conta com uma coletânea de ensaios inacabados que foi publicado postumamente, intitulado *Contra Saint-Beuve*, no qual ele dedica-se ao exercício de pensar o trabalho do romance e de sua escrita, e de como dar forma à memória. Um trecho que me chamou bastante a atenção sobre o que seria o material de uma grande obra, como podemos ver a seguir:

> [...] Mas, no fim das contas, apenas o inexprimível, aquilo que não acreditávamos conseguir fazer entrar num livro,

> nele permanece. É algo de vago e obsedante, como a lembrança. É uma atmosfera. [...] Esse inexprimível, quando não o sentimos, orgulhamo-nos de que nossa obra valerá o mesmo que a dos que sentiram, pois, afinal, as palavras são as mesmas. Só que não está nas palavras, não está expresso, está tudo misturado entre as palavras [...] (PROUST, 2017, p. 100).

Pelo excerto, podemos interpretar que o material realmente importante, para Proust, é o que permanece mesmo diante da temporalidade. Esse elemento, como já comentamos, sendo reforçado por ele, não parte da esfera da materialidade, mas pertence ao campo da essência, como algo que não se pode capturar. Proust, com toda sua genialidade, sabia que as suas palavras reverberariam no leitor, e que este seria capaz de sentir as palavras do romance, por meio de uma conexão mágica criada entre ambos. Ficamos, então, com mais um argumento apontando para a necessidade de compreensão dessa essência, para ela poder ter forma e eternidade por meio da arte.

No próximo tópico, veremos o que seria a essência suscitada por Beckett e como ela pode ser entendida dentro das obras de Hemingway e Proust, e por que eles podem ser considerados geniais dentro deste trabalho primoroso de rememoração.

3.4. A ARTE, A IDEIA, A ESSÊNCIA: UMA LEITURA DO MUNDO POR SCHOPENHAUER

Primeiramente, antes de nos determos sobre as relações entre arte e essência propostas pelo filósofo alemão, Arthur Schopenhauer, precisamos entender, de modo abrangente, de onde partem suas considerações. Vamos, primeiramente, tecer um panorama sobre sua obra, para, em seguida, nos determos com mais atenção sobre os pontos que nos interessam mais especificamente.

Schopenhauer inicia sua grande obra[29] com a sentença "O mundo é a minha representação", fazendo a distinção entre sujeito (cognoscente) e objeto (cognoscível). O mundo surge em sua dimensão fenomênica, ou seja, dependente do princípio de razão suficiente, que determina todo evento ser precedido por uma causa. As causas e as posteriores consequências que determinam um evento se manifestam no tempo e no espaço, originando a lei da causalidade.

Em relação às formas de apreensão do mundo pelo sujeito, Schopenhauer aponta duas: intuição e razão. A primeira relaciona-se à apreensão imediata, e a segunda à apreensão conceitual. Ambas são submetidas aos princípios de tempo, espaço e causalidade. Enquanto a intuição é necessária aos instintos básicos de adaptação e sobrevivência, a razão transforma o mundo em objeto de estudo para a Ciência, um mundo regrado.

O pensamento racional elabora conceitos abstratos com o objetivo de registrar e transmitir o conhecimento para as gerações posteriores. Tais conceitos são formalizações abstratas do conhecimento intuitivo acerca do mundo, logo, têm função imanente e não transcendente. As conclusões e juízos decorrentes de nosso pensamento são um meio inadequado para apreender a essência das coisas, o verdadeiro sentido do mundo.

[29] *O Mundo como Vontade e Representação.*

Schopenhauer toma de empréstimo a Kant a sua Crítica à Razão, que estabelece que o mundo da experiência está submetido a três princípios: tempo, espaço e causalidade, responsáveis por todo nosso conhecimento objetivo. Não são determinações da essência, da coisa-em-si, mas apenas decorrência do aspecto fenomênico do mundo. Isso vale, inclusive, para a nossa própria identidade, pois a conhecemos exclusivamente pelo aspecto fenomênico e não por aquilo que é em si e está além dos três princípios citados.

Tempo, espaço e causalidade são dispositivos de nosso intelecto, por isso, toda a apreensão condicionada por eles é imanente. A única possibilidade de obter uma apreensão transcendente é quando a razão se volta para si mesma, elaborando sua própria crítica e compreendendo que tais dispositivos não passam de formas limitadas de conhecimento.

Tal como nosso intelecto, o mundo visível não passa de um fenômeno, uma aparência que só ganha significado por meio do que conhecemos e expressamos sobre ele. Em contrapartida, o mundo enquanto essência está absolutamente fora dos princípios de tempo, espaço e causalidade.

O fundamento do mundo enquanto essência tem relação direta com nossa identidade original, algo que antecede e supera o intelecto. Ele nomeia a coisa-em-si como Vontade, fundamento último do ser, fonte de todos os fenômenos e, consequentemente, produtora e geradora do mundo visível e de toda as formas de vida. O mundo é produto e expressão da vontade, ou seja, a sua objetivação no tempo e no espaço atuando sob o princípio de causalidade.

A vontade deseja apenas uma coisa: a vida. Trata-se de um princípio original e incondicionado, um ímpeto cego, uma força obscura e vital. Situada fora de tempo, espaço e causalidade, tem um desejo cego e imotivado pelo ser, pela objetivação em um corpo, onde atua mediante motivos engendrados para sua própria satisfação. Desse modo, os indivíduos são movidos por uma força que lhes é completamente desconhecida e a qual obedecem maquinalmente.

Enquanto no mundo como representação, que obedece ao princípio de razão suficiente, tudo que ocorre advém de uma causa e produz uma

consequência, no mundo como vontade, por sua vez, não há possibilidade de ordenação pela causalidade. É um mundo sem razão (absurdo), impossível de ser explicado por uma série determinada de causas.

A vontade aparece objetivada nos diversos reinos nos quais a vida se manifesta (mineral, vegetal, animal e humano), organizando o terrível espetáculo da batalha pela vida entre as espécies. Estas se organizam mediante uma escala hierárquica, no qual a posição das formas vivas revela os graus da vontade. O topo dessa escala é o ser humano, no qual a objetivação da vontade apresenta maior grau de aperfeiçoamento.

Na natureza, a vontade está presente desde a matéria bruta até a matéria viva, da pedra ao ser humano, cuja faculdade de conhecimento está totalmente submetida à vontade e atua de modo a favorecer os seus desígnios de perpetuação.

O modo como ocorre essa objetivação em seres individuais é por meio da transformação da unidade original da vontade em multiplicidade, designada como princípio de individuação. Seguindo esse princípio, a vontade se multiplica em uma infinidade de objetivações individuadas no mundo dos fenômenos, presentes no tempo e no espaço, contudo, permanece existindo íntegra e com plena força em cada uma dessas formas, mesmo nas menores e mais primitivas.

Cada ente, ou objetivação individuada da vontade, expia a maldição referente à sua origem no mundo, que se afigura e como cenário de lutas e tormentos incessantes. O mundo da natureza é marcado por uma guerra perpétua pela existência. O ciclo vital se constitui em um combate incessante entre as espécies, onde cada criatura viva serve de alimento e de presa a outra. Ao observarmos essa luta perpétua, compreendemos que “a vontade se divorcia dela mesma”, como na analogia da formiga que tem seu corpo separado em duas partes, que batalham entre si.

O ser humano, como objetivação individuada da vontade, não se manifesta sozinho na natureza, devendo ser acompanhado da série descendente dos graus por meio de todas as formas animais, vegetais, até a matéria inorgânica.

Em contrapartida, o advento da razão também reflete a perda da ingenuidade e da espontaneidade presentes nos seres inferiores. O ser humano aprende desde cedo a mentir, fingir e dissimular em favor dos desígnios da vontade manifestada em sua forma individuada.

Apesar dessa constatação de superioridade em relação ao restante dos seres, o ser humano, como todos os demais, não passa de uma marionete para o cumprimento dos desígnios da vontade, cujo objetivo primordial é a conservação das espécies e não da vida individual. Nesse aspecto, o ser humano segue a mesma inclinação das espécies inferiores, desejando prolongar sua vida o máximo possível, a serviço da mesma vontade, para quem sua vida individual é absolutamente indiferente.

Na visão de Schopenhauer, o que deve ser aniquilado não é o fenômeno, em sua dimensão perecível e passageira, mas a própria essência e fonte de todo mal, a vontade. Por isso, a redenção não está na morte física, mas em algo bem distinto, que possui poder destacado frente ao inimigo que deve ser combatido. Trata-se da contemplação estética.

A partir de agora, nos deteremos no texto *Metafísica do Belo* (2003), no qual poderemos entender mais profundamente qual é o poder de tal contemplação estética proposta por Schopenhauer. Primeiramente, o autor designa qual é o campo tratado por ele:

> Com um nome universalmente compreensível, metafísica do belo significa, propriamente dizendo, a doutrina da representação na medida em que esta não segue o princípio da razão, é independente dele, ou seja, a doutrina da apreensão das *Ideias*, que são justamente o objeto da arte. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 24).

Devemos entender que o que está sendo discutido por ele não são os tratados sobre artes, como regras sobre técnicas ou formas práticas de entendimento da arte. A metafísica do belo, então, propõe uma investigação sobre a essência íntima da beleza, tanto da parte do sujeito que a percebe quanto do objeto que a dispara.

Assim, segundo Schopenhauer, podemos afirmar sobre o belo que:

> [...] Consideramos o belo como um conhecimento em nós, um modo todo especial de conhecer, e nos perguntamos que esclarecimentos esse modo de conhecer nos fornece acerca do todo de nossa concepção de mundo. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 25).

Conforme apontado pelo filósofo, o belo é uma entidade presente em nós, e, portanto, um filtro embutido em nosso interior para que possamos compreender o mundo. Esse modo de concepção do mundo é interno a nós, e pode nos dizer que este modo não é passível de ser comunicado mediante doutrinas e conceitos, *in abstracto*, mas apenas intuitivamente, revelando-se como o conhecimento mais profundo e verdadeiro da essência do mundo em si.

> Pode ocorrer (por condições que residem no sujeito e no objeto) que, elevados pela força do espírito, nós deixemos de lado o modo comum de consideração das coisas, cessemos de seguir suas relações (que têm, em última instância, sempre uma referência com a vontade própria) pelo fio condutor do princípio da razão; então consideraremos não mais o onde, o quando, o por quê, o para quê das coisas, mas única e exclusivamente seu *quê* (ou seja, a Ideia). Também não é permitido que o pensamento abstrato – os conceitos da razão – tome conta da consciência, mas, em vez disso, toda a potência do espírito é devotada à intuição, afundando-nos completamente nesta: a consciência inteira é preenchida com a calma contemplação do objeto natural que acabou de se apresentar, seja uma paisagem, árvore, penhasco, construção etc. É uma maneira germânica de falar plena de sentido a de que nos perdemos por completo num objeto, ou seja, perdemos de vista justamente o próprio indivíduo, a própria vontade: a disposição se torna *puramente objetiva*: toda a consciência é ainda apenas o espelho claro do objeto oferecido, é o *medium* pelo qual este entra em cena no mundo como representação. Sabemos de nós mesmos apenas na medida em sabemos do objeto: ainda permanecemos aí tão-somente como puro sujeito do conhecer. Ainda sabemos, por um instante, que algo é intuído, mas não sabemos mais quem intui: toda a consciência é integralmente preenchida e tomada por uma única imagem intuitiva. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 45-46).

Assim, de acordo com Schopenhauer, o indivíduo, enquanto tal, conhece somente as coisas isoladas, enquanto o puro sujeito do conhecer conhece as

Ideias. Para melhor entendermos o exposto pelo filósofo, veremos agora, nos romances, como os narradores são destituídos do fio condutor da razão e passam a contemplar intuitivamente o objeto ao qual se deparam e quais as reverberações disso.

Voltando ao nosso caro coronel Cantewell, contemplemos a seguinte passagem do romance, no qual poderemos extrair as considerações propostas por Schopenhauer:

> O coronel reparou nisso e depois virou à direita, atravessou a praça e tomou a rua calçada que dobrava também à direita. Antes, parou um momento para contemplar a igreja de Santa Maria del Giglio.
> 'Uma construção bonita, compacta e ainda assim parece prestes a alçar voo…!', pensou. 'Nunca imaginei que uma pequena igreja pudesse se parecer tanto com um P47. Preciso verificar quando foi construída e quem a construiu. Que diabo! Como eu gostaria de passar o resto da vida passeando por esta cidade. Pelo resto da vida…! Ora, que piada! Uma piada para se fazer piada com ela! É querer gozar da própria desgraça! Vamos, rapaz. Nenhum cavalo com o nome de Desenganado jamais ganhou uma corrida.'
> [...] 'A verdade é que não me sinto assim tão mal. Apenas a zoeira. Lembro quando começou. Pensei até que fossem gafanhotos, uma praga de sete anos, nas árvores. A princípio não quis perguntar ao jovem Lowry, mas não resisti. Ele me respondeu: 'Não, general. Não estou ouvindo grilos nem gafanhotos. A noite está perfeitamente silenciosa. Só um ou outro ruído natural.'
> (HEMINGWAY, 2014, p. 93-94).[30]

Em primeiro lugar, gostaríamos de apontar para algumas escolhas da tradução feitas por José Geraldo Vieira (famoso tradutor de James Joyce no

[30] *After noting this, the Colonel turned to the right and walked along the Square to the paved street which turned off on the right. As he turned, he stopped for a moment and looked at the church of Santa Maria del Giglio.*
What a fine, compact, and, yet, ready to be air-borne building, he thought. I never realized a small church could look like a P47. Must find out when it was built, and who built it. Damn, I wish I might walk around this town all my life. All my life, he thought. What a gag that is. A gag to gag on. A throttle to throttle you with. Come on, boy, he said to himself. No horse named Morbid ever won a race.
[...] I don't feel so badly. There is only the buzzing. I remember when that started and I thought perhaps it was seven year locusts in the trees and I did not like to ask youbg Lowry but I did. And he answered, No, General, I don't hear any crickets or seven year locust. The night is perfectly quiet, except for the usual noises. (HEMINGWAY, 2004, p. 55-56).

Brasil) e o porquê de serem bem-sucedidas. Sobre o nome dado ao cavalo, na versão original, Morbid[31], está atrelado a uma conexão com a morte, com a proximidade desta, estabelecendo um paralelo entre o Coronel e o cavalo. Já em português, mórbido[32] assume um sentido mais relacionado à doença, a uma postura lânguida. Como sabemos, o Coronel está fadado ao seu temível encontro final com a Morte, depois de tanto escapá-la, e sua viagem não apresenta um tom mórbido, apesar de sua condição de saúde, mas sim um tom mais próximo da morte certa, do esclarecimento sobre seu destino. Por isso, a tradução para o nome do cavalo, estabelecendo uma comparação com o coronel, foi bem-sucedida, pois "desenganado" está mais próximo da condição da personagem do que a ideia de morbidez.

Como podemos observar no excerto, o coronel Richard Cantwell, em uma de suas caminhadas costumeiras pela cidade de Veneza, detém-se em frente à belíssima igreja de Santa Maria del Giglio, depois de observar os raios de sol que iluminavam os gondoleiros no cais. Contudo, pois diante da construção, observando a beleza contida nela, o coronel não reflete sobre a igreja em si, destacando suas particularidades, como vitrais e torres. Uma vez diante da beleza da igreja, o coronel é atirado aos tempos de guerra, porque a altura da igreja o remeteu ao caça P47, lembrança de seus tempos de guerra.

Vejamos que, para o coronel, o objeto presente diante dele não é simplesmente um artefato físico, material. Por meio da observação da igreja, o coronel enxerga para além da constituição física dela, uma vez que nenhuma igreja se parece com um avião de guerra, e ele vê além da construção material. O que é suscitado pela visão de Cantwell ultrapassa as barreiras da lógica e da razão, uma vez que dispara uma lembrança tão profundamente sentida que chega a causar dores em seu peito. Em uma situação de evocação do

[31] Significado de *morbid* pelo Cambridge Dictionary: "*too interested in unpleasant subjects, especially death*".

[32] Significado de mórbido, pelo Dicionário Priberam: Relativo à doença; Enfermiço; Doentio; Lânguido.

passado, o coronel não teria despertado tamanha sensibilidade, porque o raciocínio não é capaz de reter além do factual. Contudo, a essência guardada naquela igreja ativa uma dor tão dilacerante que chega a causar uma sensação de aproximação da morte.

Dentro do romance *No caminho de Swann*, esse processo é ainda mais claro e mais pungente. Veremos a seguir uma passagem na qual o narrador, Marcel, está diante das memórias de seus encontros com Gilberte[33]:

> Também houve um dia em que ela me disse: “Sabe? Pode chamar-me de Gilberte; eu, pelo menos, vou chamá-lo pelo primeiro nome. É mais cômodo”. Contudo, continuou por uns momentos a dizer-me simplesmente “você” e, como eu lhe observasse, ela sorriu e, compondo, construindo uma frase como essas que nas gramáticas estrangeiras não têm outro fim senão fazer-nos empregar uma palavra nova, rematou-a com meu primeiro nome. E recordando-me mais tarde do que então sentira, discerni a impressão de ter eu próprio estado em sua boca por um instante, desnudo, sem mais nenhuma das modalidades sociais que também pertenciam a outros camaradas seus ou a meus pais quando ela dizia o meu nome de família, e de que seus lábios – no esforço que ela fazia, um pouco como o meu pai, para articular as palavras que queria pôr em evidência – pareciam despojar-me, despir-me, como se descasca um fruto que só se pode saborear a polpa, enquanto o seu olhar, pondo-se no mesmo nível de intimidade que tomava sua voz, me atingia também mais diretamente, não sem testemunhar a consciência, o prazer e até a alegria que então experimentava, fazendo-se acompanhar de um sorriso. (PROUST, 2016, p. 480-481).[34]

[33] Gilberte é a filha de Charles Swann e Odette Crécy, por quem o jovem Marcel se apaixona em sua juventude, mas que o destino os separa, quando de sua partida a Balbec. Importante personagem na obra, pois será o primeiro contato do narrador com os sentimentos amorosos e, consequentemente, suas primeiras decepções também.

[34] *Et il y eut un jour aussi où elle me dit: "Vous savez, vous pouvez m'appeler Gilberte, en tous cas moi, je vous appellerai par votre nom de baptême. C'est trop gênant." Pourtant elle continua encore un moment à se contenter de me dire "vous" et comme je le lui faisais remarquer, elle sourit, et composant, construisant une phrase comme celles qui dans les grammaires étrangères n'ont d'autre but que de nous faire employer un mot nouveau, elle la termina par mon petit nom. Et me souvenant plus tard de ce que j'avais senti alors, j'y ai démêlé l'impression d'avoir été tenu un instant dans sa bouche, moi−même, nu, sans plus aucune des modalités sociales qui appartenaient aussi, soit à ses autres camarades, soit, quand elle disait mon nom de famille, à mes parents, et dont ses lèvres — en l'effort qu'elle faisait, un peu comme son père, pour articuler les mots qu'elle voulait mettre en valeur — eurent l'air de me dépouiller, de me dévêtir, comme de sa peau un fruit dont on ne peut avaler que la pulpe, tandis que son regard, se mettant au même degré nouveau d'intimité que prenait sa parole,*

Vale destacar, no trecho acima, todas as sensações emergidas no narrador pelas trocas de conversa com Gilberte, como se identificassem não somente o exterior do evento, como também as palavras mal articuladas ditas por ela, mas a potência carregada por elas e o impacto sobre Marcel. As sensações trazidas por essas memórias não são passiveis de serem apreendidas pela razão, e são suscitadas apenas nesse processo intuitivo, no qual o narrador abandona as fronteiras do processo lógico e material, e mergulha na intuição, para, então, sentir-se em contato com a essência, que suscita essas sensações.

