MUSEU MOVENTE

Aguinaldo J. Gonçalves

1997

unesp

1910000783

874

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
Câmpus de São José do Rio Preto

MUSEU MOVENTE

O signo da arte em Marcel Proust

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP - Universidade Estadual Paulista - Câmpus de São José do Rio Preto, como uma das exigências para o Concurso de Livre Docência.

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

783/98

São José do Rio Preto
1997

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
Câmpus de São José do Rio Preto

MUSEU MOVENTE

O signo da arte em Marcel Proust

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP - Universidade Estadual Paulista - Câmpus de São José do Rio Preto, como uma das exigências para o Concurso de Livre Docência.

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

São José do Rio Preto
1997

Mas parece que contra nada um nobre e hábil espírito se insensibiliza mais rápido do que contra o áspero e amargo estímulo do conhecimento; e é certo que a nostálgica, conscienciosíssima solidez significa a superficialidade do jovem em comparação com a profunda decisão do homem que se tornou mestre, desmentindo o saber, recusando-o, passando por cima, de cabeça erguida desde que seja apto a tolher, desencorajar, desonrar no mínimo a vontade, o ato, o sentimento e mesmo a paixão.

Thomas Mann - *Morte em Veneza*

unesp

Oferenda

Dizimar do novelo
os fios
como o cordão do umbigo
ou nódulos de baobás.
parafina destes dias
líquidos
suicídio da água que escorre
vermelhamente
cascas de nozes a balouçar
cheias de música...cheias de
[música... cheias de mú...
unhas arrancadas
e coladas no cabelo
líquidos fios destes dias
em caracóis!

crespa vertigem
nas cascas de nozes.

unesp

Agradecimentos

Ao Prof. Antonio Candido, por ter-me propiciado a valiosa oportunidade de pesquisar sobre a obra de Marcel Proust no seu acervo particular;

Ao Prof. João Alexandre Barbosa, eterno orientador, por ter-me fornecido obras fundamentais para este trabalho e acompanhado meu pensamento, mesmo à distância;

Ao Prof. Carlos Daghlian, pelo respeito que teve com minha pessoa durante os momentos mais difíceis da realização desta tese;

Àqueles orientandos que souberam respeitar meu enclausuramento na última fase da realização do trabalho;

À minha família, que não apenas compreedeeu minhas ausências ou visitas rápidas, mas também orou para que minhas energias se mantivessem acesas;

Aos amigos Anísio José Moreira e Sérgio Vicente Motta, por terem sido pacientes diante dos caprichos da minha imaginação em busca de Proust;

De maneira especial, quero aqui registrar meu profundo reconhecimento a cinco de meus orientandos: Waldemar Rodrigues Pereira Filho pelo carinho e paciência com que organizou documentos para a composição do memorial; Susanna Busato Feitosa que além de ter-me assessorado na composição do memorial, responsabilizou-se pela organização do texto e imagem da tese; Lucilo Antônio Rodrigues pela forma com que se dispôs a trabalhos gerais e organização das referências bibliográficas; Dinamara Garcia Rodrigues pela tradução do poema de Saint-Pol Roux, pela organização geral das referências bibliográficas e por tantas outras coisas que não consigo especificar; Osvaldo Copertino Duarte pela leitura e revisão desta tese e, como assim quiseram os demais, pela coordenação geral dos trabalhos. Ainda sob o efeito de seus gestos, não tive o devido distanciamento para compreender o que tudo isso significou para nós.

Agradeço ainda ao artista plástico Geraldo Matos, meu amigo, que se dispôs e foi o responsável pela reprodução das pinturas que fazem parte deste trabalho.

GONÇALVES, A. J. *Museu movente*: o signo da arte em Marcel Proust. São José do Rio Preto, 1997. 333 p. Tese de Livre Docência - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust consiste numa leitura da obra *À la recherche du temps perdu*, tendo como fio condutor a reflexão mais geral sobre literatura e suas relações com outros sistemas artísticos. Partindo do princípio de que o grande romance corresponde a um *ensaio-ficcional*, o trabalho se desenvolve visando modos de representação da palavra, a ampliação de seus limites por meio de recursos metafóricos, gerados no próprio discurso proustiano ou naquilo que ele suscita, pelos movimentos da memória, em relação ao discurso poético. Elegendo a pintura, um dos gêneros privilegiados pelo autor, sem deixar de considerar os demais que se entrecruzam no desenvolvimento do longo romance, o trabalho se propõe à aproximação do texto proustiano a algumas obras plásticas como a pintura de Vermeer, que se manifesta várias vezes na obra. Analisamos, desta forma, procedimentos singulares que resultam em sobreposições sígnicas de sistemas distintos. É, portanto, um dos maiores objetivos do trabalho, mostrar os mecanismos composicionais que interceccionam discurso verbal e discurso plástico. Como resultado da análise desses procedimentos, chega-se a concepções sobre o pensamento estético de Marcel Proust integradas a questões concernentes à crítica. Tais concepções apontam para o ato de criação como instância transformadora do valor literal do signo em valor estético, gerando tensões entre arte e realidade. Acabam também por sobrelevar a confluência de sistemas e o lugar da memória como princípio instaurador dos processos e fenômenos da criação.