Outro processo interessante na obra proustiana é a de uma metarecordação, ou seja, temos o narrador que, a partir do elemento presente, o doce embebido em chá, retorna à sua infância, estabelecendo a primeira ponte de conexão entre memória e passado. Ainda dentro deste passado, ele nos revela as memórias de Charles Swann, e toda a sorte de sentimento trazido pelas recordações de suas experiências de vida. Em seguida, esses sentimentos suscitados em Swann vão suscitar também no narrador Marcel, os mesmos sentimentos de amor e ciúme, como podemos constatar no trecho supracitado, uma vez que as memórias de Swann fazem com que Marcel também retome memórias suas. E nós, leitores, quando lemos a obra, a partir da memória desses indivíduos, também saltamos às nossas, revelando, assim, uma sucessão de eventos interconectados.

E essa dupla via de lembrar e sentir, de estar em contato com a essência, pode ser interpretada como análoga à bifurcação apresentada em *No caminho de Swann*. No romance, o narrador está sempre se remetendo aos dois caminhos possíveis: o que conduzia à propriedade de Swann e o que levava à propriedade dos Guermantes. Assim, a memória seria uma via de mão dupla, porque lança o narrador para a eternidade, a cada leitor ou leitura nova. O leitor é lançado às suas memórias, fazendo-o pensar em sua existência e, portanto, querendo eternizar-se, como apontado por Unamuno.

---

m'atteignait aussi plus directement, non sans témoigner la conscience, le plaisir et jusque la gratitude qu'il en avait, en se faisant accompagner d'un sourire. (PROUST, 2001, p. 197).

E como, então, conseguimos acesso à Ideia? A resposta, para Schopenhauer, está na atuação do gênio, como veremos a seguir:

> Apenas pela pura contemplação a dissolver-se completamente no objeto é que as Ideias são apreendidas. A capacidade proeminente para esta é o gênio, somente do qual podem originar-se obras autênticas. [...]
> Em consequência, a genialidade reside na capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição e de afastar-se por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originalmente para o serviço da vontade, isto é, seu interesse, seu querer, seus fins, e assim a personalidade se ausenta completamente por um tempo, restando apenas o puro sujeito que conhece [...] tudo isso não por um instante, mas de modo duradouro e com tanta clareza de consciência quanto for preciso para reproduzir, numa arte planejada, o que foi apreendido [...]. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 61-62).

Assim, podemos inferir, a partir das palavras do filósofo, que o gênio é aquele capaz de alcançar a Ideia, a Essência, de modo intuitivo e duradouro, e esse movimento somente será possível a partir da pura contemplação. Para o gênio acessar a Ideia, é preciso que ele se encontre destituído da vontade, ou seja, o estado de contemplação é um espelho direto do Mundo das Ideias, sem o intermédio dos elementos como tempo e espaço. Quando lemos a narrativa proustiana, somos acorrentados ao narrador que, ao longo de sua rememoração, subtrai os meios da vontade e nos conduz à Ideia, numa espécie de portal mágico. E como reter a essência das coisas, para se tornarem eternas? Para Schopenhauer, o único capaz de realizar tal atividade é o gênio, por meio da obra de arte. Esta contém, em si, um mundo que apenas o autor genial é capaz de capturar e criar, a essência permanente das coisas. O gênio é aquele capaz de apreender a essência da vida, destituída da matéria e escondida sob a temporalidade.

Vejamos, então, como podemos considerar os nossos dois autores com gênios. Primeiramente, veremos como a apreensão da Ideia ocorre em Proust, na passagem da lembrança sobre o criador da famosa Sonata Vinteuil.

:

> [...] E enquanto passava, leve, apaziguadora e murmurada como um perfume, dizendo-lhe o que tinha a dizer, e de que ele perscrutava todas as palavras, lamentando vê-las fugirem tão depressa, Swann fazia sem querer o gesto de beijar de passagem o corpo harmonioso e fugitivo. [...] Dessas mágoas de que ela outrora lhe falava e que ele a via arrastar sorrindo em seu curso sinuoso e rápido sem ser por elas atingido, dessas mágoas que agora se haviam tornado suas sem que tivesse a esperança de jamais se libertar delas, ela lhe parecia dizer, como o dissera, antes, da sua felicidade: "Que é isso? Não é nada, isso tudo". E pela primeira vez, o pensamento de Swann se transportou, num impulso de piedade e ternura, para aquele Vinteuil, para aquele irmão desconhecido e sublime que tanto deveria ter sofrido também; qual teria sido a sua vida? Ao fundo de que dores fora ele buscar aquela força de Deus, aquele poder ilimitado de criar? Quando era a pequena frase que lhe falava da inconsistência de seus sofrimentos, Swann achava até certa doçura naquela mesma sabedoria que no entanto momentos antes lhe parecera intolerável quando julgava lê-la no rosto dos indiferentes que consideravam seu amor com uma divagação sem importância. É que a pequena frase, pelo contrário, qualquer que fosse seu juízo sobre a brevidade desses estados d'alma, via nisso alguma coisa, não como o fazia toda aquela gente, de menos sério que a vida positiva, mas antes, de tão superior a ela, que só isso valia a pena ser expresso. Todos os encantos de uma tristeza íntima, era a eles que ela tentava imitar e recriar, e até sua própria essência, que consiste em serem incomunicáveis e parecerem frívolos a qualquer outra pessoa que não seja a que os experimenta, a pequena frase a havia captado e tornado visível. De tal sorte que fazia confessar seu valor e gozar sua divina doçura, àqueles mesmos ouvintes – desde que tivessem um mínimo de pendor musical – em que seguida os desconheceriam na vida, em cada amor particular que vissem nascer perto de si. Por certo a forma sob a qual ela os codificara não podia resolver-se em raciocínios. Mas fazia mais de uma no que, revelando a si mesmo muitas riquezas da sua própria alma, lhe nascera, ao menos por algum tempo, o amor à música [...]. (PROUST, 2016, p. 418-419).[35]

[35] *Et tandis qu'elle passait, légère, apaisante et murmurée comme un parfum, lui disant ce qu'elle avait à lui dire et dont il scrutait tous les mots, regrettant de les voir s'envoler si vite, il faisait involontairement avec ses lèvres le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux et fuyant. [...] 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: "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*

Como podemos observar no trecho anterior, do narrador de *No caminho de Swann*, temos um elemento especial, a presença da amada, passando na sua frente e pronunciando a frase “Que é isso? Não é nada, isso tudo”, e temos também a experiência sensorial, com o perfume exalado por ela. Swann, então, como apontado na própria narrativa, é atirado à lembrança de Vintueil, compositor da fatídica sonata. O elemento presente causa uma impressão em sua sensibilidade, revelando a essência por trás de tais palavras e que o imergiram nessa intuição a qual se entrega, despido da vontade e refletindo a essência do mundo. Encontramos no texto, inclusive, ideias que se assemelham ao que estamos discutindo aqui, como podemos observar em: “e até sua própria essência, que consiste em serem incomunicáveis e parecerem frívolos a qualquer outra pessoa que não seja a que os experimenta, a pequena frase a havia captado e tornado visível”. Esta pequena frase de Odette transporta Swann, por um portal mágico, para os sofrimentos enfrentados por Vinteuil e para ser capaz de compor tão magistral peça musical.

Gostaríamos aqui de fazer, de maneira proustiana, uma digressão acerca do tema do gênio. Proust publicou em 1897, um artigo, na revista *Revue d’Art Dramatique*, uma crônica intitulada “Perfil de Artista”. No texto, o autor desenvolve sua concepção sobre o trabalho artístico, sobre a profissão do artista e quais seriam as características de um grande escritor. E assim ele

---

vie? Au fond de quelles douleurs avait−il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer? Quand c'était la petite phrase qui lui parlait de la vanité de ses souffrances, Swann trouvait de la douceur à cette même sagesse qui tout à l'heure pourtant lui avait paru intolérable, quand il croyait la lire dans les visages des indifférents qui considéraient son amour comme une divagation sans importance. C'est que la petite phrase au contraire, quelque opinion qu'elle pût avoir sur la brève durée de ces états de l'âme, y voyait quelque chose, non pas comme faisaient tous ces gens, de moins sérieux que la vie positive, mais au contraire de si supérieur à elle que seul il valait la peine d'être exprimé. 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. Si bien qu'elle faisait confesser leur prix et goûter leur douceur divine, par tous ces mêmes assistants _ si seulement ils étaient un peu musiciens _ qui ensuite les méconnaîtraient dans la vie, en chaque amour particulier qu'ils verraient naître près d'eux. Sans doute la forme sous laquelle elle les avait codifiés ne pouvait pas se résoudre en raisonnements. Mais depuis plus d'une année que lui révélant à lui−même bien des richesses de son âme, l'amour de la musique était pour quelque temps au moins né en lui [...]. (PROUST, 2001, p. 172).

caracteriza o trabalho do gênio: “Os grandes artistas jamais são os mesmos dois dias seguidos. Tanto melhor, pois a irregularidade é uma das marcas do gênio” (PROUST, 2018, p.157). Se pensarmos no exposto por Schopenhauer sobre a categoria do gênio e como somente ele é capaz de fugir dos desígnios da Vontade, Proust está ecoando essa concepção, pois um grande artista é aquele capaz de fugir do mundo racional e insensível, mesmo que por poucos instantes. E uma das formas de escapar do controle da Vontade residiria em burlar os caminhos da razão, e por isso, a necessidade da inconstância do artista, justamente para enganar as vias da razão.

Em 1896, Proust publica outro artigo sobre o tema do artista, dessa vez para a *Revue Blanche*. O ensaio, “Contra a Obscuridade”, estabelece um diálogo direto com os jovens escritores, e suas concepções sobre o processo do fazer literário. Vejamos a seguir suas ponderações acerca da construção do romance:

> Eles (os jovens artistas) esquecem, como esse romancista, que se o literato e o poeta podem, de fato, ir tão a fundo na realidade das coisas quanto o próprio metafísico, é por um outro caminho, e que o auxílio do raciocínio, longe de fortalecê-lo, paralisa o impulso do sentimento que, sozinho, pode conduzi-los ao coração do mundo. Não é por um método filosófico, é por uma espécie de poder instintivo que Macbeth é, à sua maneira, uma filosofia. A essência de tal obra, como a própria essência da vida, da qual ela é imagem, permanece, mesmo para o espírito que a esclarece cada vez mais, sem dúvida, obscura. (PROUST, 2018, p. 161-162).

No excerto acima, Proust é bastante assertivo sobre a questão do trabalho do escritor. Para ele, o romancista acessa a Ideia, ou “a realidade das coisas” por uma via que não o uso da razão, do raciocínio lógico, mas sim por uma “espécie de poder instintivo”. O elemento imbuído ao gênio para a construção de sua obra é a conexão direta com o coração do mundo, das coisas, recriando, de maneira espelhada, a própria essência da vida. Assim, a obra por si só, também é essência em si, e, por isso, é capaz de resistir os martírios impostos pela Vontade, e assim, residir na eternidade.

Partindo agora para a obra de Hemingway, nos deteremos em uma passagem, na qual podemos ver para onde o elemento presente transporta o Coronel Cantwell:

> Seguiam em velocidade para Mestre. “Até parece a primeira vez que cheguei à Nova York, no tempo em que ela cintilava, toda clara e bonita! Bem, já não é clara nem bonita… Ora, tirei isso de algum lugar. Mas num tempo em que não havia tanta fuligem no ar. Oh, meu Deus…”, pensou, “estamos quase entrando na minha cidade. Que cidade linda!”
> Dobraram à esquerda e prosseguiram rente ao canal onde estavam amarrados os barcos dos pescadores. O coronel voltou o olhar para os barcos e seu coração ficou radiante ao ver as redes pardacentas, as armadilhas de vime para os peixes e as linhas puras e belas das embarcações. Não que fossem pitorescas. Ao diabo com o pitoresco. Eram, isso sim, formidavelmente belas.
> Por diversas vezes, ele havia se pego pensando nos lugares maravilhosos onde gostaria de ser enterrado e nos pedaços de terra dos quais gostaria de tornar-se parte. “Os elementos fétidos, putrefatos, não duram muito tempo, essa é que é a verdade; e de qualquer forma a gente acaba virando uma espécie de camada, como a das folhas secas, e até os ossos acabam servindo para alguma coisa, no final das contas. Gostaria de ser enterrado fora das cidades, na beira dos campos, mas à vista de antigas residências graciosas e de grandes árvores bem altas. Não creio que isso constituísse um estorvo para ninguém. Eu seria parte do chão onde as crianças brincariam à tarde. Quem sabe até, pela manhã, elas se exercitariam, saltando com seus cavalos, e os cascos deles martelariam a relva? Trutas cresceriam no lago em cuja superfície nascessem larvas…(HEMINGWAY, 2014, p. 49-50).[36]

[36] *They were coming up on Mestre fast, and already it was like going to New York the first time you were ever there in the old days when it was shining, white and beautiful. I stole that, he thought. But that was before the smoke. We are coming into my town, he thought. Christ, what a lovely town.They made the left turn and came along the canal where the fishing boats tied up, and the Colonel looked at them and his heart was happy because of the brown nets and the wicker fish traps and the clean, beautiful lines of the boats. It’s not that they are picturesque. The hell with picturesque. They are just damned beautiful.*
For a long time he had been thinking about all the fine places he would like to be buried and what parts of the earth he would like to be a part of. The stinking, putrefying part doesn’t last very long, really, he thought, and anyway you are just a sort of mulch, and even the bones will be some use finally. I’d like to be buried way out at the edge of the grounds, but in sight of the old graceful house and the tall, great trees. I don’t think it would be much of a nuisance to them. I could be a part of the ground where the children play in the evenings, and in the mornings, maybe, they would still be training jumping horses and their hoofs would make the thudding on the turf, and trout would rise in the pool when there was a hatch of fly. (HEMINGWAY, 2004, p. 25-26).

O Coronel Cantwell, em seu caminho à Veneza, se depara com a paisagem dos barcos se manifestando no horizonte, em fila, ao longo do canal, uma imagem que certamente nos remeteria à beleza e à calmaria propiciadas por ela. Contudo, o que Richard Cantwell acessa está fora do alcance dos olhos, e ele nos carrega por esse fluxo de pensamento e nos causa arrepios quando lemos.

A magnífica paisagem impele ao coronel uma sensação de morte, e este se entrega intuitivamente ao pensamento, pois agora a imagem deixa de ser um elemento ordenado de vontade, e passa a remontar às angústias sentidas por ele. Como o local, nas memórias dele, era o cemitério a céu aberto de seus companheiros de batalha, a paisagem guardava, latente, a essência da experiência vivida pelo Coronel Cantwell em seus dias de guerra. E o pensamento, largado à intuição, segue por vias mórbidas, levando Richard a considerar sobre seu local de enterro, uma imagem oposta (ou pelo menos diferente) à vivacidade trazida pela paisagem.

E, brilhantemente, sua morte não representaria o fim. Ao ser enterrado, seu corpo se decomporia, e passaria a fazer parte da terra, que em seguida produziria alguma espécie de vegetal e por fim voltaria à camada da vida humana, representado pelas crianças brincando. Temos aqui um prenúncio da genialidade do autor. Pela metáfora acima, podemos interpretar que mesmo com a putrefação e o desaparecimento da carne de nosso corpo, a vida permanece em constante processo de substituição, de sedimentações de vários estágios de consciência. O gênio, aqui, nos coloca em contato com a Ideia, nos transportando para além do objeto e, encerra-se por se eternizar, como o corpo putrefato na terra que se transforma em vida, paradoxalmente.

Este é o trabalho do gênio, segundo Schopenhauer, que consiste na captura da essência da própria da vida, e sua fixação na arte. Tanto Proust quanto Hemingway são capazes de trazer para a arte a mais pura essência da vida, e por meio deste movimento, quando lemos seus romances, somos carregados junto com eles, e nesse momento de completa devoção e entrega intuitiva ao texto, dividimos sua genialidade e acesso à Ideia. Eis o processo de

eternização mais uma vez realizada por estes dois autores, que sem sombra de dúvidas, venceram o Tempo e negaram à Morte.

Veremos, a seguir, como o ser humano, diante da criação do mundo, relaciona-se com o Tempo, e como ele seria capaz de burlar suas rígidas leis e, assim, atingiria a eternidade, quebrando com o predestinado trabalho ceifador do tempo.

Para tal empreitada, valoremo-nos dos princípios do recém-convertido Santo Agostinho, e de um dos fundadores da Filosofia Existencial, Kierkegaard. A jornada pela busca do eu remonta séculos anteriores, e sua perduração é concomitante à própria existência do homem.

4. UMA BUSCA POR IMORTALIDADE: A EXPERIÊNCIA SUBJETIVA DO TEMPO EM SANTO AGOSTINHO, KIERKEGAARD, HEMINGWAY E PROUST

4.1 PRIMEIRAS PALAVRAS

Chegamos ao capítulo final! E como estamos à deriva da ação do tempo, durante todo o processo de escrita e de leitura deste texto, decidi prestar uma homenagem ao objeto central da tese: deixei para a última parte os autores, cronologicamente, mais antigos. Decidi empreender uma guerra contra o Tempo, na qual, sem dúvidas, entro em desvantagem, pois ele nunca perde, enquanto nossa condição humana nos subjuga a ele. Contudo, não temerei! Estou contagiada pela bravura indômita de Dom Quixote, munida com a força e pensamento bélicos do Coronel Cantwell, e cingida pela persistência de Marcel.

Para começar uma guerra, precisamos estudar o oponente, analisar suas estratégias, conhecer seu histórico e minar sua fonte. Sabemos, leitor, que não será possível esgotarmos os recursos do tempo, sequer seremos capazes de chegar à fonte deles, concluindo que já somos perdedores desta batalha. Confesso sentir uma enorme frustração inicial, mas já me encontro na cena do terror, na qual só vemos um borrão difuso de vidas nascendo e outras sumindo, enquanto algumas vagueiam sem rumo, tudo mergulhado no mais completo caos.

Será que estou pensando demais sobre meu inimigo? Receio ser um caminho sem volta. Meus autores sob estudo também parecem ter sido tragados por estas angústias. Proust, em um exercício quase terapêutico, transfere, por meio de sua pena, todos os seus anseios por mais de mil páginas, sem contar as milhares de trocas de carta com seu editor. Hemingway, depois de viver ativamente duas guerras mundiais, guerra civil espanhola, jogando sempre com a morte, parece não suportar a guerra final

contra o tempo e decide tirar das mãos do inimigo a decisão sobre sua morte, tirando a própria vida.

Como não podemos voltar no tempo, minha única opção é continuar esta intrépida missão de pensar sobre o tempo. Passo, então, ao exercício de lembrança dos momentos mais remotos no que tange à prática do ato de aprender, meus tempos de escola. Como é difícil lembrar eventos de um passado não tão longínquo, porém, ainda mais árdua é a tarefa de tentar lembrar como nos sentíamos no instante em que esses eventos tomavam forma.

Convido você, leitor, a fazer esse exercício. Tente se lembrar, primeiro, de um evento de sua infância, e depois, se capaz de lembrar como se sentia, à época, em relação àquele evento. Será que podemos acessar esse tipo de lembrança? Estamos habituados à nossa reação atual, depois de transcorrido algum tempo, diante do evento relembrado. Quando penso em uma memória, digamos, de um momento familiar compartilhado quando eu era criança, o meu sentimento em relação ao evento parte do eu de hoje, com todas as incrustações do tempo, e não corresponde, talvez, ao que senti no momento em que se deu o evento.

Eis um exemplo prático. Durante a escrita desta tese, como já mencionado, fui tomada por diversos *flashbacks* dos meus vinte e alguns anos de vida. Em um primeiro momento, várias memórias de minha infância afloraram em minha mente, como filmes curtos, de segundos, na verdade, e eu me sentia abraçada por tal memória, feliz e acolhida por ela. E o movimento nunca se repetia. Uma vez acessada tal memória, não poderia acessá-la novamente por vontade própria. Contudo, comecei a tentar capturar esses momentos, querendo reter tudo o que fosse possível da lembrança, portadora de uma sensação confortável, viciante. Assim, sabendo, por tentativa própria, que não seria possível reter ou prolongar o tempo da memória, sou tomada por uma curiosidade, que clama internamente, em não pensar o tempo, quando aconteceu o evento, quanto tempo havia decorrido, mas senti-lo. A lembrança do momento familiar citada há pouco, que me acalenta o coração, como foi

sentida quando, de fato, a vivi? Tento, com muito esforço, me reconectar com o "eu" daquele momento. Afinal, ainda somos a mesma pessoa. Será?

Em meio a tais indagações, surgidas ao longo da escrita desta tese, passo, então, a pensar, de maneira mais direcionada, sobre a minha formação. Entrei na escola aos cinco anos de idade, uma instituição pela qual eu nutria uma paixão avassaladora, talvez pela imponência do prédio, ou mesmo pela sede de descobrir esse lugar cuja vivência era obrigatória. Não vou me inspirar em Proust e divagar por parágrafos a fio sobre esse período, mas atenho-me ao nome da escola: Colégio Agostiniano São José. Supostamente, éramos educados sob a égide agostiniana, apesar de, quando criança, não fazer ideia do que isso significava. Contudo, alguns eventos me marcaram muito. A adoração a Santo Agostinho movia meu calendário e estava estampada em vários campos da minha vida. A banda da escola, da qual fiz parte, era a Banda Agostinho de Todos. Sempre lembrarei o dia 28 de agosto como o dia de Santo Agostinho, à diferença dos outros dias santos, dos quais jamais me recordo. A pastoral também era marcada pela imagem um tanto "cartunesca" e lúdica do santo.

Aos dez anos de idade, fiz a primeira comunhão, e como parte do sacramento, precisamos nos confessar para o padre. O que uma criança pode ter para confessar a um padre, que, além da figura religiosa, era também o diretor da escola? Decidi, então, pegar o livro *Confissões*, de Santo Agostinho, emprestado da biblioteca e levar para casa. Uma obra que deveria ter indicação de idade para leitura, como os filmes de violência. Devolvi em poucos dias por não ter, obviamente, entendido o conteúdo. E meu problema diante do evento que se sucederia em alguns dias permanecia. Decidi confessar algo de errado que uma criança pode fazer na escola: "Padre, eu colei na prova de matemática". Não posso dizer que fui sincera na minha primeira confissão, e talvez esse tenha sido o início da minha penitência eterna. A mentira pueril até pode ter sido perdoada diante da reza de duas voltas no terço, todos os dias, até o dia da primeira eucaristia. Contudo, o preço de não ter entendido o livro do patrono da minha formação, parece ser inafiançável. Com que orgulho eu

poderia sair dizendo que tinha uma formação agostiniana sem sequer entender seus questionamentos mais verdadeiros?

Voltemos, agora, ao momento, o da escrita da tese. Eis que me surge a lembrança de minha missão de desvendar e percorrer o passado. Retomo a leitura da obra confessional de Santo Agostinho. Como se reencontrasse um irmão afastado por vicissitudes, *Confissões* ecoou em uníssono os mesmos anseios presentes nas obras *Do outro lado do rio, entre as árvores* e *No caminho de Swann*.

O que fazem Coronel Cantwell e Marcel se não a confissão de suas vidas e de suas aventuras? O que fazem os narradores a não ser entrar na batalha contra o tempo? De um lado, Santo Agostinho clama a Deus para um apaziguamento de suas angústias, enquanto Hemingway e Proust parecem soltá-las para o universo, para que o próximo leitor que as acione possa confessar a si próprio neles e por eles.

Imagino os demônios que povoavam a mente de um ex-soldado (Hemingway, no caso), que, além de perder o pai devido ao suicídio, recebe, depois de anos de tormento bélico e tragédias sanguinolentas, de sua mãe, a arma com que o mesmo havia sacado a vida. Quais espécies de perturbação podem passar na cabeça desse filho, o qual entra em conflito com a própria matriz familiar, que, pelo interdito maternal, não pode ser rompida? Afinal, um indivíduo não pode anular seus laços filiais.

No caso de Proust, a situação não é mais favorável. Por toda sua vida, teve que guardar dentro de si, trancada a sete chaves, sua homossexualidade. Não queria ser motivo de vergonha para seus pais, sua família e nem ser motivo de escárnio na sociedade. Contudo, não há um recipiente no mundo que seja capaz de aguentar tamanha pressão e angústia. Em 1903, aos 32 anos, seu irmão se casa e deixa a casa, aproximando-o ainda mais de seus pais. No mesmo ano, perde seu pai, e dois anos depois, morre sua mãe, o que o leva a um agudo estágio depressivo. Assim, trancafia-se em seu quarto por três anos, para poder concluir sua obra. Perder todos os familiares e não deixar um legado genético, já que não teve filhos, parece ter sido um dos motivos de

tormento, e isto será, em forma de confissão, retratado no romance, como veremos ao longo deste capítulo.

Retomar a leitura de *Confissões*, depois de um hiato de quase vinte anos, suscitou em mim questões tão substanciais, trazendo à tona, novamente, as questões existenciais já expostas. Como me encontro em meio à empreitada de desvelar o passado, decidi ir ao ponto de partida da Filosofia Existencial, o pensamento do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, mais precisamente no seu escrito sobre o problema da *Repetição,* pois estamos analisando duas obras, *Do outro lado do rio, entre as árvores e No caminho de Swann,* que se propõem a rememorar os eventos de um tempo anterior, seja voltando ao local do evento original, como no primeiro, ou seja, de forma involuntária, ou pelo acesso à memória, como no último.

Não estarei, também, realizando o mesmo exercício de curiosidade em reviver eventos passados? Existe, realmente, o que chamamos de passado? Ele não tem morada, não tem endereço, não tem plataforma, não tem espaço. O que aconteceu ontem não é mais acessível. Isso, por si, já é motivação suficiente para o desespero. Como posso ser constituída por meus eu(s) anteriores e não ser capaz de alcançá-los? Como buscar minha unidade se me é impelido tomar as rédeas dos eventos passados? Como posso ter clareza sobre o eu do presente? A esse respeito, Kierkegaard tece várias considerações, as quais nos apoiarão na compreensão deste tópico, como será visto nas páginas a seguir. Ao leitor, deixo algumas questões no ar, pendentes, por enquanto, de respostas por enquanto, envolvendo nosso desespero diante da experiência do tempo passado. Será possível que nos envolvendo nas mesmas atividades do evento já ocorrido, percorrendo os mesmos caminhos visitados, teríamos, necessariamente, a mesma experiência anterior? Em caso positivo, o quanto isso nos confortaria diante do fato de não podermos ser a mesma pessoa de quando o evento ocorreu? Tentar segurar o passado nas mãos é uma atitude consciente sobre sua evolução ou uma tentativa de se agarrar a ele por motivos diversos?

Por fim, após a longa digressão e as várias perguntas surgidas ao longo dessas primeiras palavras, será que somos incólumes à experiência da leitura?

Por que essa atividade de pensar no passado me atingiu como uma onda alta, me engolindo para dentro do oceano dos meus questionamentos existenciais? Qual é o poder do romance, do texto literário, de ativar pensamentos tão subjetivos? Qual é a conexão mágica que subjuga nós, leitores, à vontade da narrativa? E, ao mesmo tempo, qual é o poder mágico operado pela leitura, que ativa os personagens em meio à nossa realidade do momento? Quantas vezes nasceram Marcel ou o Coronel Cantwell? Segundo a ficção, por mais irônico que soe, só uma vez. Mas em cada leitura, aqui, no plano da "realidade", ele nasce com cada novo leitor.

Convido você, leitor, a me acompanhar pelas próximas páginas, para tentarmos apaziguar um pouco todas as angústias suscitadas ao longo das discussões apresentadas. Será que encontraremos respostas ou mais dúvidas serão levantadas? Afinal, estamos tratando de um assunto importante para os seres humanos há séculos: o tempo e a imortalidade. A ordem dos eventos apresentadas nesta seção será a mesma seguida ao longo do capítulo. Iniciaremos com as inquietantes angústias de Santo Agostinho sobre o tempo, e logo passaremos às dúvidas sobre a possibilidade ou não da *Repetição,* por Kierkegaard, e como isso está refletido nos romances.

4.2. CORAÇÃO INQUIETO QUE BUSCA A PAZ: AS *CONFISSÕES* E A ANGÚSTIA SOBRE O TEMPO

Santo Agostinho, nascido Aurélio Agostinho de Hipona, em 354 d.C., na atual Argélia, foi um dos principais doutores da Igreja (reconhecido como santo e um dos responsáveis pela formulação da doutrina do pecado original). Suas obras apresentam reflexões acerca da fé e da natureza da graça, como legítimo herdeiro da tradição paulina. Entre as principais, destacamos duas: *A cidade de Deus*, finalizada em 426 d.C., e *Confissões*, escrita entre 397 e 398 d.C. A primeira, dividida em 22 partes, discorre sobre os tópicos que assolam os seres humanos desde os primórdios, como a substancialidade do bem e do mal, o pecado, a diferença entre a Cidade de Deus e a cidade do mundo. Apesar da importância do assunto, a título de recorte teórico, nos debruçaremos sobre a segunda obra citada, *Confissões*, mais precisamente no livro XI, no qual Santo Agostinho, em tom confessional, questiona Deus sobre a questão da experiência do tempo. Portanto, iremos, primeiro, levantar as indagações do autor sobre a noção do tempo e, depois, tentaremos compreender como estas estão relacionadas às questões trazidas pelos narradores Coronel Cantwell, de *Do outro lado do rio, entre as árvores* e Marcel, de *No caminho de Swann*.

De partida, podemos afirmar que nossos três narradores sob análise encontram-se aflitos diante das ações do tempo e, por percursos diferentes, buscam apaziguar seus conflitos existenciais. Buscaremos, assim, nas próximas linhas, entender a angústia de Santo Agostinho face à voracidade do Tempo, desenrolando o novelo de dúvidas surgido com a leitura atenta de sua obra.

Como dito, *Confissões* é uma obra dividida em livros, e iremos nos debruçar sobre o Livro XI, “O homem e o tempo”, para entender como Santo Agostinho enfrenta o principal problema desta tese. O livro aborda a conversão de um homem em cristão, indicando, possivelmente, que o autor estava em busca de respostas para suas dúvidas existenciais, assim como os personagens de Hemingway e Proust. Contudo, essa busca se processa em direção divergente a de Santo Agostinho, pois o Santo Doutor está procurando

por tranquilidade no plano da Eternidade, junto a Deus, em um tempo e espaço desconhecidos, enquanto os demais estão em busca da repetição dos eventos já vividos, copiando e tentando emoldurar num quadro todos os eventos que retornam à memória. Debrucemo-nos primeiro na expressiva e emocionante obra de Santo Agostinho e vejamos quais são suas hipóteses para o entendimento do Tempo.

Santo Agostinho inicia o Livro XI clamando a Deus que tenha mais tempo para compreender os Seus desígnios e Sua criação, aproveitando esse novo estágio de consciência obtido pela conversão. Contudo, ao se dirigir às questões da criação de toda a obra de Deus, Santo Agostinho começa a indagar sobre a nossa própria existência dentro desse universo. Eis o que ele diz:

> Todas estas criaturas Vos louvam como Criador de tudo. Mas, de que modo as fazeis? Como fizestes meu Deus, o céu e a terra? Sem dúvidas, não fizestes o céu e a terra, no céu e na terra, nem no ar ou nas águas porque também estes pertencem ao céu e à terra. Nem criastes o Universo no Universo, porque antes de o criardes não havia espaço onde pudesse existir. Nem tínheis à mão matéria alguma com que modelásseis o céu e a terra. Nesse caso, donde viria essa matéria que Vós não criáreis e com a qual pudésseis fabricar alguma coisa? Que criatura existe que não exija a Vossa existência? (AGOSTINHO, 1997, p. 271)

No trecho acima, reside o ponto basilar para o entendimento da concepção agostiniana sobre o Tempo. Como é a primeira vez que o texto agostiniano é trazido à baila, gostaria de destacar o tom angustiante no discurso do autor. Notemos as expressões de dúvida e as súplicas para suas indagações cessarem, interpelando Deus a todo o momento, como se esperasse um eco de resposta. Ao longo do texto, o percurso realizado pelo santo é marcado por sua história pessoal, da transição para sua conversão, e, de modo geral, essa estrutura narrativa vai se desenvolvendo a partir de suas dúvidas mais subjetivas sobre Deus e sua criação. Os anseios de Santo

Agostinho são de uma potência avassaladora, digamos, quase palpáveis, e isso nos permite, enquanto leitores, a conexão com a obra, na medida em que nos compadecemos de sua angústia. Afinal, quem nunca se questionou sobre sua própria crença ou sobre a criação do mundo?

Aqui, faz-se mister uma importante observação acerca da estrutura da narrativa agostiniana, em comparação aos textos de Hemingway e Proust. Nas três obras, encontramos três narradores em busca de respostas para algo que se encontra ausente dentro de cada um. Proust e Hemingway, de um lado, empreendem essa jornada direcionados para trás, buscando, em suas memórias, o conforto para suas máculas existenciais. Em contrapartida, temos Santo Agostinho se colocando no momento presente, emergindo, a todo momento, suas angústias que se sucedem. Apesar dos trajetos apontando para direções, aparentemente, contrárias, o que os move é a necessidade da busca do eu, e como esse mesmo "eu" está situacionado no tempo. Portanto, estamos diante de três narrativas e estas partem da experiência do "eu", narrando, em primeira pessoa, suas dúvidas, memórias e indagações, mas com algumas divergências. Vejamos, a seguir, as diferenças entre esses três textos.

A narrativa de Hemingway apresenta uma linguagem que se detém mais fixamente sobre a fabulação do passado, tentando estabelecer, no presente, a possibilidade de repetição de tais eventos. Coronel Cantwell, em sua viagem de retorno à Veneza, busca, em seu percurso, contemplar as paisagens da cidade como se fossem quadros, e, como se possuísse um dedo de Midas com o poder de trazer à realidade o objeto que toca, quando tenta se conectar com tais quadros[37], os ativa, materializando no presente as situações vividas nesse passado emoldurado. Observemos o trecho a seguir:

[37] Leitor, já que estamos na seara agostiniana sobre a criação, gostaria que imaginasse, aqui, a postura de Adão, no renomado quadro "A criação de Adão", de Michelangelo, tentando alcançar o dedo de Deus. Tanto Adão quanto Coronel Cantwell estão em busca de uma conexão com sua verdade, sua unidade, seja na conexão com a centelha divina, seja com seus estágios de "eu" anteriores.

> — Retrato, você também devia relaxar um pouco. É a única coisa que você tem dificuldade de fazer. É o que chamam em pintura de *o elemento estático*. Bem, retrato, você sabe que quase nenhum quadro, ou melhor, nenhuma pintura se move. Algumas conseguem. Pouquíssimas. Eu bem que gostaria que a sua dona estivesse aqui e que nós dois fizéssemos alguns movimentos juntos. Como é que moças como você e ela sabem tanto da vida, sendo tão diabolicamente jovens e bonitas? (HEMINGWAY, 2014, p. 199).[38]

O excerto mostra o Coronel em diálogo com o retrato da jovem Renata, uma pintura que ela mesma o presenteou, para que ele, simbolicamente, a portasse no retorno à sua terra. O quadro, por ser estático, como aponta o personagem, não apresenta variações, nem mudanças com o tempo. A moça permanecerá nele para sempre, como o deseja o coronel, mas o retrato nunca substituirá a presença física de alguém, nem poderá ser substituto de uma presença. Ao mesmo tempo, a permanência intacta do quadro é uma das formas de combate ao tempo[39], por existir para além de quem o inspirou.

E o diálogo/monólogo[40] continua:

> — A moça que você é na verdade, Renata, está dormindo agora, e sem ter feito nada no cabelo. Está dormindo com ele solto, espalhado no travesseiro, e somente o que o cabelo representa para ela é algo glorioso, negrejante, sedoso e maçante, que ela não se lembra de pentear senão por insistência da governanta. Eu a vi na rua, aquele andar encantador de suas pernas compridas e o vento fazendo o que bem desejava do seu cabelo. Vi-lhe o molde dos seios sob o suéter. E então revejo as noites do Texas e grampos nos cabelos

[38] *"Portrait," he said. "You ought to relax too. That's the only thing that is going to be difficult about you. That's what they call the static element in painting. You know, Portrait, that almost no pictures, paintings rather, move at all. A few do. But not many. "I wish that your mistress was here and we could have movement. How do girls like you and she know so much so damn young and be so beautiful?* (HEMINGWAY, 2004, p.126).

[39] Exceto no caso da obra *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. No romance, a personagem, embebida pela vaidade e beleza de seu autorretrato, transfere sua mortalidade à pintura.

[40] Consideraremos diálogo se levarmos em conta que o interlocutor, no caso a imagem, está vivendo o momento presente junto ao Coronel, como se o escutasse pacientemente, assim como o faz a jovem Renata. Contudo, podemos considerar como monólogo se lermos a cena somente como um desabafo de um cansado coronel de guerra, proferindo palavras ao léu, como uma confissão.