Unitermos: Marcel Proust, literatura francesa, poesia, pintura, sistemas artísticos, metáfora, metamorfose, signo, arte.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

GONÇALVES, A. J. *A moving museum*: the sign of art in Marcel Proust. São José do Rio Preto, 1997. 333 p. Privatdocent thesis - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

A moving museum: the sign of art in Marcel Proust consists of a reading of *À la recherche du temps perdu* having as its leading thread a more general reflection on literature and its relationships with other artistic systems. Based on the principle that this great novel corresponds to a fictional-essay, the work is developed aiming at modes of representation of the word, widening its limits, by means of metaphorical divices, generated in the very Proustian discourse or in that which it arouses, by the movements of memory in connection with the poetical discourse. Choosing painting as one of the genres privileged by the author, but taking into consideration the others which intercross in the development of the long novel, this work attempts at approximating the Proustian text to some plastic works, such as Vermeer's painting, which is presented several times in the course of the discourse. In this sense, the metaphorical procedures created by Proust, in which painting works as a metaphor for literature, were analyzed. One of the main aims of this work is, therefore, to show the compositional mecanisms between verbal and plastic discourse. As a result of the analysis of these procedures, conceptions of Marcel Proust's aesthetic thought integrated with questions related to criticism are reached. Such conceptions point at the act of creation as an instance which transforms the literal value of the sign into aesthetic value, for the tensions between art and reality, for the confluence of systems and, above all, for the relevance of involuntary memory as a principle which starts the generating processes of the phenomenon of creation.

Key-words: Marcel Proust, French literature, poetry, painting, artistic systems, metaphor, metamorphosis, sign, art.

Sumário

Lista de siglas x

Lista das ilustrações x

Observação x

Apresentação: Museu Movente xii

Museu Movente 1: Desenho de uma trajetória 17

Referências bibliográficas, 36

Museu Movente 2: Sobre o estilo 38

1. Estilo e visão: o lugar da *metáfora* no discurso de Proust 39
2. *Ensaio-ficcional:* o discurso *anfíbio* de Marcel Proust 55
3. Presença de outros sistemas artísticos no estilo de Marcel Proust 72
4. O estilo de Proust e a pintura 75

Referências bibliográficas, 86

Museu Movente 3: A dança das metáforas 89

1. Discussão acerca da natureza da metáfora 90
2. Quadros Moventes 100
3. O sono de Albertina: a evolução metafórica numa passagem proustiana 119

Referências bibliográficas, 140

Museu Movente 4: Memória e invenção - as remissões proustianas às questões da poesia 143

1. Persistência e dissonâncias da memória 144

Referências bibliográficas, 181

Museu Movente 5: O signo da arte em Marcel Proust 183

1. Da poesia à pintura: para uma poética 184
2. Ao viés da crítica: um certo olhar 200
3. Movimentando o museu 207
3.1. Metáfora e metamorfose: revisitando o atelier 208
3.2. Vermeer e *La vue de Delft* 222
3.3 Hubert Robert: *Vue d'un parc: le jet d'eau* 234
3.4. Odette de Crécy e *Céfora* de Boticelli: um amor de Swann 244
3.5. Música e pintura: apenas uma alusão 255

Referências bibliográficas, 262

Museu Movente 6: Do museu ao teatro - a voz emergente de Proust 265

1. Os patamares de uma consciência criadora: *O tempo redescoberto* 266
1.1. Arte como bricolagem 275
1.2. *Modulação:* o ponto extremo do ato criador 284
1.3. Literatura e realidade 287
1.4. No espelho, a voz: um retábulo proustiano 293