> aprisionados a instrumentos metálicos. (HEMINGWAY, 2014, p. 200).[41]

Aqui, temos uma distinção entre o plano da realidade, do presente, e o plano da pintura, portadora de uma imagem que não é a presente, como ele ressalta. A jovem Renata encontra-se, no momento do diálogo, na cama, com os cabelos soltos enquanto fora retratada com um penteado. O quadro remete-o ao momento em que a encontrou pela primeira vez, andando pelas ruas. A pintura, estática, evoca um passado glorioso para o Coronel, quando conheceu sua amada, sendo o operador da sua interação. A jovem que está no mesmo plano do presente do personagem não interage com ele, pois está dormindo. Por fim, conclui o Coronel:

> Ele lamentou isso como lamentava todos seus erros. Passou pelo retrato olhando-o de relance apenas, e foi se contemplar no espelho. Escancarou o pijama, observou-se com ar crítico e sincero:
>
> — Pobre-diabo liquidado. — disse para a figura refletida no espelho. O retrato é algo do passado. O espelho é que é o presente, o hoje, a realidade do agora. (HEMINGWAY, 2014, p. 201). [42]

Portanto, para Cantwell, a pintura ou o retrato está intrinsecamente relacionado ao passado, aos eventos que se passaram, mas está interagindo com ele no tempo presente, sendo observado no momento da enunciação dele. Assim, este eu entende sua realidade do agora. Devemos, também, nos

---

[41] *"The girl, Renata, that you are, is sleeping now without ever having done anything to her hair. She is sleeping with it spread out on the pillow and all it is to her is a glorious, dark, silky annoyance, that she can hardly remember to comb, except that her governess taught her. "I see her in the street with the lovely long-legged stride and the wind doing anything it wants to her hair, and her true breasts under the sweater, and then I see the nights in Texas with the pin curls; tight and subjected by metallic instruments.* (HEMINGWAY, 2004, p.127).

[42] *He regretted this as he regretted all his errors. He walked past portrait, only looking casually, and looked at himself in the mirror. He had dropped both parts of his pajamas and he looked at himself critically and truly.*
"You beat-up old bastard," he said to the mirror. Portrait was a thing of the past. Mirror was actuality and of this day. (HEMINGWAY, 2004, p. 127).

atentar para a os pares pintura/passado e espelho/presente, para além da obviedade da natureza física de tais relações. O quadro é uma imitação da realidade, que passa primeiro pela visão do artista (com sua infinidade de cores e possibilidades estéticas) e, depois, pela interpretação do observador, revelando as múltiplas possibilidades de interpretação do objeto. No romance, também são narrados os eventos passados do Coronel Cantwell. Quando o narrador conta suas aventuras e seus traumas frutos das guerras, ele as pinta com uma paleta de cores que remetem à coragem, à bravura, e uma cor destoante, representando as tristezas advindas desses mesmos eventos. A única personagem capaz de se livrar dessa diferença entre o passado e o presente é a jovem Renata. No trecho citado anteriormente, vemos que a jovem Renata, *in praesentia*, exerce a mesma função do quadro, de evocar um passado confortável ao narrador. Ao cortar para o quadro, em um jogo de espelhamento, sobre a imagem do plano presente/da realidade, ele se recorda de quando conheceu a Condessa, pelas ruas da cidade. Assim, Renata circula tanto pelo presente quanto pelo passado, sob a proteção do amor do coronel, o qual não permite que nada aconteça às memórias dela.

Em compensação, ele mesmo, quando se recorda de seus feitos na guerra, usa um tom nostálgico e heroico, mas as marcas deixadas por esse mesmo passado o afligem no presente, ou seja, a imagem refletida no espelho mostra um homem combalido, cheio de cicatrizes e portando o olhar cansado de uma vida de enfrentamento à morte.

Ele se coloca, então, como um pintor do presente, pintando a cena da realidade por meio da narrativa. Contudo, em seguida, o vemos diante do espelho, e passado e presente se unem para buscar o eu, mas ambos remetendo ao passado.

Abordaremos, agora, o texto proustiano *No caminho de Swann*, mais especificamente a segunda parte do livro, intitulada “Nomes de terras: o nome”, na qual encontramos as referências das cidades visitadas na infância do narrador Marcel. Fazendo uso, assim como o narrador de Hemingway, da

potencialidade carregada em um quadro, veremos, no trecho a seguir, como Marcel percebe seu lugar no tempo/espaço:

> [...] Assim, ela (a cidade do mármore) e a cidade dos lírios não eram apenas quadros fictícios que a gente pusesse à vontade diante da imaginação, mas existiam a certa distância de Paris que urgia absolutamente franquear se quiséssemos vê-las, em certo lugar determinado da terra e em nenhum outro, numa palavra, eram bem reais. E ainda mais reais se tornaram para mim quando meu pai, ao dizer-nos: "Em suma, podem ficar em Veneza de 20 a 29 de abril e chegar a Florença na manhã da Páscoa", fê-las sair a ambas, não só do Espaço abstrato, mas desse tempo imaginário onde situamos não uma viagem de cada vez, mas outras, simultâneas e sem grande emoção, por serem apenas possíveis — esse Tempo que tão bem se refabrica que o podemos passar numa cidade depois de o ter passado em outra — e consagrou a elas esses dias particulares que são o significado de autenticidade dos objetos nos quais os empregamos, pois esses dias únicos se gastam com o uso, já não podemos vivê-los aqui depois de os ter vivido acolá [...]. (PROUST, 2016, p. 468). [43]

O trecho acima traz muitos pontos importantes para compreendermos a interpretação do narrador sobre a função do Tempo no seu processo de rememoração do passado. Vale ressaltar, em primeiro lugar, o uso da palavra Tempo, em maiúscula, denotando, como discutimos no capítulo anterior, sua majestosa força narrativa, como um personagem crítico/principal do romance. Não devemos esquecer que, afinal, a obra como um todo é intitulada *À la recherche du temps perdue*. O Tempo, homenageado no título, é tão fundamental para a história quanto próprio Marcel, e carrega o destino de todas as personagens.

---

[43] *Ainsi elle et la Cité des lys n'étaient pas seulement des tableaux fictifs qu'on mettait à volonté devant son imagination, mais existaient à une certaine distance de Paris qu'il fallait absolument franchir si l'on voulait les voir, à une certaine place déterminée de la terre, et à aucune autre, en un mot étaient bien réelles. Elles le devinrent encore plus pour moi, quand mon père en disant: "En somme, vous pourriez rester à Venise du 20 avril au 29 et arriver à Florence dès le matin de Pâques", les fit sortir toutes deux non plus seulement de l'Espace abstrait, mais de ce Temps imaginaire où nous situons non pas un seul voyage à la fois, mais d'autres, simultanés et sans trop d'émotion puisqu'ils ne sont que possibles, — ce Temps qui se refabrique si bien qu'on peut encore le passer dans une ville après qu'on l'a passé dans une autre — et leur consacra de ces jours particuliers qui sont le certificat d'authenticité des objets auxquels on les emploie, car ces jours uniques, ils se consument par l'usage, ils ne reviennent pas, on ne peut plus les vivre ici quand on les a vécus là [...].* (PROUST, 2001, p. 192)

Agora, traremos para análise uma narrativa curta de Proust, um conto publicado em *Os prazeres e os dias* (1896), a fim de explicitar, agora de modo direto, a relação entre o autor e Santo Agostinho, para além da noção do tempo. O conto, intitulado “A confissão de uma moça”, é narrado em primeira pessoa, e, excepcionalmente, apresenta uma narradora feminina, à diferença de toda sua produção artística e jornalística. No conto, somos introduzidos ao lamento de uma jovem prestes a morrer em decorrência de uma tentativa de suicídio. Como ocorre na História da Literatura, todos os moribundos literários observam sua vida passar diante de seus olhos, e uma seleção de memórias é trazida à tona.

Cabe uma digressão antes de darmos prosseguimento à história. A epígrafe que inaugura o texto, no alto da página, é uma citação[44] da *Imitação de Cristo*, de Tomás de Kempis. A obra, escrita no início do século XV, é considerada como um dos pilares da literatura devocional, contendo uma série de reflexões sobre a vida espiritual humana que indicam um caminho em direção à vida interior do eu. Em *À la recherche du temps perdu*, mais especificamente em *No caminho de Swann*, as referências religiosas são pontuais, legadas a personagens secundárias, como a criada Françoise, e às igrejas, representando o símbolo religioso, porém de um ponto de vista mais estético e norteador. As igrejas são relembradas por marcarem a paisagem de Combray, entre outras cidades, indicando uma ruptura, durante a lembrança, do local de sua residência e de suas férias na infância. E elas também são descritas de um ponto de vista estético, sendo retratadas em seus detalhes que mais chamaram a atenção de quem as via por fora, como os vitrais e suas arquiteturas. Contudo, todas essas referências nunca partem de um aspecto religioso em sua interioridade, e não apresentam traços de espiritualidade. Assim, o conto “A confissão de uma moça” mostra uma segunda diferença da escrita proustiana a qual estamos habituados. A epígrafe já revela um tom sacramental para a narrativa, contendo referências religiosas e uma trama

[44] Eis a citação de *Imitação de* Cristo: “Os desejos dos sentidos nos arrastam para cá e para lá; mas passada essa hora, que te resta? Remorsos de consciência e dissipação do espírito. A uma saída alegre sucede muitas vezes uma volta triste, e os prazeres da noite entristecem a manhã. Assim, o prazer dos sentidos insinua-se primeiro, mas por fim, resolve-se em sofrimento e morte”.

calcada no exercício do pensar sobre a própria consciência, numa espécie de penitência dada após uma confissão.

Assim, a moça, ao pensar que só lhe restam oito dias de vida, na condição de sobrevivente e não sobreviverá — gerando uma angústia terrível em sua consciência —, é tomada de assalto pelas lembranças de sua infância e de seu lugar de conforto: Oublis, cidade onde vivera até os 15 anos. Vejamos a seguir o elemento causador da ativação dessa memória:

> [...] Nenhum lugar está mais repleto de minha mãe, tanto a sua presença, e a sua ausência mais ainda, o impregnaram com sua pessoa. A ausência não será, para quem ama, a mais certa, a mais eficaz, a mais vívida, indestrutível e fiel das presenças? (PROUST, 1986, p. 126).

Ora, a mãe da moça não se encontra viva, mas que preenche, simbolicamente, o espaço que não mais ocupa fisicamente. A indagação da moça é disparada por sua angústia devido à partida precoce da mãe, a qual veremos a seguir, é causada (lembrando que é um narrador-personagem) por ela.

Vamos analisar como o Tempo é tratado aqui. Para a narradora, a não presença física da mãe desafia as leis do tempo e presentifica a sua ausência. Assim, o que deveria ter sido levado pelo tempo, ou seja, a vida da mãe, resiste às determinações cronológicas e se estabelece no presente, na realidade física da narradora. Assim, em um jogo simbólico entre ausência e presença, a primeira, tão irrigada com os sentimentos de lamentação e de tristeza da moça, torna-se palpável, material, mas dentro da esfera da transcendência, e não física. A mãe não mais ocupa fisicamente o espaço à sua volta, por isso, é ausência, enquanto suas memórias preenchem todos os cantos, demarcando forte presença espiritual.

Apesar desse trânsito temporal confuso entre a presença e a ausência, a direção escolhida pela moça é de uma retomada do passado. Saber da proximidade do fim de seus dias, como vimos no primeiro capítulo sobre o Visconde de Sylvanie, a coloca em direta conexão com o passado, buscando

alguns dias de vida a mais, enquanto espera sua morte. Aqui, vemos que moça preenche seu presente, seus dias finais, com memórias do passado que a trouxeram até o momento atual, como o penitente necessitado de cumprir sua penitência em um determinado período de tempo.

Retomando o conto, a narrativa prossegue e a moça revela que, em sua juventude, envolvera-se com sua sexualidade, entregando-se a um amigo de infância. Sentindo-se culpada pelo evento, ela pronuncia:

> Como pôde jorrar ainda uma vez toda essa água fresca de lembranças, e correr em minha alma impura de hoje sem se tornar imunda! Que virtude possui esse odor matinal do lilás para atravessar tantos vapores fétidos sem se misturar a eles nem se abrandar? Ai de mim, ao mesmo tempo que é em mim, é bem longe de mim, bem fora de mim que minha alma de quatorze anos desperta ainda. Sei muito bem que não é mais a minha alma e que já não depende de mim que o volte a ser. (PROUST, 1986, p. 129).

O mesmo procedimento analisado anteriormente, de uma recuperação do passado pela ausência, é utilizado aqui. A alma da moça encontra-se no presente, mas não é a mesma de quando tinha 14 anos, sendo alterada pela própria passagem do tempo, com os eventos se sucedendo em cadeia. De tantas máculas, a moça sente que sua alma não corresponde àquela de antes, demarcando uma ruptura entre o eu de 14 anos e o de agora, do momento da narração. Assim, apesar de estar no seu presente, em presença, a narradora sente-se afastada de sua alma, como se a que ela conhecia tivesse sido enterrada com seu pecado.

Novamente, aquilo que está ausente será recuperado pelas lembranças passadas, tornando a narradora, mais uma vez, a buscar no passado, nos bons tempos, refúgio para sua angústia presente. Cabe, aqui, uma importante nota: a cidade, paradoxal e ironicamente, se chama Oublis, do francês “esquecimento” ou “falta”, o que, na prática, se afigura como impossível para ela. Como ela poderia esquecer que fora culpada pela ausência de sua mãe e

pela não correspondência de sua alma? Assim, num jogo de palavras, ela busca no “esquecimento” as memórias da mãe e de sua alma para suportar o resto dos seus dias.

A passagem apresentada a seguir retoma o patrono deste capítulo, e não poderia deixar de ser discutida aqui. O excerto é extraído do momento de percepção da jovem de que havia possibilidade de recuperação da sua alma, depois de tê-la manchado, por meio de sua religiosidade:

> Se, como disse Santo Agostinho, é mais difícil voltar a ser casto do que tê-lo sido, conheci então uma virtude difícil. [...] A convalescença de minha alma — que sorria agora sem parar com uma fisionomia parecida com a de minha mãe e me encarava com um ar de terna repreensão, através de suas lágrimas que secavam — era de um encanto e de um langor infinitos. Sim, minha alma renascia para a vida. (PROUST, 1986, p. 135).

Em consonância metonímica entre o título da obra e a referência a Santo Agostinho, podemos observar uma narrativa marcada pelo tom de redenção, de cura dos pecados, assim como o caminho da conversão do santo. Interessante notar que Proust faz uso da imagem de Santo Agostinho para mostrar a confissão de uma jovem mulher em busca da renovação espiritual, como se ela se convertesse somente depois de pecar.

Podemos observar na narrativa proustiana uma preocupação com a alma, pois a personagem busca se redimir, e com a sua permanência, ou seja, são suscitadas inquietudes acerca da imortalidade. A fala atribuída a Santo Agostinho, no excerto, também revela a impossibilidade de permanência do estado de consciência: “é mais difícil voltar a ser casto do que tê-lo sido”.

Aquele estado da alma anterior não pode ser acessado, ou seja, por mais que tentemos buscar o eu de antes, não será possível sê-lo novamente, devido às marcas gravadas em nossa vida em decorrência do Tempo. Assim, o eu anterior não corresponde em absoluto com o eu do presente, sendo uma pintura, conservada em seus detalhes, que não reflete o estágio atual do eu.

No conto, a frase de Santo Agostinho ditará o tom da narrativa, uma vez que a jovem moça, certa de que havia se curado dos pecados anteriores, peca mais uma vez, se entregando aos vícios e à volúpia. Certa tarde, durante uma reunião da sociedade na qual a mãe estava presente (mas muito adoentada), ela encontra o mesmo rapaz que lhe tirou a pureza anos antes, e, emergindo do mais recôndito e escuro canto de sua alma, ela se entrega mais uma vez a ele, pecando novamente. Vejamos como se dá o momento:

> Em breve, meus tios acabariam seu jogo de cartas e iriam voltar. Nós iríamos antecipá-los, eu não falharia mais, era a última vez... Então, por cima da lareira, vi minha imagem no espelho. Toda essa angústia vaga da minha alma não estava pintada em meu rosto, mas toda ela respirava, dos olhos brilhantes às faces inflamadas e à boca oferecida, uma alegria sensual, estúpida e brutal. Pensava então no horror de qualquer um que, tendo-me visto há pouco beijar minha mãe com ternura melancólica, me visse desse modo transformada em animal. Mas logo se desenhou no vidro, contra meu rosto, a boca de Jacques, ávida por trás do bigode. Aflita até o mais fundo de mim mesma, aproximei minha cabeça da dele, quando vi à minha frente, sim, digo exatamente como foi, escutem pois posso dizer-lhes, sobre a varanda, diante da janela, vi minha mãe, que me olhava atônita. Não sei se ela gritou, não ouvi nada, mas ela caiu para trás e ficou com a cabeça presa entre dois mourões da varanda... (PROUST, 1986, p. 38).

A cena retratada revela a morte da mãe da narradora em uma imagem muito forte, carregada de sentimento de culpa, dada a felicidade estampada no sorriso da moça após o ato pecaminoso. Valendo-nos mais uma vez da metáfora do espelho como reflexo do momento presente, podemos constatar que o espelho está refletindo não a alma purificada que a moça acreditava apresentar momentos antes, com o beijo amável dado em sua mãe, mas uma alma corrompida pelo pecado e sentindo prazer pelo ato. A mãe, que não podia vivenciar momentos fortes devido à sua doença, não resiste à imagem do espelho (a cena que se apresenta na sua frente) e cai desfalecida, ficando com a cabeça presa entre os dois mourões.

Assim, podemos observar que a alma da moça, uma vez manchada[45], não pode voltar a ser a mesma alma pura dos 14 anos de idade, mesmo depois de confessar-se. A confissão não é um ato de purificação da alma e nem de retorno ao ponto de origem, mas, como mostra a obra de Santo Agostinho, é um convite a refletir sobre o presente e as práticas futuras. Uma vez manchados pelo pecado original (por isso a epígrafe com um trecho da *Imitação de Cristo* no início do conto), devemos estar atentos às nossas práticas e tentar não recair no pecado.

Retomamos, aqui, a ideia de Unamuno, apresentada no primeiro capítulo, acerca da busca da unidade. Não podemos apagar os lastros do passado, e com ele, todos os nossos pecados, mas devemos ter consciência de que somos formados por todas as manchas e devemos enfrentar esse passado para podermos suportar o presente. A moça do conto em questão não estava em consonância com sua unidade, querendo fugir das marcas do seu eu anterior, entrando em conflito consigo mesma, e acaba por tirar a própria vida.

Em relação ao Tempo, no conto, a narradora está em busca do eu anterior, procurando no passado a sua alma imaculada, e imaginando que pudesse recuperar aquele estágio anterior. No trecho selecionado de *No caminho de Swann*, também temos retratado um momento em que o narrador se dá conta de ser possível viver o mesmo tempo duas vezes, pois o Tempo é responsável pela refabricação de si mesmo, não sendo o mesmo de antes e moldando também aqueles que o vivenciam.