Referências bibliográficas, 300

Anexos 302

Bibliografia 319

Índice remissivo de nomes próprios 329

Lista de siglas

CSB - *Contra Sainte-Beuve*
CS - *No caminho de Swann*
CG - *O caminho de Guermantes*
F - *A fugitiva*
JS - *Jean Santeuil*
P - *A prisioneira*
SG - *Sodoma e Gomorra*
SRF - *À sombra das raparigas em flor*
TR - *O tempo redescoberto*

Lista das ilustrações

1. ***Victoire de Samothrace***. Grèce, Vers 190 av.J. -C. *Louvre*. Paris.
2. ***La baingneuse dite de Valpinçon.*** (1808) Dominique Ingres, *Louvre.*Paris
3. ***Olympia*** (1863) Edouard Manet, *Musée D'Orsay,* Paris.
4. ***O Juízo Final*** (130?) Giotto, *Capela dos Scrovengi,* Pádua, Itália
5. ***Ascensão de Jesus*** (130?) Giotto, *Capela dos Scrovengi,* Pádua, Itália
6. ***Sapho.*** Gustave Moreau, (188 ?) *Musée Gustave Moreau*, Paris.
7. ***Le corps de ma brune....***(1925). Joan Miró, Collection *Hermanos* (particular)
8. ***A visão do Cavaleiro*** (1504-1505 ?). Rafael, *London National Gallery.*
9. ***São Jorge e o Dragão*** (1504-1505?). Rafael, *Louvre,* Paris.
10. ***The Persistence of Memory*** (1931). Salvador Dali, *The Museum of Modern Arte,* New York.
11. ***Ilustração para "Ode Marítima".*** (1975) Otavio Araújo, *Fernando Pessoa - Ode Marítima.*
12. ***Girassóis,*** (1888), Van Gogh, *V.W. Van Gogh,* Laren, Holanda.
13. ***Impression, soleil levant*** (1872). Claude Monet, *Musée de Marmottan*, Paris.
1 4. ***Vue de Delft*** (1656?). Vermeer, *Museum Mauritshuis*, Haia.
15. ***Mulher pesando pérolas*** (1660-65?).Vermeer, *National Art Gallery,* Washington. D.C.
16. ***Vue de Delft (detalhe)*** (1656?).Vermeer, *Museum Mauritshuis,* Haia.
17.***Vue d'un Parc: Le Jet d'eau***. Hubert Robert, *Louvre,* Paris.
18. ***Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en ruines*** (1796). Hubert Robert, *Louvre,* Paris
19. ***Les Épreuves de Moïse. Les Filles de Jethro*** (1480 ?). Boticelli, *Capela Sistina, Vaticano,* Roma.
20. ***Les Filles de Jethro*** *(detail).* Boticelli
21. ***Les Filles de Jethro - Zéphora*** *(detail)* .Boticelli
22. ***La Mère.*** *(detail).* Pieter de Hooch, *Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*, Berlim..
23. ***Ensaio de Balé*** (1877?). Degas, *Metropolitan Art Museum,* New York.

Observação

Todas as citações de *À la recherche du temps perdu* foram extraídas da edição brasileira da editora Globo. Nos casos dos textos mais longos, decidimos transcrevê-los em anexo ao final do trabalho de acordo com a Bibliothèque de la Pléiade.

Victoire de Samothrace. Grèce, Vers 190 av. J. - *C. Louvre*. Paris.

APRESENTAÇÃO

Museu Movente

MUSEU MOVENTE

Nas páginas que se seguirão, procurarei respeitar o desenho que se formou em minha mente ou em meu espírito, para conseguir realizar a função crítica da maneira como entendemos que ela deve ser. Para justificá-la, "imitarei" um dos pensadores de minha predileção, no que diz respeito a essas questões da crítica. Refiro-me a Northrop Frye e, especificamente, à "Introdução polêmica" que abre sua obra *Anatomia da crítica*. Valemo-nos de suas idéias dizendo que este trabalho compreende "ensaios" no sentido original da palavra, significando experimento ou tentativa incompleta. Consiste na criação de um discurso como se fosse um desenho que buscasse, nos seus traços e nas suas cores, a composição de uma figura que pudesse trazer as marcas do objeto que analoga. Não tem ele a intenção de ser o desenho mais completo, mas sim a intenção de recuperar nas suas formas alguns ingredientes decisivos que apresenta. Trata-se de um conjunto de seis ensaios, seguidos de considerações finais para o leitor de Proust, cujos movimentos se imbricam na constituição do todo. Mediante tal fenômeno, não será difícil ao leitor compreender os objetivos que norteiam a composição. Dentre eles, assinala-se a tentativa de mostrar a obra de Marcel Proust de modo a favorecer a proximidade maior entre o leitor e o universo desse escritor; assinala-se também, a tentativa de discutir procedimentos que consideramos básicos no processo de criação artístico-literária. Na verdade, o fato de *À la recherche du*

temps perdu ser nosso objeto de estudo e fonte para que pudéssemos refletir sobre questões concernentes à arte em geral e à literatura em particular, resultou no desenvolvimento de outras reflexões, conectadas ao assunto principal, mas independentes quanto aos aspectos próprios que suscitam. Trata-se da crítica, de sua função e de suas especificidades. De um comportamento acadêmico menos avisado é de se esperar que se indague a respeito da escolha de um autor de tais proporções, sobre quem pululam estudos críticos realizados pelos mais notáveis ensaístas do nosso século. Haveria também de se indagar sobre alguma pretensão que ronda um estudo dessa natureza que se propõe, a partir da obra, levantar algumas assertivas críticas sobre a função da arte e da literatura. Entretanto, é exatamente por ser a obra de Marcel Proust, que se justifica a escolha. É relativo afirmar tratar-se de uma escolha. Em momento algum imaginei escolher essa obra em meio a outras. É como se já soubesse desde o princípio. A obra de Marcel Proust, apesar de ainda causar estranheza ao leitor comum, consiste numa das fontes mais férteis para o pensamento crítico. Claro está que isso se deve à sua acentuada intensidade estética. Trata-se de uma composição cuja engrenagem possibilita rearranjos multi-facetados. O reconhecimento crítico dessa obra surgiu de imediato, um ano depois da morte do autor, pelos mais proeminentes nomes da crítica francesa e alguns nomes da crítica internacional. Em 1923, *La nouvelle revue française*, revista mensal das Éditions Gallimard, dedicou-lhe um número especial, denominada *Hommage à Marcel Proust 1871-1922.* Entre os mais de cinqüenta nomes que participaram desse número, vale assinalar, dentre os franceses, Paul Valéry, André Gide, Albert Thibaudet, Jacques Rivière, Paul Desjardins; dentre os estrangeiros, J. Middleton Murry, Stephen Hudson, Robert-Ernst Curtius, Ortega y Gasset. Alguns dos autores, como Valéry e Curtius, já conseguem ir além de uma homenagem e avançam para algumas concepções críticas a partir do estilo de Proust. Esse estilo causa incômodos que jamais deixariam de provocar as melhores mentalidades do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

universo crítico. Entre 1923 e 1997 a crítica, em todas as suas vertentes, voltar-se-ia para essa esfera multi-prismática, tentando nela encontrar o miolo movedor, a fonte de águas claras que pudesse desvendar tantos mistérios. Mas são eles, os mistérios do inaudito, que mantêm vivo o organismo desse universo de palavras que se chama *À la recherche du temps perdu.* Portanto, elegê-lo para um estudo desta natureza consiste num *exercício de reflexão sobre estética,* cujas questões básicas já foram discutidas por outros autores. Entretanto, a sede crítica reside no fato de acharmos que a palavra necessária ainda não foi dita e que parece estar engastalhada em algum ponto de nosso discurso. Ela não se encontra numa determinada idéia, não se encontra na tese a ser defendida, mas encontra-se no conjunto de um *estilo* que determina o discurso literário de Marcel Proust. Tem razão Roland Barthes ao dizer que não é tarefa do trabalho crítico descobrir verdades, mas encobri-las mais ainda com a linguagem. A referida palavra, a inaudita, em Marcel Proust parece estar inscrita de modo mais determinado na face da própria obra, graças à sua natureza anfíbia, graças ao seu avesso, que mais declaradamente se expõe aos olhos do observador, interessado em compreender os movimentos de fabricação do tecido. Dos sete movimentos que compõem *Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*, o primeiro, de caráter introdutório, denomina-se "Desenho de uma trajetória" e delineia os pontos principais de nossa evolução teórico-crítica para sustentarmos o que denominamos de *homologia estrutural* entre sistemas distintos. Consiste numa trajetória estética que evolui até o presente momento de nossas reflexões sobre o assunto. O segundo, "Sobre o estilo" tem a função de discutir alguns elementos fundamentais do estilo proustiano; é pelo estilo que se torna viável a apreensão de certos procedimentos causadores de efeitos incomuns dessa obra. O terceiro ensaio, "A dança das metáforas", analisa o modo como esse discurso se vale da palavra para romper com seus limites, seja iconizando-a, seja mostrando sua potencialidade de ampliar o reino da imagem. Neste percurso, "Memória e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