Portanto, ambos, Hemingway e Proust, por meio de suas narrativas, estabelecem a sua busca por um sentimento de apaziguamento de suas angústias nas experiências passadas, embora saibam que o desejo almejado não é possível de ser alcançado. As imagens guardadas nas memórias são como os quadros pintados, estáticos, e podem acessados, mas nunca reavivados em sua essência. O eu de agora, refletido no espelho, é incrustado

[45] Sobre o termo “alma manchada”, cabe uma nota sobre o romance *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, cujo tema central é o parricídio. Em russo, língua original da obra, “Karamázov” significa a mancha do pecado original que todos carregamos. Por isso, optamos aqui por fazer uso do termo.

com as marcas do Tempo, irrevogáveis, demarcando sempre um eu diferente de agora. Assim, apesar de buscarem no passado a paz para o conflito do presente, não são capazes, tanto o Coronel quanto Marcel e a moça, de fugirem do presente, e precisam enfrentar essa besta criada pelo Tempo. E como fica o nosso desejo de eternidade, como suscitado no primeiro capítulo desta tese? Como a busca pelo passado, apresentado nas narrativas, pode estar relacionada ao eterno?

A fim de tentarmos responder tais questões, partiremos, agora, para a interpretação de Santo Agostinho sobre o tempo. Retomando a leitura de *Confissões*, paramos no problema da criação do mundo, que, para Santo Agostinho, obedece à vontade onipotente de Deus, sendo assim, antes da mesma, existe a vontade de Deus. Contudo, surge uma indagação: “Mas, se desde toda a eternidade é vontade de Deus que existam as criaturas, por que razão não são as criaturas eternas?” (p. 275). Se Deus é eterno, por que suas criações também não o são?

Para entender o questionamento, Santo Agostinho apresenta a necessidade de entendermos a diferença da eternidade e da sucessão do tempo, como veremos no excerto a seguir:

> Na eternidade, ao contrário, nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente. Esse tal verá que o passado é impelido pelo futuro e o passado e futuro são criados e dimanam d’Aquele que sempre é presente. Quem poderá prender o coração do homem, para que pare e veja como a eternidade imóvel determina o futuro e o passado, não sendo nem passado nem futuro? Poderá, porventura, a minha mão que escreve explicar isto? (AGOSTINHO, 1997, p. 276).

Primeiramente, precisamos entender, como afirma Santo Agostinho, que a eternidade não opera dentro da noção humana de sucessão de eventos transitórios, como passado e futuro. Na eternidade, tudo é presente, à diferença da categoria do tempo. A Eternidade de Deus é sempre presente,

suas criações são frutos de sua eterna vontade, mas elas não são eternas em si. A este respeito, continua Santo Agostinho:

> Os Vossos anos não vão nem vêm. Porém os nossos vão e vêm, para que todos venham. Todos os Vossos anos estão conjuntamente parados, porque estão fixos, nem os anos que chegam expulsam os que vão, porque estes não passam. Quanto aos nossos anos, só poderão existir *todos*, quando já todos não existirem. Os Vossos anos são como um só dia, e o Vosso dia não se repete de modo que possa chamar-se quotidiano, mas é um perpétuo *hoje*, porque Vosso *hoje* não se afasta do *amanhã*, nem sucede ao *ontem*. O vosso *hoje* é a eternidade [...] Criastes todos os tempos e existis antes de todos os tempos. Não é concebível um tempo em que se possa dizer que não havia tempo. (AGOSTINHO, 1997, p. 277-278).

Como apontamos no início do capítulo, as indagações de Santo Agostinho são suscitadas conforme ele desenvolve seus argumentos. Para ele, Deus não é regido pelo Tempo, visto que, se Ele é criador de todas as coisas, como poderia existir Tempo antes Dele, se este também é uma criação Sua? Assim, Deus estaria fora do plano do Tempo, e Seu plano seria, então, o da Eternidade. Essa eternidade não se subjuga ao Tempo, não sendo passível de mudança, e por isso, reside sempre no presente.

Segundo Santo Agostinho, o Tempo para o homem está relacionado à sucessão dos eventos, ou seja, o passado que é a transformação do hoje e este, por sua vez, foi um futuro. Contudo, será que nós, seres humanos, sabemos explicar o que é o tempo? A esse respeito, atesta Santo Agostinho:

> O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei. [,,,] De que modo existem aqueles dois tempos — o passado e o futuro — se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente e não passasse para

> o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade (AGOSTINHO, 1997, p. 278).

Somos, então, postos diante desse enigma formulado por Santo Agostinho. Como podemos falar em passado se este não tem lugar de ser, ou seja, sua existência não está vinculada espacialmente a nada, e, por isso, não existe mais. E o entrave se passa com o futuro, ainda mais acentuado, pois além de ele também não ter espacialidade, sequer houve alguma vez, e reside no plano da possibilidade.

Assim, como acessar esse passado, uma vez que já teve forma e aconteceu? Onde vai parar o presente que acabou de passar, num instante atrás? O quão presente realmente é o tempo presente, sendo que a própria enunciação da palavra, assim que completa, já reside no não lugar do passado? Entretanto, só podemos estar vivos no momento presente: sobre o futuro, não sabemos se seremos parte, nem podemos voltar temporalmente ao passado e reviver os momentos vividos[46].

Algo configurado como um tormento para Santo Agostinho, também parece estar em consonância com a visão de Hemingway e de Proust acerca do uso da memória como túnel de acesso ao passado. Vejamos, a seguir, suas considerações acerca do tema:

> Se existem coisas futuras e passadas, quero saber onde elas estão. Se ainda não posso compreender, sei todavia que em qualquer parte onde estiverem, aí não são futuras nem pretéritas, mas presentes. Pois, se também aí são futuras, ainda lá não estão; e se nesse lugar são pretéritas, já lá não estão. Por conseguinte, em qualquer parte onde estiverem, quaisquer que elas sejam, não podem existir senão no presente. Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles

[46] Esta concepção agostiniana de tempo estará intimamente conectada à ideia kierkegaardiana de Repetição e sua possibilidade (ou não possibilidade), tema que presidiará o próximo tópico deste capítulo.

> fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios. Por conseguinte, a minha infância que já não existe presentemente, existe no passado que já não é. Porém a sua imagem quando a evoca e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória. (AGOSTINHO, 1997, p. 282).

Assim, estabelecendo uma conexão com o Coronel Cantwell e Marcel, apesar da diferença dos séculos que se interpõem entre eles, Santo Agostinho também faz uso da memória para acessar esse passado já perdido, mas este fica marcado no "eu" interior de cada um de nós.

Contudo, sua forma de abordar a memória difere da adotada pelos outros dois narradores. Para Santo Agostinho, o acesso às memórias acontece no presente, assim como para os outros dois personagens, mas acessá-las não representa que elas possam (re)acontecer, tomar forma de novo no presente, uma vez que o passado já não existe mais. Para os heróis de Proust e Hemingway, a busca do eu pressupõe uma vontade de reviver os eventos passados e não apenas contemplá-los.

O passado, no caso de ambos, autores do século XX, e também de Santo Agostinho, exerce uma dupla função, se o relacionarmos com a metáfora da pintura/espelho expressa anteriormente. Ele é como a pintura, imutável em sua essência, pode ser vislumbrada, mas não acessado diretamente (quando vemos um quadro de uma paisagem, podemos identificar o que é, despertar sensações trazidas, mas nunca podemos nos projetar na própria paisagem). E o passado também é o espelho, porque ele reflete no eu do agora os rastros deixados pela passagem do Tempo. O "eu" do presente que observa o passado é cindido, não sendo mais o mesmo de antes, pois toma forma pelo próprio ato de viver.

A visão de Santo Agostinho acerca do Tempo, após tantas indagações, reside na divisão de três tipos de tempo, como veremos adiante:

> O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os

> tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, e presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente de coisas futuras. Se me é lícito empregar tais expressões, vejo então três tempos e confesso que são três. (AGOSTINHO, 1997, p. 284).

Em sua profissão de fé, Santo Agostinho diverge dos narradores de Proust e Hemingway, uma vez que, para ele, a principal concentração deveria estar no tempo presente, enquanto para os outros dois, o motivo de suas obras está em uma reconstrução dos eventos passados para poderem se repetir no presente. As três concepções de Tempo, lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente de coisas futuras, demarcam, então, a necessidade de foco no presente, pois é o único com o qual podemos nos relacionar concomitantemente. Já para o Coronel e para Marcel, o presente é a manifestação apenas dos traumas passados, e eles desejam ardentemente escapar dessa realidade, buscando na virtualidade da memória a busca por paz.

Para finalizar, Santo Agostinho revela qual é a sua concepção diante de todos esses dilemas suscitados:

> Mas porque a Vossa misericórdia é superior às vidas, confesso-Vos que a minha vida é *distensão*. [...] Esquecerei as coisas passadas. Preocupar-me-ei sem distração alguma, não com as coisas futuras e transitórias, mas com aquelas que existem no presente. (AGOSTINHO, 1997, p. 294).

Assim, o apaziguamento buscado por Santo Agostinho para seus conflitos internos de um recém-convertido é dado pela consideração de sua vida ser distensão, o que significa dizer que o Tempo é uma categoria que só pode ser apreendida dentro de cada um de nós, em nossa interioridade. Ou

seja, o Tempo só pode ser medido pela alma e não por algum elemento exterior a ela. Assim, nós, enquanto humanos, precisamos nos livrar das amarras da temporalidade clássica e buscar a eternidade Naquele único a viver na eternidade. Não seremos capazes, segundo Santo Agostinho, de criar uma eternidade, caso pudéssemos acessar os eventos passados a bel prazer. A eternidade é legada somente a Deus, e somente Ele reside nela. Por isso, no trecho acima, Santo Agostinho confessa que viverá e se importará com o presente, em um processo de confissão, para se redimir diante da figura do criador do mundo. Ao confessar que sua vida é distensão, ele esfumaça as fronteiras temporais entre passado, presente e futuro, e estabelece uma ponte entre o "eu" de antes e o de agora, assim como, conforme já discutimos, seria a busca do "eu" para Unamuno. O "eu" só poderá ser completo se unir as pontas do passado e as suas ações presentes. Por isso, é tão importante, para Santo Agostinho, pensar o presente, à diferença de Cantwell e Marcel, os quais buscam reativar o passado para escapar do eu do presente, sofrido e traumatizado.

Portanto, para Santo Agostinho, o Tempo é basilarmente estabelecido no presente, e o "eu" de agora dita as impressões do pretérito e do futuro. Já para os narradores de *No caminho de Swann, A confissão de uma moça* e *Do outro lado do rio, entre as árvores*, o presente é intolerável e a busca do eu se concentra na necessidade de reativação do evento passado.

Entraremos, a seguir, nas considerações do patrono da Filosofia Existencial, a fim de que possamos compreender se há ou não a possibilidade ou não de repetição dos eventos passados, tão avidamente buscada pelos narradores de Proust e Hemingway.

4.3 KIERKEGAARD E A FILOSOFIA EXISTENCIAL

Iniciaremos, agora, as considerações acerca da obra *A repetição*, publicada primeiramente em 1843, do dinamarquês Søren Kierkegaard, o primeiro filósofo existencialista. Suas obras, de cunho predominantemente religioso, discorrem sobre a existência humana e sua capacidade de apreensão da transcendência, uma vez que há uma forte incongruência entre a finitude do homem e a eternidade de Deus. Entre suas obras, encontramos *Temor e Tremor* (1843), *O conceito de angústia* (1844), *As obras do amor* (1847) e *O desespero humano* (1849).

Vale ressaltar que as obras de Kierkegaard permaneceram por muito tempo no limbo filosófico, justamente por não coadunar com as concepções filosóficas predominantes até o início do século XX. León Chestov (1886-1938), filósofo e entusiasta da obra de Kierkegaard, afirma que a filosofia do dinamarquês pode ser caracterizada como *vox clamantis in deserto*: a voz que clamam no deserto. A metáfora refere-se ao exercício de posicionar-se na contramão da filosofia especulativa, baseada nos conceitos e na sistematização. Kierkegaard, por sua vez, alcunhou sua filosofia como existencial, mas nunca apresentou uma definição da mesma.

Este é um ponto primordial para o entendimento da Filosofia Existencial, e isto significa dizer que o processo de sistematização das ideias não deveria, para Kierkegaard, ser a base da Filosofia. Para ele, esta não é uma atividade movida pelo intelecto, mas pelo do desespero do homem diante de sua condição. Assim, a Filosofia deveria partir da subjetividade e não ser imposta como um sistema acabado de ideias definidas. Podemos perceber, pelos títulos das suas obras, que o desespero humano face à onipresença divina é o mote principal de seus escritos e isso será trazido para suas obras.

Outro dado importante a ser levantado sobre Kierkegaard é a materialidade textual de seu pensamento. À diferença das obras filosóficas de, por exemplo, Hegel, calcadas em um sistema de ideias, as obras kierkegaardianas assumem, cada qual, um gênero textual diferente, sempre

buscando a individualidade do pensamento a partir da subjetividade. A obra que escrutinaremos neste capítulo é uma mescla de autobiografia, epístolas e resenha, e, como em todas suas obras, é assinada por um pseudônimo.

O pensador dinamarquês buscava se separar das concepções filosóficas vigentes, de modo que ele próprio não se considerava um filósofo, uma vez que falava apenas de si, e não de abstrações. Para Kierkegaard, a Filosofia deveria partir do “eu”, da subjetividade, pois nossa existência é concreta e individual, e não deveria ser imposta como um plano de ideias abstratas, finitas e prontas para serem usadas como compensação das lacunas humanas. O homem não é uma máquina pronta para receber códigos conceituais e acalmar sua angústia com ideias abstratas. Seu pensamento deve partir de si, do interior de cada um, calcado em sua perspectiva. Assim, para Kierkegaard, a Filosofia deveria embasar-se na existência humana, concreta, subjetiva, e não em um sistema abstrato de ideias inatingíveis, guiada exclusivamente pela razão, que imporia a objetividade ao processo de existir. Portanto, o pensamento humano tenta descobrir, assombrado pelo desespero, e entender a estrutura do universo. Nesse contexto, daremos início às ideias apresentadas na obra *Repetição* e buscaremos relacioná-las com as atitudes praticadas pelos angustiados narradores Coronel Cantwell e Marcel, respectivamente, em *No caminho de Swann* (2016) e *Do outro lado do rio, entre as árvores* (2014).

4.4 *A REPETIÇÃO*: UMA BUSCA DO EU EM *DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN, ACROSS THE RIVER AND INTO THE TREES*

A obra *A repetição* (2009) foi publicada em 1843, logo após Kierkegaard ter rompido seu noivado com Regina Olsen, dado biográfico que será explorado na obra, e seu principal mote é que a Filosofia parte do desespero e não da admiração frente ao mundo, como pensava Platão. E a dúvida primordial que rege o livro parte da indagação sobre a possibilidade da Repetição, como podemos ver no trecho a seguir:

> Tendo-me ocupado durante bastante tempo, pelo menos ocasionalmente, com o problema de saber se uma repetição é possível e qual o significado que tem, de saber se uma coisa ganha ou perde em repetir-se, surgiu-me de súbito o seguinte pensamento: podes afinal ir a Berlim, já lá estiveste uma vez, e agora prova a ti mesmo se uma repetição é possível e o que significa. (KIERKEGAARD, 2009, p. 9).

Por meio do excerto, é possível identificar que a narrativa é em primeira pessoa, reforçando sua visão da subjetividade humana enquanto formadora do pensamento filosófico. E Kierkegaard estabelece as questões centrais que regerão sua obra: é possível a repetição e, caso seja, qual é o seu significado? Caso seja possível repetir um evento, ele ganha algo nesse processo ou deixa a dever em relação ao seu original?

Pensemos em exemplos do cotidiano. Quando participamos de um evento, como uma reunião familiar, ele pode se repetir, caso queiramos? Se, supondo, organizarmos os mesmos detalhes do evento, servirmos a mesma comida e bebida, convidarmos as mesmas pessoas, e até mesmo nos valermos do mesmo local para a repetição, será que seremos postos diante do mesmo evento?

Com o intuito de testar sua tese apresentada, Constantin Constantius, o narrador, nos explica qual seria a diferença entre a repetição e a recordação, pois ambas partem de um fato ou evento que já ocorrem. O autor distingue:

> Repetição e recordação são o mesmo movimento, apenas em direção oposta; pois aquilo que se recorda, foi, repete-se para trás; enquanto a repetição propriamente dita é recordada para diante. (KIERKEGAARD, 2009, p. 32).

Essa diferenciação é primordial para entendermos com quais mecanismos estamos lidando tanto em Proust quanto em Hemingway. A recordação, então, se preserva em um movimento passado, acessada no presente, mas que não se materializa na realidade, e permanece no plano da memória. A Repetição, por sua vez, busca o movimento contrário, ou seja, quer ativar no presente a materialidade do evento pretérito. Para tanto, Kierkegaard utiliza duas histórias, uma relacionada ao campo amoroso e a outra ao campo estético, e, ao final, nos concede seu julgamento sobre o tema.

Em *A repetição*, encontramos duas histórias sobre tentativas de verificar a possibilidade da repetição. A primeira, a qual não nos ateremos, sobre um jovem que deveria repetir seus sentimentos em um relacionamento amoroso, e a segunda, mais relevante para nossa análise, trata de uma viagem a Berlim que o próprio Constantin realiza e busca repetir a experiência. Veremos, a seguir, como é narrada a tentativa.

Após falhar com o seu aprendiz[47], em relação ao uso da repetição no campo amoroso, Constantin decide reencenar a mesma viagem que havia feito anos atrás, a fim de comprovar a possibilidade de repetir uma experiência: “Mas tenho de repetir constantemente que tudo isto que digo é a propósito da repetição. A repetição é a nova categoria que é preciso descobrir” (p. 50).

Assim, Constantin Constantius se aventura em uma viagem já realizada em sua vida para:

[47] A primeira história relata o caso de um jovem, composto de reflexos da biografia do próprio Kierkegaard (no caso, o rompimento do noivado com Regina Olsen), em sofrimento por não ser capaz de se livrar da fase da recordação do amor por uma jovem, e, assim, é prescrito por Constantin, que seu antídoto deveria ser a repetição.

> Porém, não quero permanecer em tomo de tais exemplos, antes passarei a falar um pouco da viagem de investigação que fiz para pôr à prova a possibilidade e o significado da repetição. Sem que ninguém disso tivesse conhecimento (nomeadamente para que qualquer possível bisbilhotice não viesse tomar-me incapaz da experiência e porventura enfastiar-me da repetição), fui de barco a vapor até Stralsund e tomei lugar na *Schnellpostv* para Berlim. (KIERKEGAARD, 2009, p. 53).

Em Berlim, Constantin busca, primeiramente, o mesmo alojamento em que havia se instalado da última vez. Ele observa, da janela de seu aposento, as luzes da praça, as pessoas andando pela rua, até avistar o senhorio que encontrara e conversara na outra viagem. Nesse momento, ele tem a primeira resposta sobre a possibilidade da Repetição: “Mas, ai! Aqui nenhuma repetição foi possível!” (p.55). A primeira percepção sobre a impossibilidade se deu na conversa com o senhorio, que, agora, estava casado, e não poderia ter o mesmo assunto, nem a mesma discussão de quando era solteiro.