invenção: as remissões proustianas à questão da poesia", quarto ensaio, apresenta três relações entre o discurso de *À la recherche du temps perdu* e a lírica. O quinto, que porta o nome do trabalho, mostra alguns modos de que se vale o autor para articular o discurso literário à linguagem da pintura e o grau de relevância por ele conferido ao sistema plástico. O último ensaio do trabalho, "Do museu ao teatro: a voz emergente de Proust", discute algumas passagens de *O tempo redescoberto* com o objetivo de apresentar a visão de Marcel Proust como crítico. Essa parte é acompanhada de considerações finais, denominadas "No espelho, a voz: um retábulo proustiano".

unesp

MUSEU MOVENTE 1

MUSEU MOVENTE 1
Desenho de uma trajetória

Uma linha reta será a mais fácil de conceber entre todas as linhas, porque não há esforço menor para o pensamento do que aquele a ser feito ao passar de um de seus pontos a um outro, sendo que cada um deles está igualmente localizado em relação a todos os outros.

Paul Valéry.

Sumário: 1. Proposições iniciais sobre o trabalho de pesquisa - 2. Questões concernentes aos estudos comparados - 3. Distinções básicas entre relações analógicas e relações homológicas - 4. As tensões entre poesia lírica e pintura - 5. O ensaio enquanto gênero - 6. Os aspectos de interesse para os estudos comparativos na obra de Marcel Proust.

As várias formas de perquerição científica repousam, quase sempre, em alguma obsessão. Obsessão esta que deve se embasar no princípio da percepção sem a qual se torna impossível aproximar-se do objeto do desejo. Caminhar no sentido favorável da procura, instigar os pontos nevrálgicos que a determinam, rondar as pegadas que indiciam o esboço do objeto, tudo isso e a firme determinação de estudo e de curiosidade científica são princípios fundamentais para o trabalho de investigação e os instrumentais básicos para que se possam vislumbrar algumas linhas sutis da famigerada *verdade*. Evidentemente, esses aspectos tão relevantes devem ser conduzidos pela teoria, nas suas mais variadas vertentes, sem preconceito metodológico, ou fazendo do não preconceito a própria metodologia. Mais ainda tudo isso se

torna imprescindível quando o objeto de nossa busca é a linguagem artística, suas formas *entre* e *inter* comunicacionais, seus negaceios expressivos e fontes proliferadoras de mistérios que, na verdade, não são mistérios, mas sentidos escondidos, sentidos ainda não desvendados pelos mecanismos operacionais que se têm na trágica relação entre os referentes do mundo (nas suas mais variadas nuanças) e a tentativa de apreensão de sua natureza, para não dizer de sua essência. São muitos os caminhos para que se efetue esta busca que, na verdade, sempre resulta no encontro com descaminhos, marcados pela mobilidade — princípio e fim de um novo percurso capaz de nos aproximar de uma consciência. Trata-se da consciência de mobilidade: única vertente que não trai nossa condição de existentes diferenciados, sensíveis e racionais — por isso mesmo trágicos — capazes de não termos certeza da *exata* condição das coisas. A imobilidade do pensamento, para dizer com Proust, capaz de imobilizar todas as coisas que nos cercam, (C S, p.13) sintetiza bem o que estamos começando a considerar. Diríamos que a mobilidade, tantas vezes sugerida mas não evidenciada ao nosso pensamento, somente vem à tona, a partir do momento em que passamos a obedecer a determinados procedimentos distintos que se interrelacionam. Tais procedimentos são responsáveis pela construção da imagem que singulariza o objeto conhecido e podem se dar por relações de contigüidade, por relações de similaridade, ou ainda pela sobreposição de ambas, e é a partir desses procedimentos que podemos falar de relações analógicas, homológicas e associativas.

Ao aludirmos a essas formas de relação imprescindíveis para qualquer funcionamento mental e completamente indispensáveis para o estudo dos sistemas artísticos, devemos explicitar alguns pontos para que se prossiga a reflexão. Para explicá-los, valer-nos-emos de uma das mais importantes influências que nos conduziram à pesquisa das relações homológicas entre sistemas distintos. Trata-se de uma passagem de Umberto Eco, escrita numa

unesp

nota de rodapé, no conhecido texto *Obra aberta.* Para a complementação de seu juízo, o semiólogo italiano cita uma consideração de Roman Jakobson: *Está fora de dúvida que é perigoso estabelecer simples analogias; mas é igualmente perigoso recusar a individualizar certas relações por uma injustificada fobia às analogias, própria dos espíritos simples ou das inteligências conservadoras. 'Àqueles que se amedrontam facilmente com as analogias arriscadas, responderei que também detesto fazer analogias perigosas: mas adoro as analogias fecundas'.* (1963, p. 38*) Uma analogia deixa de ser indevida quando é colocada como ponto de partida para uma verificação ulterior: o problema agora consiste em reduzir os diversos fenômenos (estéticos e não) a modelos estruturais mais rigorosos para neles individuar não mais analogias, mas homologias de estrutura, similaridades estruturais. Estamos cônscios do fato que as pesquisas deste livro ainda estão aquém de uma formalização de tal gênero, que requer um método mais rigoroso, a renúncia a numerosos níveis da obra, a coragem de empobrecer ulteriormente os fenômenos para deles obter um modelo mais manuseável. Continuamos pensando nestes ensaios como numa introdução geral a um trabalho assim.* (1969, p.60)

Na verdade, há muitos anos, essa pequena nota encontrada em *Obra aberta* conduz minhas indagações acerca das artes comparadas. Mais do que influência, ela possui o que compreendo como princípio fundamental para as abordagens críticas no tratamento da questão. Sem que tivesse sido escrita visando especificamente a relação entre sistemas artísticos, sua concepção se integra perfeitamente a qualquer princípio metodológico que se proponha às aproximações analógicas. Posta em prática, essa concepção atua como ancoradouro para os juízos críticos que tantas vezes se vêem em crise ao se defrontarem com abordagens equivocadas, não só nos estudos das relações entre sistemas diferentes, mas também naqueles realizados entre obras

unesp

pertencentes ao mesmo sistema. Todos aqueles que se empenham nas relações mais fecundas entre objetos de arte distintos (refiro-me a objetos do mesmo sistema ou de sistemas diferentes) hão de convir que, sobretudo nos dias atuais, passou a existir uma espécie de "febre" cada vez mais alta em se estabelecer algum tipo de relação comparada. Nos congressos surgem os mais inusitados tipos de temas sob a insígnia de Literatura Comparada. Em certo sentido essa riquíssima área do conhecimento passou a ser utilizada como reduto daquilo que não se pode classificar. As relações analógicas imediatas são simplistas, evidentes e desinteressantes. Uma vez que assim sejam, não há necessidade de serem demonstradas. A demonstração se espalha nas faces dos próprios objetos comparados. Os traços analógicos entre dois objetos de pesquisa são portas fundamentais para que se possam adentrar camadas mais sutis, mais complexas, que muitas vezes nos conduzem a resultados fecundos. Daí a complementação de Umberto Eco às palavras de Roman Jakobson: as relações analógicas mais fecundas consistem em portas de entrada para que se detectem modelos estruturais mais rigorosos que vão buscar equivalências *homológicas* entre estruturas distintas. As similaridades estruturais consistem em fundamentos internos e abstratos aos sistemas comparados que podem ser compreendidos pelo arcabouço arquitetônico que os constitui. Uso aqui o signo *arquitetônico* no sentido metafórico, querendo falar do teor construtivo do trabalho de arte que implica procedimentos imprescindíveis para sua realização. Buscar as equivalências homológicas entre sistemas distintos é verificar possíveis correspondências entre tais procedimentos e também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos. Foram essas possibilidades de se estabelecerem *analogias fecundas* que pudessem nos levar a *homologias de estrutura* que nos conduziram aos estudos das artes comparadas, elegendo dois objetos específicos: a poesia lírica e a pintura.