Após a primeira frustração, Constantin decide manter-se firme em seu propósito e deparou-se, lendo o jornal, com a notícia de que uma ópera, *Der Talisman*, seria apresentada no teatro de Berlim, e isto suscitou nele o seguinte pensamento:

> Na minha alma despertou a recordação do teatro e, da primeira vez que ali estava, parecia que aquela primeira impressão evocava na minha alma apenas uma recordação que apontava muito para trás no tempo. (KIERKEGAARD, 2009, p. 58).

O que move o narrador a enfrentar sua empreitada é a sensação nostálgica da memória, fazendo-o poder, de alguma forma, não somente acessar esse passado, mas também reviver os sentimentos emergidos de tal atividade. Seria, então, possível repetir a experiência mágica que o teatro despertara nele?

Curiosamente, ao se posicionar em seu assento no Teatro, o narrador aguarda pelo início da ópera, e, em um instante, lhe são trazidas à mente as memórias de um romance que não correspondera ao seu amor. Vejamos a seguir suas angústias relatadas:

> Ó, minha inesquecível ama, tu, ninfa fugidia vivendo no regato que corria junto à quinta de meu pai, sempre solícita em partilhar as brincadeiras da criança, ainda que só te preocupasses contigo mesma! Tu, minha fiel reconfortadora, tu que ao longo dos anos preservaste a tua inocente pureza; que não envelheceste, enquanto eu fui ficando velho; tu, ninfa tranquila perto de quem voltei a refugiar-me, cansado dos homens, cansado de mim mesmo, tão cansado que precisava de uma eternidade para descansar, tão triste que precisava de uma eternidade para esquecer. Não me negaste aquilo que os homens me querem negar ao fazerem da eternidade algo de tão atarefado e de mais atroz ainda do que o tempo. (KIERKEGAARD, 2009, p. 71).

Como relatamos anteriormente, Constantin é um pseudônimo de Kierkegaard, e acaba por refletir alguns dos eventos da vida pessoal do autor. Aqui temos um mote, o que parece ser um objetivo nessa busca incessante pela repetição. A memória da amada, aparentemente afastada em definitivo do narrador, revela um quadro de angústia e dor vivida por ele. Há um dado biográfico interessante sobre a vida de Kierkegaard: ele tomou conhecimento, por meio do jornal, que a ex-noiva, Regina Olsen, casara-se com outro homem. Esse próprio movimento da vida real já demonstra, em parte, que a Repetição também não seria possível no campo amoroso, pois o objeto de seu amor não corresponde mais àquela mulher que uma vez era sua fonte de tranquilidade. Então, sua busca é pela repetição desse relacionamento, ou melhor, dos sentimentos aflorados por ele.

Voltando ao evento da ópera, Constantin conquista sua revelação final, após a enorme frustração em não conseguir ter a mesma experiência de outrora. Vejamos como se dá essa realização:

> A pequena bailarina, que da última vez me encantara com uma graciosidade que, por assim dizer, residia inteiramente num salto, já tinha feito o dito salto; o cego junto ao Brandenburger-Thor, o meu tocador de harpa — pois que eu era possivelmente o único que se preocupava com ele —, tinha arranjado em vez do casaco verde claro, que era a nostalgia da minha melancolia, um outro, acinzentado, dentro do qual parecia um salgueiro-chorão: estava perdido para mim e havia

> sido recuperado pelo humano-universal; o admirado nariz do bedel tomara-se pálido; o Professor A. A. envergava agora um novo par de calças que tinham um corte quase militar. (KIERKEGAARD, 2009, p. 76).

O narrador, então, depara-se com a frustração de não poder encontrar a possibilidade da Repetição. A bailarina não dançou como da última vez ou, pelo menos, ele não pôde ver o famoso salto, o tocador de harpa trajava vestes diferentes das originais de sua experiência anterior, e assim, sucessivamente, os personagens da ópera são representados de maneira obtusa à conservada em sua memória.

Juntando a sua passagem pelo alojamento, no qual tivera a infelicidade de comprovar a não possibilidade da repetição na conversa com o senhorio e no retorno à ópera, também não sendo o retrato realista guardado em sua lembrança, Constantin Constantius[48] chega à seguinte conclusão:

> Depois de isto se ter repetido durante alguns dias, fiquei tão irritado, tão aborrecido com a repetição, que decidi voltar para casa. A minha descoberta não era significativa, e contudo era curiosa; pois havia descoberto que simplesmente não existe repetição e tinha-me convencido disso à custa de ver repetido de todas as maneiras possíveis. [...] Compreendi que não há repetição e a minha anterior concepção da vida triunfara. (KIERKEGAARD, 2009, p. 76-77).

Assim, o narrador obtém a resposta para seu experimento, e decide voltar para casa, frustrado, mas resignado com o resultado, que, ironicamente, só pôde ser obtido por meio da repetição de suas tentativas.

Quando Constantin acredita ter consolidado o fracasso de seu plano, deitado na poltrona arranjada pelo mordomo da mesma maneira há anos, ele recebe uma série de correspondências do jovem mencionado na primeira parte da obra. O rapaz, que havia desistido de seguir os conselhos de Constantin,

[48] Constantin Constantius foi um pseudônimo escolhido por Kierkegaard para que assumisse sua voz na obra. A escolha pode ser interpretada como um jogo de palavras, demarcando por meio da aproximação latina à palavra “constante”, que este narrador está duplamente condenado a pensar sobre sua inconstância (ele tenta provar a repetição, depois afirma que não é possível, e, depois, revela sua possibilidade).

escreve a seu confidente cartas[49] não respondidas (estabelecendo um monólogo), nas quais revela ter encontrado a resposta para suas dúvidas.

O jovem decide abandonar seus oráculos filosóficos gregos, e busca o caminho da verdade na Bíblia, encontrando em Jó o que ele e seu tutor buscaram durante todo o tempo. Segundo o jovem (nunca nomeado na narrativa):

> *Meu silencioso confidente!*
> As tempestades aplacaram-se — a trovoada passou — Job foi censurado perante a humanidade — o Senhor e Job chegaram a entendimento, reconciliaram-se, «a confiança do Senhor vive de novo na tenda de Job, como em tempos idos» — os homens entenderam Job, vêm *agora* até ele e comem pão com ele e lamentam-no e consolam-no, os seus irmãos e irmãs oferecem-lhe cada qual um dinheiro e um adorno em ouro — Job é bendito e recebeu tudo em *dobro.* — A isto chama-se uma *repetição.* (KIERKEGAARD, 2009, p. 123).

O jovem, depois do contato com a história de provação de Jó, encontrou seu caminho na busca da redenção. Na história bíblica, Jó, fiel servo de Deus, perde, abruptamente, suas riquezas e seus filhos, e é acometido por doenças, mas, ainda assim, não culpou a Deus nem se perdeu no pecado. Sua fidelidade diante das provações divinas deu-lhe de volta, e em dobro, como destacado no excerto acima, o que havia perdido.

Valendo-se da história de Jó, o jovem vê no personagem bíblico a real possibilidade de redenção, da repetição. Jó, depois de ter perdido tudo, permanece fiel a Deus, não O culpando por seu desatino. Ao final, Deus lhe devolve sua vida, com seus filhos e sua saúde, fazendo-o reencontrar com o seu “eu” anterior.

Assim, para o jovem, a Repetição residiria na experiência relatada de Jó. As tentativas anteriores, tanto de seu tutor, com a viagem, quanto a sua, de se relacionar com uma moça, estavam calcadas simplesmente no plano da

[49] O texto de Kierkegaard foi escrito em 1843, e é construído em cima de uma justaposição de gêneros textuais. Ao mesmo tempo que é um ensaio filosófico, narra a história de Constantin, em primeira pessoa, como um romance, contendo as descrições e as tramas típicas, e há a inserção de cartas, uma técnica não recorrente na época. Isso mostra um vanguardismo de Kierkegaard em relação aos outros filósofos, sobre os quais tecia duras críticas.

experiência, projetada na exterioridade, governada pelo devir incessante que a tudo devora. Quando Constantin refaz a viagem a Berlim, ele está em busca de reativar o momento por meio da experiência duplicada, como se fosse possível viver a mesma situação de novo. Contudo, suas tentativas falham, e o jovem traz a resposta para suas indagações: a Repetição somente será possível na interioridade. Assim fora com Jó, quando se manteve fiel aos seus princípios. Quando buscamos a Repetição na experiência e na exterioridade, esta não será possível, uma vez que não controlamos o que é exterior a nós. A repetição só será vivenciada dentro de cada um de nós, em consonância com nossos princípios, o "eu" em contato com o "eu", em sua unidade indestrutível.

Retomando as narrativas de Proust e Hemingway, pensemos no seguinte: nossos autores empreendem uma busca pela Repetição. Eles a buscam de formas distintas, mas em consonância com a proposta final de *A repetição* de Kierkegaard. Analisaremos, primeiro, o romance de Hemingway, e, em seguida, passaremos à obra proustiana, a fim de identificar em que ponto divergem diante da experiência da repetição.

O Coronel Cantwell, no início do romance, lança-se na viagem à Veneza, local onde havia lutado durante a Guerra e guardava muitas memórias, tanto boas quanto agoniantes. Assim, a narrativa é calcada em um evento para a tentativa de repetição desse passado bélico do narrador, como em busca de um esplendor perdido ou afetividades sinceras. Cantwell, em sua jornada ao passado, revê os rios de outrora e que permanecem lá, conversa com personalidades participantes deste pretérito vivido por ele na cidade, e se apaixona novamente. Suas tentativas de repetição objetivam recriar a pintura gravada em sua memória dos tempos vividos em Veneza durante sua estadia. E pelo mesmo motivo o qual admiramos um belo quadro, o coronel quer sentir-se bem novamente, obtendo prazer ao tentar acessar esse lugar.

Veremos, no trecho a seguir, uma cena na qual o coronel retorna a um local específico e que deixou profundas marcas nele. Ele diz:

> Poucas semanas antes, tinha atravessado Fossalta, metendo-se pela estrada semidestruída, decidido a achar o local onde tinha sido ferido, perto da margem do rio. Fora fácil encontrá-lo, por causa da curva do rio. O sítio

> onde a metralhadora estivera instalada era agora uma espécie de cratera revestida de relva rala. Cabras ou carneiros haviam pastado por ali, de modo que se assemelhava a uma depressão dessas escavadas como obstáculos nos campos de golfe. O rio, vagaroso, com um tom azulado de lodo, tinha caniços nas beiradas. Então, aproveitando que não havia ninguém perto, o coronel agachou-se e, olhando por sobre o leito do rio, pousando na margem onde nunca se podia erguer a cabeça à luz do dia, satisfez suas necessidades, no ponto exato onde, segundo determinou mediante triangulação, havia sido ferido gravemente, trinta anos antes. (HEMINGWAY, 2016, p. 32).[50]

O coronel estava realmente decidido a voltar ao local de seu tempo de guerra, durante sua jornada ao passado, para lidar com um sentimento que o corroeu por mais de trinta anos. Então, o herói de Hemingway explora visualmente todo o ambiente uma vez visitado, e como ocorre nos efeitos especiais do cinema, suscita, a cada canto, uma lembrança diferente.

À primeira vista, todos os elementos que remetiam ao seu período de guerra, como a metralhadora, foram enterrados pelo Tempo e agora tornaram-se paisagem viva, sem referência ao seu passado sombrio. Simbolicamente, o mesmo Tempo responsável por devolver a vida ao local e apagar a mortandade ocorrida ali, também é responsável por enterrar no coronel suas memórias da guerra. Contudo, por mais que o Tempo tenha se encarregado de sedimentar camadas em nosso personagem, perceptíveis pelo olhar cansado e pelas rugas estampadas em seu rosto, há uma falha, uma abertura nesse processo, que não lhe permite deixar tudo enterrado.

Assim, como a natureza foi capaz de se restaurar, impondo-se sobre os escombros deixados pela guerra, o Coronel Cantwell também busca redenção e paz para seus tormentos, e, por isso, aventura-se pela sua última viagem. Agora, ele poderia viver os mesmos momentos em paz, sem o cenário bélico

[50] *A few weeks ago he had gone through Fossalta and had gone out along the sunken road to find the place where he had been hit, out on the river bank. It was easy to find because of the bend of the river, and where the heavy machine gun post had been, the crater was smoothly grassed. It had been cropped, by sheep or goats, until it looked like a designed depression in a golf course. The river was slow and a muddy blue here, with reeds along the edges, and the Colonel, no one being in sight, squatted low, and looking across the river from the bank where you could never show your head in daylight, relieved himself in the exact place where he had determined, by triangulation, that he had been badly wounded thirty years before.*(HEMINGWAY, 2004, p.13),

bombardeando sua realidade. Poderia aproveitar seus amigos de lá, a bebida servida no Gritti e o amor da jovem Renata.

Portanto, Richard Cantwell, sentindo a proximidade da morte (seu coração o ameaçava constantemente), busca repetir os eventos desse passado, numa tentativa de redenção e conversão. Agora ele não mais levaria a morte, não comandaria ataques. Em sua última viagem, ele está decidido a viver e celebrar a vida. Contudo, será que suas sequelas e cicatrizes lhe permitirão repetir a experiência, agora sem o véu da guerra?

Já instalado no hotel Gritti, o coronel reencontra seu amigo, Gran Maestro, responsável pelo bar e restaurante do hotel, e seu companheiro de batalha de outrora. Eis que, em uma das conversas, eles se lembram das tragédias vivenciadas pelos soldados durante a guerra:

> Ele e o coronel se lembravam dos soldados resolvidos a fugir à morte, esquecidos de que aquele que morre na terça-feira não precisa morrer na sexta-feira. Assim, um deles envolvia a peneira de um outro num saco de areia, a fim de evitar a queimadura de pólvora, e se afastava do amigo a distância exata do qual achava que podia acertar-lhe a panturrilha, sem atingir no osso, e disparava. [...] O coronel e o *maître* conheciam coisas como essas e foi por tal razão e por causa de um ódio genuíno contra todos os que tiravam lucro da guerra que tinham fundado a Ordem. [...] O coronel só recordava tais episódios sob o ponto de vista técnico, para tirar algumas lições. (HEMINGWAY, 2014, p. 75-76).[51]

Cantwell, por mais que se empenhasse para recordar “tais episódios sob o ponto de vista técnico”, não era capaz de se livrar desse assombro do passado. O trecho suprimido do excerto acima relata vários tipos de “autoflagelação” que os soldados cometiam para não ter que participar da

[51] *He and the Colonel both remembered the men who decided that they did not wish to die; not thinking that he who dies on Thursday does not have to die on Friday, and how one soldier would wrap another's puttee-ed leg in a sandbag so there would be no powder burns, and loose off at his friend from as far a distance as he figured he could hit the calf of the leg without hitting bone, and then fire twice over the parapet to alibi the shot. […] They had this knowledge shared between them and it was for this reason and for a true, good hatred of all those who profited by war that they had founded the Order. […] the Colonel remembered it technically as something to learn from.* (HEMINGWAY, 2004, p. 42-43).

guerra, como se infectarem com gonorreia, injetar parafina no joelho, dentre outras atrocidades.

Se a tentativa da viagem do coronel era de uma repetição da experiência liberta da mácula da guerra, esta se mostra impossível. No trecho anterior, o reencontro com o amigo, que, supostamente, deveria trazer paz e bons sentimentos, ao contrário, traz à superfície todos os desprazeres causados pela guerra. As memórias não param de ser suscitadas: a paisagem, as pessoas, as relações, os turistas da cidade, todos partícipes dessas lembranças eternamente manchadas. Em seus diálogos com Renata, por mais que ele tente relatar seus feitos de guerra e mantê-los no plano do discurso, ele não é capaz de apartar a narração dos sentimentos emergidos com ela, e os traumas afloram novamente, como é possível observar na passagem a seguir:

> Beijaram-se por um longo tempo, permanecendo em pé, hirtos, e com ardor, junto às janelas abertas que davam para o Grande Canal. Por duas vezes, ela gemeu, com pequeno intervalo:
>
> — Oh!... Oh!...
> — Não temos obrigação alguma — ponderou o coronel.
> — Nenhuma mesmo.
> — Quer casar comigo? Ter cinco filhos comigo?
> — Quero! Quero!
> — E vai fazer isso?
> — Naturalmente.
> — Beije-me outra vez. Faça os botões do uniforme me machucarem, mas não muito.
>
> Continuaram ali, beijando-se com força.
> — Vou decepcionar você, Richard! Vou decepcioná-lo em tudo!
>
> Ela proferiu as palavras diretamente, e o coronel as ouviu da mesma forma que chegara a mensagem sobre um daqueles três batalhões, quando o comandante expôs a verdade irrefutável sobre a situação perdida. (HEMINGWAY, 2014, p. 127).[52]

[52] *They kissed for a long time, standing straight, and kissing true, in the cold of the open windows that were onto the Grand Canal.*
"Oh," she said. Then, "Oh."
"We owe nothing," the Colonel said. "Not a thing."
"Will you marry me and will we have the five sons?"
"I will! I will."
"The thing is that, would you?"

Mesmo nos momentos que deveriam reconduzi-lo à paz, ou melhor, que o permitissem escapar da sua dor, seus traumas falam mais alto. Enquanto está beijando ardentemente a jovem amada, bastou uma frase para que disparassem nele lembranças da guerra. No caso da cena acima, a lembrança é significativa: o processo de derrota. Simbolicamente, a frase de Renata soou como a derrocada da esperança do coronel de ter um final de vida mais ameno, menos doloroso. Seu plano de repetição havia fracassado, assim como seu batalhão perdera na guerra. Para um velho soldado, comandante e general, não havia possibilidade de se livrar do trauma.

Assim como aconteceu a Constantin Constantius, a repetição para o Coronel Cantwell não foi possível. Sua expectativa de reviver os momentos gloriosos na cidade de Veneza, sem o véu obscuro da guerra, foi quebrada e sua tentativa falhou. Ambos Constantin e Cantwell buscaram a repetição na experiência, no mundo exterior, fazendo as mesmas rotas de viagem e buscando viver as mesmas experiências. E como vimos, esta será sempre uma busca infrutífera. A repetição, conforme aponta o jovem da história de Kierkegaard, só é possível se encontrada dentro de nós mesmos, em nossa unidade (como apontado por Camus, no segundo capítulo desta tese). A subjetividade caracteriza a experiência. O "eu" que presenciou aqueles eventos passados não é mais o mesmo de agora. No caso do Coronel, o "eu" do passado era um jovem membro do exército, que passou por batalhas e ferimentos terríveis, e tais eventos moldaram-no. Ele não é mais o mesmo. As memórias e os traumas não podem ser ignorados ou varridos para debaixo do tapete. Eles emergem, a todo momento, seja em diálogos ou na paisagem.

Portanto, para a personagem de Hemingway, a repetição consolidou-se como frustração. Ele não pode repetir as memórias boas que acreditava guardar do lugar, mas a repetição das máculas envolvidas nelas não cessou. Ele sempre se lembrava da guerra, seu objeto de repulsa/sedução, do qual

---

"Of course."
"Kiss me once again and make the buttons of your uniform hurt me but not too much."
They stood there and kissed each other true. "I have a disappointment for you, Richard," she said. "I have a disappointment about everything."
She said it as a flat statement and it came to the Colonel in the same way as a message came from one of the three battalions, when the battalion commander spoke the absolute truth and told you the worst. (HEMINGWAY, 2004, p. 78).

queria distância e, ao mesmo tempo, buscava incessantemente a proximidade. Sua alma já está manchada. Sua redenção, ao final do romance, não está na repetição, mas sim no seu encontro consigo mesmo, no momento da morte, unindo as duas pontas da sua vida (conforme aponta Unamuno).

Partiremos, agora, para a análise do romance *No caminho de Swann*, e tentaremos compreender como se dá o mecanismo da repetição. Para os leitores de Proust, há unanimidade em constatar que o narrador, Marcel, está em busca (além do tempo perdido, é claro) das lembranças de sua infância. A sua procura reside em atualizar no presente as memórias, não em forma de experiência, mas mantendo o caráter mnemônico do ato, ao mergulhar no universo das memórias involuntária e voluntária.

Marcel não tem como objetivo, durante sua narrativa, recriar os eventos pretéritos, mas a busca de um panorama sobre sua vida, como o indivíduo que se vê diante da Morte e passa a enxergar melhor a vida, acompanhando de perto todos os seus detalhes. Vejamos, a seguir, como opera, no narrador, o pensamento acerca de sua própria consciência:

> E acaso não era também meu pensamento um refúgio em cujo fundo me sentia oculto, até mesmo para olhar o que se passava fora? Quando via um objeto exterior, a consciência de que o estava vendo permanecia entre mim e ele, debruava-o de uma tênue orla espiritual que me impedia de jamais tocar diretamente sua matéria; esta como que se volatizava antes que eu estabelecesse contato com ela, da mesma forma que um corpo incandescente, ao aproximar-se de um objeto molhado, não toca sua umidade, porque se faz sempre preceder de uma zona de evaporação. Na espécie de tela colorida de diferentes estados, que minha consciência ia desenrolando simultaneamente enquanto eu lia e que iam desde as aspirações mais profundamente ocultas em mim mesmo até a visão puramente exterior do horizonte que tinha ante os olhos, o que havia de principal, de mais íntimo em mim, o leme em incessante movimento que governava o resto, era minha crença na riqueza filosófica, na beleza do livro que estava lendo, qualquer que fosse esse livro. (PROUST, 2016, p. 117).[53]

[53] *Et ma pensée n'était−elle pas aussi comme une autre crèche au fond de laquelle je sentais que je restais enfoncé, même pour regarder ce qui se passait au dehors? Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liseré*

No excerto acima, vemos que há um receio do narrador em tocar e acessar a memória à vista de um objeto exterior. Esse posicionamento reforça o argumento de que Marcel não buscava recriar os eventos no exterior, mas num movimento interno, direcionado para dentro. Esse olhar para si o faz enxergar seus vários estágios de consciência, como apontado por Unamuno no primeiro capítulo, e que aqui, no trecho, vai desde o âmago da sua subjetividade e percepção dos eventos até a experiência exterior. Esse movimento de descoberta da subjetividade e da não possiblidade de superar o Tempo era dado por meio de outra obra de literatura. A criação do universo romanesco como local de interioridade, reflexão e cura. Pensar sobre sua própria existência e subjetividade transforma o homem em um eterno perseguidor de sua unidade.

Para Marcel, então, a repetição não está calcada na recriação de um universo, mas parte de um lado mais subjetivo. Analisemos o texto a seguir:

> Depois dessa crença central que, durante a leitura, executava incessantes movimentos de dentro para fora, em busca de verdade, vinham as emoções que proporcionavam a ação que eu tomava parte, pois aquelas tardes eram mais povoadas de acontecimentos dramáticos do que, muitas vezes, uma vida inteira. Esses acontecimentos eram os que sucediam no livro que eu lia; na verdade, as personagens a quem afetavam não eram “reais”, como dizia Françoise. Mas todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou infortúnio de uma personagem real só se produzem em

---

spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation. Dans l'espèce d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi−même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux, ce qu'il y avait d'abord en moi, de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre. (PROUST, 2001, p. 40).

> nós por intermédio de uma imagem dessa alegria ou desse infortúnio [...]. (PROUST, 2016, p. 117-118).[54]

O texto acima retrata, com muitos detalhes, os processos de lembrança e da memória. Segundo Marcel, a busca pela verdade deveria também partir de dentro para fora, como a Repetição deveria ser. Para o jovem da história de Kierkegaard, a verdadeira Repetição só é possível quando parte da subjetividade, o encontro com o si-mesmo, que se mantém íntegro em suas ações e, assim, forma sua unidade.

Para concluir, a frustração do personagem de Hemingway se dá na constatação de que não é possível a repetição projetada na exterioridade, enquanto a repetição em *No caminho de Swann* também é frustrante, pois, se projetando no presente para analisar os eventos pretéritos, ele não é mais o mesmo de quando aconteceram. O "eu" de agora é um novo estágio de consciência, do qual ele tem ciência, e, por isso, não poderá enxergar os eventos igualmente. As emoções suscitadas, por exemplo, pelo gole de chá, nas memórias involuntárias, não se prendem ao presente, não tem força para se manterem na atualidade do narrador, uma vez que emergem a partir de eventos aleatórios. E ela não é a memória, pois não pode ser acessada a partir da lembrança. Assim, Marcel, no presente, sob a égide de seu estágio de consciência atual, não é o mesmo que vivenciou os eventos, e, portanto, não pode também usufruir da Repetição. A subjetividade caracteriza a experiência, por isso, não é possível permanecer sempre o mesmo, tal como não o é reviver o mesmo evento, tendo em vista que nos tornamos outro indivíduo.

---

[54] *Après cette croyance centrale qui, pendant ma lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité, venaient les émotions que me donnait l'action à laquelle je prenais part, car ces après−midi−là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie. C'était les événements qui survenaient dans le livre que je lisais; il est vrai que les personnages qu'ils affectaient n'étaient pas "Réels", comme disait Françoise. Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune* [...]. (PROUST, 2001, p.42).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos, ao longo deste trabalho, o projeto de eternização de Ernest Hemingway e de Marcel Proust, por meio da criação de seus romances *Do outro lado do rio, entre as árvores* e *No caminho de Swann*.

Há algumas considerações a serem feitas após toda essa busca por respostas transcrita ao longo desta tese. O processo de eternização, em ambos os romances, assume um papel de potencialização mais amplo do que se pode apreender a princípio. Primeiramente, precisamos destacar (como já exposto) que o processo de leitura das obras é caracterizado por uma ativação no leitor do próprio efeito da memória relatada na narrativa.

Quando lemos o romance, somos, diversas vezes, desviados do nosso caminho, transitando pelas memórias do narrador e, como se um portal mágico se desvelasse, passássemos a transitar por nossas próprias memórias — estas somente acessadas por uma faculdade não relacionada à razão, mas pela contemplação dos textos — construindo em nós, leitores, uma rememoração que remonta ao nosso passado e nos faz considerar o momento presente. Este processo de busca, em mim mesmo, da minha unidade, valendo-me da memória como eixo que unifica as duas pontas da vida (a infância e a eternidade), é marcado por uma repetição incessante dessas memórias involuntárias, criando um processo de eternização em cada leitor, pois esses eventos nunca se cessam.

Para Unamuno, o homem se eterniza ao saber da sua condição finita, e, assim, busca uma unidade, por meio da memória. Aqui, podemos nos referir ao conceito de anamnese, de Platão[55], indicando que o indivíduo parte da lembrança para obter o conhecimento. Conhecer-se, então, é um processo de recordação, de lembrança, e, conforme levantado por Unamuno, a memória constitui a personalidade e a unidade do sujeito.

[55] Do grego *anmnésis*, ação de lembrar-se. Na filosofia platônica, a anamnese consiste no esforço progressivo pelo qual a consciência individual remonta, da experiência sensível, para o mundo das ideias. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008)

O processo de eternização encontra-se, também, por outra via, a do próprio autor com sua obra. A materialidade corpórea dos indivíduos Ernest Hemingway e Marcel Proust se extinguiu, não existe mais. Contudo, suas obras, que carregam suas palavras, transcenderam suas individualidades, porque alcançaram a Ideia e, assim, se eternizaram.

De acordo com as concepções de Schopenhauer, a Ideia é eterna e universal, existindo para além do mundo fenomênico, e uma vez alcançada, podemos afirmar que o bem-sucedido nesta empreitada também participa da Eternidade.

Há também que se elucidar sobre o processo de contemplação estética do gênio, conforme vimos nas concepções de Schopenhauer. Ambos Proust e Hemingway se eternizam porque nós, leitores, nos fundimos a eles, no processo de contemplação estética. O gênio é aquele capaz de alcançar a Ideia e o fará por meio da arte. Quando lemos as narrativas dos personagens dos romances que estão em seu processo de contemplação, como já foi abordado aqui, e a leitura nos transporta para essa mesma atividade, nós também estamos em contato com a Ideia, assumindo o papel do gênio. E, nesse momento de fusão, alcançar a Ideia é eternizar-se.

Portanto, os romances eternizam a si mesmos, aos seus criadores e a nós, leitores, em uma corrente infinita, que simboliza a própria Eternidade. O autor, quando criou o romance, estava buscando dar forma à sua unidade e uma saída para a implacabilidade da Morte. O romance, toda vez que é lido, atualiza não somente os seus personagens e criadores, mas também este sentimento tão arraigado no pensamento humano, responsável pela nossa angústia existencial. E quando atualiza esse pensamento em cada um de nós, nos coloca em contato direto com a Ideia, porque acessamos àquilo que escapa aos olhos da razão, e exploramos sensações emergidas das memórias involuntárias. Pensar sobre si mesmo é conhecer-se, saber de sua existência e angustiar-se por ela, neste momento, é saber também de sua finitude.

Assim como representado no jogo de xadrez contra a Morte, no filme *Sétimo Selo*, a arte é o caminho da eternização, uma vez que os processos alcançados e propagados por ela apontam para duas direções de Eternidade:

para dentro de mim e para fora do Tempo. Não importa quanto tempo cronológico se passou, os romances propostos por Hemingway e Proust ultrapassaram as barreiras temporais, alcançaram a Ideia e, simultaneamente, eternizaram cada um de nós, leitores, porque também somos postos em contato direto com a Ideia.

À primeira vista, quando lemos ou temos contato com o texto de Proust, pensamos que o romance aborda uma fenomenologia da memória, como se o narrador quisesse trazer para a sua realidade os momentos passados. Contudo, a memória não é capaz de tal façanha. Como vimos em *A repetição*, o ato de rememorar suscita, no presente, uma vontade de (re)experimentação do passado ou de um evento específico, mas seu plano de ação se detém sobre o pretérito, não tem a capacidade de emergir para a superfície da realidade do homem.

Então, como podemos honrar o título desta tese? Qual foi o caminho percorrido por Hemingway e Proust em busca da imortalidade? Eles burlam a lei da exclusividade divina sobre a Eternidade, e se lançam na eternidade humana, a cada novo leitor que ativa Marcel ou o Coronel. E pelo fato de esses personagens serem criações (remontando às palavras de Santo Agostinho) de dois gênios artísticos (correspondendo à concepção de Schopenhauer), Marcel Proust e Ernest Hemingway serão lembrados enquanto durar a humanidade, pois estarão sendo lidos enquanto existirem seres humanos.

Suas obras, como frutos de suas experiências pessoais, humanas, verdadeiras, semeiam, em cada leitor, um pedaço de si, como se se transportassem para a realidade temporal de cada novo leitor, e toda nova leitura seria uma forma de confissão dos tormentos e angústias que os maculavam. Os autores, em vida, como já dissemos, sentiam em demasia o desespero particular a cada um em relação ao Tempo. Do lado francês, a virada do século XIX para o XX, e todas transformações advindas dela, incluindo a decadência da Belle Époque, passando pela crise de valores e a instauração de uma Guerra Mundial, sem contar toda a tragédia familiar, atormentaram tanto ao autor, que buscou se confessar ao longo de mais de mil páginas, numa tentativa de redenção para sua melancolia diante desse mundo

em transição, sob o jugo do Tempo. Do lado norte-americano, Hemingway esteve presente ativamente, como combatente, em todas as assolações bélicas existentes na primeira metade do século XX, contando com duas Guerras Mundiais, guerras civis e invasões — como poderia esse indivíduo, a todo tempo em face da Morte, não se tornar fissurado pelo Tempo, uma vez que era capaz de driblá-lo, postergando sua morte?

Ambos os autores travaram uma batalha contra o Tempo. Com a derrota pré-anunciada, eles não foram capazes de resistir fisicamente às ações do Tempo, seja definhando com sua passagem (no caso de Proust, morto por uma doença respiratória mal cuidada), seja pela antecipação à ação dele (em Hemingway, que pôs fim à sua própria vida com um fuzil). Contudo, o lugar do gênio é na eternidade, não valendo como blasfêmia, pois a Eternidade de Deus só pode ser vivida por Ele, mas mantida sob a esfera da realidade humana. Enquanto o ser humano existir, a obra do gênio será postergada.

Temos, então, depois de analisadas as obras sob o viés da Filosofia Existencial e da experiência da subjetividade, três considerações finais acerca da imortalidade nas obras *No caminho de Swann* (2016) e *Do outro lado do rio, entre as árvores* (2014).

A primeira conclusão suscitada é sobre o papel da busca do eu / da unidade. Hemingway, Proust, Unamuno, Cervantes, Camus, Schopenhauer, Santo Agostinho e Kierkegaard enfrentaram a corajosa luta contra o apagamento de si e contra a finitude da vida imposta pelo Tempo. Tal intempérie é alimentada pela não conformidade diante da ação do Tempo na linha temporal cronológica, provocando uma angústia existencial em cada um desses autores.

A maioria das obras analisadas nesta tese revela traços autobiográficos de seus respectivos autores, bem como são narradas em primeira pessoa, indicando um importante comprometimento com a verdade de cada indivíduo, de cada personagem, partindo de sua subjetividade, de sua experiência para atingir a subjetividade do leitor. E assim, ao acertar na alma humana, tanto leitor quanto obra se fundem na planície da experiência, trazendo à vida os

personagens e seus autores, e afundando os leitores no lago da consciência sobre sua própria vida e seu lugar no mundo.

Por se tratarem de dados autobiográficos, eles buscam criar um universo romanesco, como observado por Camus, no qual possam realizar suas penitências ou apaziguar suas angústias existenciais, uma vez que não conseguem dar vazão a elas no plano da realidade. A construção desse mundo romanesco, segundo Camus (2005): “não é mais que a correção deste nosso mundo” (p. 302), mas no qual há uma visão sobre o fim, sobre o todo, a caminho de uma unidade.

Assim, a criação do universo romanesco, tanto de Hemingway quanto de Proust, é o confessionário, onde poderão relatar seus pecados, suas angústias, como fez Santo Agostinho em *Confissões*. O ato de confessar representa, portanto, uma busca na união das pontas do futuro com as do passado, unindo o “eu” pecador ao “eu” anterior à mácula do pecado. Confessar é a prática redentora do pecador. Marcel e Cantwell estão nos relatando seus pecados, como se estivessem ajoelhados diante do padre, ou como em uma última oração a Deus no momento da morte, na busca da unidade do “eu”. A linguagem em primeira pessoa também aproxima as obras do gênero da confissão, revelando ao leitor, seu confidente, suas angústias mais verdadeiras e profundas.

Portanto, ao se confessarem, por meio dos seus romances, Proust e Hemingway espalham suas sementes em cada novo leitor, semeando a temporalidade humana presente com sua presença. Também rompem com a barreira da Eternidade, ao tratar de assuntos tão intimamente conectados à existência humana, perdurando para além da ação do Tempo.

Uma vez realizada a confissão, os personagens (como ecos de seus autores) reencontram sua unidade e, assim, permanecem na Eternidade.

A segunda consideração suscitada reside sobre o fato de ambos os romances serem um trabalho de duas vias. O gênio perfura a barreira da Eternidade, conforme vimos nas considerações de Schopenhauer, vencendo a batalha contra a Vontade, quando se perpetua. Em contrapartida, enfrenta a morte, a finitude imposta pelo Tempo, burla as leis materiais, e por meio da

escrita, em um processo quase paranormal, revive em cada leitor, no plano da existência humana. E, se em suas obras não eram capazes de viver no presente, aqui, fora da ficção, se mantêm o tempo todo neste, e não são deixados à mercê da ação do Tempo, relegados ao passado.

Tanto Hemingway quanto Proust, sempre que lidos, são ressuscitados, apesar de as obras tratarem de eventos pretéritos, e conforme aponta Santo Agostinho, não têm existência presente, não têm espaço para serem. Contudo, toda vez que um novo leitor se aventura pela narrativa, ela o submerge para o momento da leitura. Os eventos passados, guardados somente no plano da memória de quem os criou e vivenciou, são reelaborados por quem os lê e ativados no presente.

Portanto, a cada nova leitura das narrativas de Cantwell e de Marcel, são emersos os pecados e as lamentações de suas vidas e memórias, numa espécie de eterna penitência, pois cada leitor vira confidente da obra. Suas individualidades, subjetividades são semeadas em todos nós, como pássaros que carregam sementes pelo ar e garantem a perpetuidade das árvores e flores.

A questão sobre o Tempo parte de uma pergunta ontológica sobre a categoria e o conceito, sendo respondida fenomenologicamente, baseada na experiência do homem diante dele. Ao final de *Do outro lado do rio, entre as árvores,* temos um encontro do Coronel com a morte, que põe fim à sua vida material, mas não antes que a confessasse por completo pela escrita. A escrita eterniza ambos e seus respectivos personagens, porque é composta de suas subjetividades, fragmentadas e espalhadas ao longo da narrativa, que encontram sua redenção no encontro final com o Tempo. O último volume de *À la recherche du temps perdue* é intitulado *Temps retrouvé*, ou seja, o Tempo é reencontrado no ponto final da vida dos personagens, mas não é capaz de deter sua existência para a posterioridade. Assim, a batalha contra o Tempo é, de início, uma derrota anunciada, mas há, felizmente, a perpetuidade legada pelos gênios, em um confronto direto com sua voracidade.

Por fim, a última consideração reside na questão da Repetição. O Coronel Cantwell e Marcel, cada um a seu modo, estão em uma guerra contra

o Tempo, contra o esquecimento e contra a morte. Diante da morte inúmeras vezes, o personagem de Hemingway, depois de um diagnóstico nada favorável dado por seu médico, decide que irá escapar de seu jugo mais uma vez. Afinal, fora “bem-sucedido” até o momento. Marcel, por sua vez, projeta-se no plano da memória, buscando no passado um local de conforto e explicação para o seu mundo presente. A Repetição no romance de Hemingway está calcada na tentativa de refazer a experiência, lançando-a na exterioridade. A do romance de Proust, por sua vez, se alicerça na procura dentro das próprias memórias. De um lado, Cantwell quer criar um lugar para que o passado possa ser acessado, e acredita que repetir as experiências seria uma forma de trazer a memória para o presente. Do outro, Marcel sabe que o lugar do passado reside nas memórias, e se aventura nelas, mergulhando na sua infância e nas observações acerca da mesma.