Há alguns anos rondava meu espírito uma idéia fixa que chegou a roubar várias cenas de minhas articulações mentais. Tratava-se da questão do movimento abstrato que ia e vinha entre a expressão poética e a expressão plástica. Essas duas expressões tão distintas, uma formada pelos signos artificiais e a outra pelos signos naturais [1], pareciam se comunicar por suas línguas distintas e se entrecruzarem na produção de sentidos. Ao ler certos poemas surgia em minha mente uma espécie de diagrama, delineando um desenho que nem sempre possuía um referente definido. Ao contrário, quanto menos se definia o desenho, mais enriquecedor se tornava o fenômeno para o meu espírito. Os procedimentos construtivos do texto pareciam querer determinar uma figura que expressasse seus sentidos. Isso fez com que me voltasse à observação de obras de arte plástica de artistas modernos de minha predileção. Dentre eles, Cézanne, Miró, Kandinsky, Mondrian, Paul Klee, René Magritte, e a mesma sensação de avesso me atravessava o espírito: as relações entre categorias plásticas determinavam o indefinível que só o poema conseguia engendrar. E o que era mais fascinante — ao mesmo tempo incômodo — residia no fato de que, antes de encontrar uma resolução para cada um dos sistemas, complexos e enigmáticos em si próprios, passei a perceber que um me fazia compreender um pouco mais o outro e vice-versa. Tratava-se da manifestação do poético, engendrado por meios distintos de expressão, mas que em todos eles o caráter singular advinha do modo de construção, que acabava sempre num só resultado: a composição da metáfora. Entretanto, cada um privilegiava, graças ao próprio meio de que ambos se valiam, instâncias sensoriais e abstratas distintas: na poesia, pelo ritmo engendrado, o diagrama emergente e primordial; na pintura, por relações instauradas, emergência do poético, formas transfiguradas no espaço e recompostas na simultaneidade do

---

[1] Essa denominação foi determinada pelo Abbé Jean-Baptiste DU BOS, na sua obra pioneira *Réflexions Critiques sur la poësie et sur la peinture*. Genève-Paris, SLATKINE, 1982. Réimpression de l'édition de Paris, 1770. A obra foi primeiramente publicada em 1725. p. 111.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tempo. Mas isso era fundamental como ponto de partida e não como ponto de chegada. Na chegada, muitas vezes eles se confundiam e nisso residia o fascínio de minhas perscrutações. Anos depois, já completamente envolvido com esse universo intersemiótico, buscando nas teorias e na história da cultura os ingredientes necessários para a formulação de minhas percepções, li as reflexões de Wassily Kandinsky[2] e encontrei nelas pontos de convergência que muito me auxiliaram na elaboração de concepções sobre a relação entre sistemas distintos. Analisando a situação das artes do final do século XIX, o pintor se refere a um procedimento singular: artistas pertencentes a sistemas distintos passaram a estabelecer íntimas relações de aproximação entre si. A propósito, Paul Valéry refere-se ao mesmo fenômeno num de seus últimos textos denominado *Souvenirs Poétiques*, que consistiu numa conferência pronunciada em Bruxelas, em 1942, anotada por um ouvinte. Comenta sobre a amizade de alguns pintores impressionistas com poetas, sobretudo Mallarmé, com quem mantinham reuniões ordinárias, discutindo questões estéticas, refletindo sobre a arte vizinha e buscando, cada um, a essência de sua própria arte. Segundo Kandinsky, cada artista passou a procurar com certa persistência, a natureza de seu objeto, a natureza de sua linguagem. Chega a sintetizar aquele fenômeno por meio da conhecida frase de Sócrates: "Conhece-te a ti mesmo" que, de modo muito particular, passou a reger uma das vertentes da modernidade. Nisso residiria um paradoxo dos mais marcantes: ao procurar a essência de seu próprio meio de produção, cada artista passou mais e mais a observar, colocar sua atenção no sistema vizinho. Entretanto, na síntese desse paradoxo encontra-se a resposta para tal fenômeno: a questão dos limites dos vários sistemas de signos, dos vários meios de expressão. Mais do que a questão dos limites que restringem, está a

[2] Refiro-me, especificamente, à obra *De lo espiritual en el arte*, trad. esp. de Elisabeth Palma. México, Premiá, 1981.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ampliação dos limites. Nessa ampliação encontra-se o que poderíamos denominar de *linha assintótica* entre o plano de expressão de cada um dos sistemas de signos em relação ao outro, na busca de articulações cada vez mais instigantes, para não dizer complexas, dos planos de conteúdo. Esses fatos de teor estético mas, antes de mais nada, semiótico, implicam o engendramento de procedimentos construtivos que permeiam as mais delicadas camadas das relações semânticas, manifestadas em obras peculiares da modernidade, evoluindo para procedimentos, muitas vezes radicais, da pós-modernidade.