A partir da recriação de um mundo literário, local do expurgo de suas angústias existenciais suscitadas no enfrentamento à morte, temos as confissões desses dois personagens, Coronel Cantwell e Marcel, que realizam, por meio da Repetição, uma possibilidade de redenção de suas almas. A cada nova leitura das obras, temos uma ativação deles no plano do real, e nos tornamos seus confidentes, porque somente nós, leitores, temos o privilégio de saber como esses personagens sentiam-se, por meio do relato da narrativa, suas confissões. Para escarparmos da Morte e da ação do tempo, precisamos perdurar o presente, pois, como dito por Santo Agostinho, essa é a via da eternidade humana. O gênio, conforme aponta Schopenhauer, aqui retratado por Hemingway e Proust, é capaz de burlar o Tempo, e perfura a Ideia, atingindo a Eternidade. Para tanto, os autores criam seus universos romanescos para dar vazão às suas angústias, retomando Camus, e buscam sua redenção por meio da repetição dos eventos passados, como proposto por Kierkegaard. Dessa forma seriam capazes de encontrar sua unidade, unindo as duas pontas da vida, por meio da memória, como afirmado por Unamuno, alcançando, assim, a Unidade e a Eternidade.

Marcel reencontra-se no fim da vida, quando decide, por meio da criação artístico-literária, reconstruir sua vida, encontrando sua unidade e, assim, se

perpetuando. Cantwell, similarmente, faz uma ode ao amor e à cidade de Veneza antes de morrer, como uma homenagem, e une as duas pontas de sua vida: antes e depois da guerra. A busca do amor e das lembranças suscitadas indica que o coronel busca algo que falta dentro dele, como se quisesse preencher o vazio existencial causado pelo contexto histórico e sua biografia. Ele busca a unidade ao tentar preencher tais vazios, mas mantendo-se fiel, como Jó, aos seus princípios.

Por fim, toda essa busca pela memória e a luta contra o Tempo estão intimamente relacionadas. Para não sucumbir diante do impiedoso Tempo, é preciso enganá-lo, para poder atingir a eternidade. E a única maneira de se eternizar, a exemplo de Deus — que goza de sua própria Eternidade, porque É o tempo todo — é viver no agora, pois, conforme apontado por Santo Agostinho, este é o único tempo possível. E por serem frutos de gênios, os romances sob análise nesta tese alcançam a Ideia, atingem-Na, e se implantam no coração tocado de cada leitor, que, espontaneamente, aceita desempenhar o papel de confidente, adubando com empatia a semente deixada por seus criadores, postergando sua obra à eternidade. Assim, está traçada a busca da consciência da imortalidade em *Do outro lado do rio, entre as árvores* e *No caminho de Swann*. E como esta tese também buscou sua unidade, voltamos ao começo, ao título. Coronel Cantwell entrega seu bilhete final no fim da vida, em um cortejo com apenas um carro por entre as ruas de sua adorada cidade. Marcel também decide, no último volume, que irá se reproduzir, tornar-se eterno, por meio da criação literária. E, aqui, no fim, como meus autores estudados, deixo meu legado: esta tese, escrita com o coração, e como forma de agradecimento por todas as lições aprendidas.

6. REFERÊNCIAS

6.1 Referências citadas

AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 1997.

BAKER, Carlos. *O escritor como artista*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BAKER, Carlos. *Selected Letters: 1917-1961*. London: Granada, 1981.

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

CHESTÓV, Léon. *Kierkegaard y la Filosofía Existencial*: vox clamantis in deserto. Trad. José Ferrater Mora. Buenos Aires: Editora Sudamericana, 1965.

HEMINGWAY, Ernest. *Across the River and Into the Trees*. London: Arrow Books, 2004.

HEMINGWAY, Ernest. *Do outro lado do rio, entre as árvores*. Trad. José Geraldo Oliveira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

KIERKEGAARD, Søren. *A repetição.* Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.

MANN, Thomas. *Pensadores modernos*: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

MARIAS, Julian. *Miguel de Unamuno*. Buenos Aires: Espasa, 1950.

PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*. Trad. Luciana Persice Nogueira. Belo Horizonte: Editora Âyné, 2017.

PROUST, Marcel. *Correspondance avec Gaston Gallimard*. Paris: Gallimard, 1989.

PROUST, Marcel. *Du Côté Chez Swann.* Paris: Gallimard, 2001.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

PROUST, Marcel. *Os prazeres e os dias*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Editora Rio Gráfica, 1986.

PROUST, Marcel. *Salões de Paris*. Trad. Caroline Fretin de Freitas São Paulo: Carambaia, 2018.

UNAMUNO, Miguel de. *Como escrever um romance*. Trad. Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2011.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Barcelona: Folio, 2002.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2017.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2016.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como Vontade e Representação*. III parte. Trad. Wolgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

TADIÉ, Jean-Yves. *Marcel Proust*. London: Viking, 2000.

TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman:* Essai sur les Formes et Techniques du Roman À la Recherche du Temps Perdu. Paris: Gallimard, 1971.

6.2 Referências consultadas

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ATKINS, John. *The art of Ernest Hemingway*: his work and personality. London: Spring books, 1952.

BORREL, Anne; NAUDIN, Jean-Bernard; SENDERENS, Alain. *À mesa com Proust*. Trad. Ana Luiza Borges et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

DECOMBES, Vincent. *Proust: Philosophie du Roman*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1987.

DIAS, Rosa Maria. Proust: um leitor de Schopenhauer. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.3, jul. 2007.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. v. 1. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.

ELIAS, Nobert. *Sobre o tempo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos tribunais, 1990.

HOFFMAN, Frederick J. *O romance moderno nos Estados Unidos (1900-1950)*. Trad. Sérgio Duarte. Sl.: Revista Branca, sd.

HOFFMAN, Frederick J. *The 20's*: American Writing in the Postwar Decade. New York: Collier Books, 1962.

LINS, Álvaro. Aventura pessoal e ordenação literária. In: ___. *O relógio e o quadrante*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

MANN, Thomas. *Os Buddenbrook*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

REVEL, Jean-François. *Sur Proust*. Paris: Denoël/Gonthier, 1977.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

SAVIETTO, Maria do Carmo. *Baú de Madeleines*: o intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

STOLTZFUS, Ben. The stones of Venice, time, and remembrance: calculus and Proust in Across the River and Into the Trees. *The Hemingway Review*, v. 22, n. 2, p. 19-29, 2003.

Links consultados

MORBID. In: CAMBRIDGE Dictionary. 2022. Disponível em: https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/morbid.

MÓRBIDO. In: DICIONÁRIO da língua portuguesa. 2008-2021. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/m%C3%B3rbido.

APÊNDICE A
PREFÁCIO

Apresentaremos, inicialmente, algumas considerações breves acerca dos romances sob análise nesta tese, a fim de aprofundar as relações interpretativas a serem abordadas nos próximos capítulos. Em primeiro lugar, discutiremos a obra de Ernest Hemingway e, em seguida, a de Marcel Proust.

Do outro lado do rio, entre as árvores, romance do escritor norte-americano, Ernest Hemingway, publicado em 1950, dez anos após o lançamento de sua trágica epopeia *For Whom the Bell Tolls*, considerada uma de suas obras-primas. Segundo Carlos Baker (1974), biógrafo de Hemingway, grande parte de *Do outro lado do rio, entre as árvores* foi escrito na Europa, em um de seus refúgios mais antigo, no vale de Cortina d'Ampezzo, revelando uma necessidade intrínseca ao autor de uma conexão com seu eu interior, em busca de paz para suas angústias (havia se passado somente quatro anos do fim da Segunda Guerra Mundial, uma das muitas de que participou ao longo de sua vida).

A construção do romance em questão surgiu para que Hemingway pudesse exorcizar os traumas legados pela Segunda Guerra, a última que havia participado ativamente. Dentro da sua atuação, Baker afirma que o autor:

> [...] sabia alguma coisa a respeito da guerra em terra, já que acompanhara elementos do Primeiro Exército através da França e da Alemanha durante o verão, outono e inverno de 1944-1945, depois do desembarque em St. Lô. Além disso, também fora extremamente ativo na guerra no Mar, desde o verão de 1942 até a primavera de 1944, tendo oferecido seus próprios serviços, bem como sua lancha *Pilar*, para ajudar a manter o bloqueio contra submarinos nas águas costeiras americanas e cubanas sob a direção da Inteligência Naval. Quanto à guerra no Ar, Hemingway voara pelo menos numa missão sobre a *Festung Europa* num bombardeiro Mitchell da Royal Air Force, pouco depois da invasão da Normandia no final de junho de 1944. Era evidente que ele conhecia uma porção representativa da guerra como um romancista a deve conhecer – por dentro (BAKER, 1974, p. 284).

Podemos ver, pelos dados acima, a imensa bagagem que Hemingway carregava consigo, tanto de experiência, quanto de traumas (físicos e psicológicos) surgidos desses eventos. Esse traço é fortemente apresentado pelo personagem/narrador de *Do outro lado do rio, entre as árvores*, tanto por suas longas narrações dos momentos vividos em guerras, representando seu conhecimento sobre as táticas bélicas, quanto por suas lamentações e cicatrizes deixadas com sua ativa participação.

De acordo com Baker, o romance então surge como uma "forma de exorcizar" não somente o pesadelo trazido pela Segunda Guerra, mas de todas as outras das quais participara (incluindo Primeira Guerra e Guerra Civil Espanhola, todas em um período de 33 anos). Esse tom confessional é extremamente nítido na narrativa, o que depois será também importante para entender as relações estabelecidas com Santo Agostinho, no último capítulo deste trabalho.

Tratando agora sobre a história relatada na obra, primeiramente é preciso entender o viés do narrador, que em alguns trechos narra em terceira pessoa (embora esteja dando voz ao mais fundo do âmago do personagem), e em outros ele aparece sem a marcação e diferenciação entre pessoas, permitindo total acesso do leitor à sua interioridade. Por essa razão, ao longo desta tese, o classificamos como narrador-personagem.

O romance conta a história do aposentado Coronel Richard Cantwell, de 50 anos, em uma viagem à Veneza, na qual se encontra com a jovem Renata, por quem é apaixonado, e visita antigos locais de seu tempo de batalha. Durante a viagem, ele encontra figuras que lutaram ao seu lado, velhos amigos, e a cada conversa, trazia lembranças de sua vida na cidade. Ele conta ao motorista que o leva até a cidade sobre os soldados enterrados nas colinas da estrada, observando a paisagem como um quadro vivo, capaz de suscitar no coronel, variados tipos de memórias. Depois de buscar viver novamente as experiências tidas durante seu tempo de guerra, ou pelo menos, a visita aos mesmos lugares, e de viver um intenso amor com a jovem de 19 anos, ele sofre um ataque do coração (em decorrência dos traumas de guerra),

e morre (a cena final narra a cena do cortejo simbólico arranjado pelo próprio coronel para si mesmo, deitando-se no banco de trás do carro e sendo levado pelas colinas e paisagens do lugar onde, outrora, escapara das garras da morte).

Agora trataremos do romance do francês, Marcel Proust, o primeiro livro de *À la recherche du temps perdue*. A obra *No caminho de Swann* é o primeiro dos sete volumes que relatam a vida de Marcel, observador ávido da sociedade de sua época e da decadência vivida por ela no início do século XX.

Segundo Jean-Yves Tadié (2000), biógrafo de Proust, a publicação de *No caminho de Swann* passou por um embate longo com o editor, pelo fato de o original conter mais de setecentas páginas, e deveria ser reduzida a quinhentas. A publicação da obra se deu em 1913, um ano antes de eclodir a Primeira Guerra Mundial, época na qual já se desenhava um clima bélico.

Sobre a recepção da sua obra, após vários debates e correspondências trocadas com seu editor, destacamos o seguinte trecho de uma carta enviada a Gaston Gallimard, em março de 1916:

> Para dar um exemplo fora da *N.R.F.*, tenho uma imensa admiração por Jammes (não deixe que o fracasso da minha pena faça você acreditar que não sei soletrar o nome dele!). Eu daria tudo, menos um certo carinho, para ele ler e provar uma página minha. Mas eu achava que era impossível. Você pode julgar meu espanto quando recebi uma carta admirável e sem sentido dele em que ele simplesmente me comparava a Shakespeare, a Balzac, a Cervantes! (PROUST, 1989, p.26-27, tradução nossa).[56]

A *N.R.F.* (*Nouvelle Revue Française*) é uma revista literária francesa de grande prestígio entre os literatos do mundo todo, e que, segundo Tadié, na

[56] *Pour prendre um exemple en dehors de la N.R.F. j'ai une immense admiration pour Jammes (que la défaillance de ma plume ne vous fasse pas croire que je ne sais pas orthographier son nom !). J'aurais donné tout, sauf une certaine affection, pour qu'il lût et goûtât une page de moi. Mais je croyais que c'était impossible. Vous pouvez juger de ma stupéfaaction quand j'ai reçu de lui une lettre admirable et insensée où il me comparait simplement à Shakespeare à Balzac à Cervantes!* (PROUST, 1989, p.26-27).

biografia intitulada *Proust*, havia recusado o manuscrito de Marcel, em 1912. Assim, na carta enviada a Gallimard, Proust revela que seria um sonho ter sua obra lida por alguns autores admiráveis, como Francis Jammes (1868-1938), citado no trecho acima, poeta e romancista publicado pela *Mercure de France*, outra revista literária.

Vale notar a surpresa de Proust quando Jammes o compara a grandes autores, como Shakespeare, Balzac e Cervantes. Nas próximas páginas, a alusão a Dom Quixote não é gratuita, e podemos estabelecer intrínsecas relações entre esses dois pilares da literatura mundial. Cervantes foi responsável pela introdução do romance moderno subjetivo, no qual o personagem principal é responsável por seu próprio destino, gênero este que Proust leva às últimas consequências ao relatar, em primeira pessoa, ao longo de mais de mil páginas, a vida de Marcel.

À la recherche du temps perdue narra a história, em sete volumes[57], de Marcel, desde sua infância até o momento em que decide escrever suas memórias, reconstruindo seu passado a partir da criação artística. A título de recorte, utilizamos nesta tese o primeiro volume, *No caminho de Swann*, no qual temos contato com Marcel jovem, descobrindo os primeiros sentimentos da vida, como a solidão, o amor e a morte. No romance, somos apresentados a dois espaços principais e que guiarão Marcel por toda a obra: o caminho de Guermantes e o de Swann. Apesar de ser um relato sobre a vida de Marcel, não há uma linha temporal dos acontecimentos dos eventos, mas eles vão se interpondo, parágrafo a parágrafo, em um volume sem divisões de capítulos, como se fosse alguém relatando sua vida em um suspiro, com longos devaneios e digressões, exibindo todas suas dúvidas e angústias.

Sobre o enredo da obra, não há história linear a ser contada, com eventos sucessivos, como é de costume em um romance. Somos introduzidos ao narrador, em primeira pessoa, Marcel, que então passa a contar sobre sua infância, sua relação com seus pais e familiares, e todo seu cotidiano na casa

[57] Os volumes são: *Du côté de chez Swann*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le Côté de Guermantes*, *Sodome et Gomorrhe*, *La Prisonnière*, *Albertine disparue* e *Le Temps retrouvé*.

de campo em Combray, em lapsos temporais digressivos. Paralelamente, conhecemos Charles Swann, amigo da família, marcado por sua atitude diletante, o qual se casa com uma ex-cortesã, Odette de Crecy. Dentro da narrativa, também conhecemos os Guermantes, família aristocrata, cujas festas em seus aposentos eram palco das observações do curioso Marcel. Outro nó importante na diegese é sobre a composição da Sonata de Vinteuil, hino do amor entre Charles Swann e Odette, cujo criador é desonrado pela própria filha, ao cuspir no retrato do pai enquanto é observada, em sua cena de amor lésbico, por Marcel. Portanto, em suas memórias, o narrador desenovela um passado responsável por apresentar vários temas que serão trabalhados ao longo dos sete volumes, como o ciúme, a traição, o amor e o processo de passagem do tempo.

Acerca do uso da primeira pessoa, Tadié (1971), em seu ensaio crítico *Proust et le roman* asserta:

> Essa primeira pessoa, tão clara, tão simples, tem uma história conturbada e complexa; longe de ser acabada, foi incansavelmente conquistada tanto pela intimidade pronta para confessar quanto pela impessoalidade do mundo onde os romances são escritos. (TADIÉ, 1971, p.19, tradução nossa).[58]

O caráter confessional da obra, como dito por Tadié, também será abordado ao longo desta tese, para que possam ser entendidas algumas considerações importantes entre o eu e sua relação com o tempo. O mundo retratado não é exatamente particular e hermético, guardado à sete chaves com o narrador. Ao contrário, ele nos guia por esse mundo, ilustrando todas as nuances, as paisagens, e o faz de modo subjetivo, deixando imprimir suas sensações em cada cena, suas memórias suscitadas a cada instante, criando um universo no qual qualquer pessoa pode acessar.

[58] *Cette première personne, si claire, si simple, a une histoire trouble, complexe; loin d'être donnée, elle a été conquise avec acharnement à la fois sur l'iintimité prête à se confesser et sur l'impersonnlaité du monde où s'écrivent les romans.* (TADIÉ, 1971, p.19).

Por fim, também utilizamos alguns contos de Proust, publicados em *Les plaisirs et les jours* (1986), sua primeira obra lançada. Vale notar algumas ideias que surgem desde os primeiros escritos e reverberam para sua obra-prima. A respeito desta coletânea de contos, Tadié comenta:

> Em *Os prazeres e os dias*, os principais contos são em terceira pessoa, de "Baldassare Silvande" a "O fim do ciúme": esse é o processo narrativo clássico em que o autor não se envolve; porém, três tipos de páginas estão na primeira pessoa: [...] "A confissão de uma jovem", que traduz algumas das obsessões profundas do autor e anuncia alguns temas importantes da *Em Busca* [...]; por fim, a dedicatória a Willie Heath [...] talvez a melhor passagem do livro [...]. (TADIÉ, 1971, p.19[59]).

Ambos os contos "Baldassare Silvande" e "A confissão de uma jovem" serão analisados ao longo desta tese, bem como a carta, na introdução, ao seu amigo Willie Heath, na qual revela importantes considerações sobre o tema da morte e da imortalidade.

Feitas as apresentações iniciais, partiremos agora para a jornada do descobrimento do eu, suscitada por esses dois autores basilares da literatura mundial, Ernest Hemingway e Marcel Proust, tendo como inspiração os questionamentos mais profundos e internos dos narradores Richard Cantwell e Marcel.

---

[59] *Dans Le Plaisirs et les Jours, les principales nouvelles sont à la troisième personne, de Baldassare Silvande à La Fin de la jalousie : c'est le procédé clasique du récit où le auteur ne s'engage pas ; toutefois, trois sortes de pages sont à la première personne: [...] La Confession de une jeune fille, qui traduit certaines des obsessions profonde de l'auteur et annonce quelques thèmes importants de la Recherche [...]; enfin, la dédicace à Willie Heath [...] peut-être le meilleur passage du livre* [...]. (TADIÉ, 1971, p.19).