A reflexão sobre a linguagem ou sobre suas tensas relações com a chamada realidade criou espaço para um novo gênero que vem atingindo dimensões bastante significativas: o *ensaio* como forma anfíbia de escritura. Ele surge para dialogar com o que se denomina de *crítica poética*. É nessa esfera do provável que incluo os estudos das homologias construtivas e dos processos mais ousados e bem realizados desse tipo de relação. Todo pensamento que se dispõe a adentrar devidamente as esferas do estético, sobretudo a estética da palavra, acabará por se defrontar com o universo dos demais sistemas. Na verdade, o que ocorre é um encontro de valor inestimável. O encontro do receptor da obra, ou seu realizador em terceira instância mimética, lembrando Paul Ricœur ou os teóricos da recepção alemã, com o que se poderia chamar de *signo da arte*. É essa expressão a utilizada por Gilles Deleuze (1987, p.38 e ss.) ao analisar a obra de Marcel Proust, num ensaio fundamental, *Proust e os signos*. No capítulo intitulado "Os signos da arte e a essência", Deleuze discute a natureza e a dimensão do *signo da arte* na obra *À la recherche du temps perdu*, começando com a seguinte pergunta: "Qual a superioridade dos signos da Arte com relação a todos os outros?" Ao responder à própria pergunta, apresenta a seguinte diferenciação: enquanto todos os demais signos são *materiais*, por serem encobertos parcialmente pelo objeto que os porta, os signos da arte são *imateriais*. Ainda diz o ensaísta que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

o signo da arte confere a verdadeira unidade, unidade esta de um sentido inteiramente espiritual. E nesse sentido aproxima o signo da arte à essência. Na verdade, essa natureza imaterial do signo da arte corresponde ao que se apreende como enlevado no objeto artístico e essa natureza não é própria de um, mas de todos os sistemas, independentemente de seus meios expressivos.

Mesmo que não tenham investido diretamente nas questões das artes comparadas como linha principal de suas reflexões críticas, autores da maior relevância acabam por comungar dos mesmos pontos que convergem para a invariante que determina a natureza da arte. Dentre eles, Paul Valéry, Northop Frye e Jean Starobinski serão aqui destacados, por apresentarem pontos-de-vista próprios, gerados em condições distintas mas convergentes, no que diz respeito aos modos de ver. No caso deste último, sua inclusão se deve a um fato muito particular. Após toda uma história intelectual centrada nos brilhantes ensaios sobre literatura e sobre interpretação da literatura, o Professor da Universidade de Genebra nos surpreende com uma das mais belas obras de que temos notícia, no que diz respeito à interpretação das relações humanas por meio da obra de arte. Refiro-me ao livro *A invenção da liberdade*, publicado pelas Editions d'Art Albert Skira, na França, em 1987 e traduzido em 1994 pela Editora da Unesp. Nessa obra, o grande pensador, delimitando o período de 1700 a 1789 e tomando a pintura como objeto de leitura das relações culturais, traça um complexo perfil sócio-político e filosófico, em que à imagem visual se conjuga a imagem verbal e, além do mais, transcende o próprio período que recortou para análise, mostrando a intensidade da linguagem visual, como fonte de leitura e de interpretação da realidade.

Sobre Paul Valéry, podemos afirmar que o conjunto de seus ensaios retrata, mais do que idéias a respeito das artes e da literatura, uma concepção das mais coerentes que se move de forma concêntrica para a questão do

poético e/ou do estético. Seu pensamento dá continuidade e formalização àqueles desenvolvidos por Charles Baudelaire nos meados do século XIX. Em ambos os casos, podemos falar de um pensamento semiológico que se dispôs a todas as formas de expressão e apreendeu, com perspicácia, os fundamentos comuns que conduzem a produção artística. O teor associativo da inteligência de Valéry leva-o a uma espécie de complexidade do espírito que, na verdade, revela a sua capacidade de percepção das linguagens; das várias linguagens, construídas como meio de produção de sentidos. A produção crítica desse poeta e ensaísta francês não chegou (ao menos do que temos conhecimento) a realizar um ensaio comparativo *strictu senso*. Entretanto, percorrendo atentamente os seus vários escritos, percebemos uma espécie de homologia profunda do pensamento estético que o conduz ao ponto mais elevado dessas relações. Como já afirmamos no ensaio que serviu de Posfácio à tradução de alguns de seus textos no Brasil (1991, p.226) *Valéry desvendou-se como ponto alto de sua potencialidade analítico-crítica no estudo que realizou sobre Leonardo Da Vinci. Através desse estudo, pode-se notar uma espécie de síntese de força e de capacidade de conviver com um sistema plural de linguagens. Leonardo Da Vinci atingiu a dimensão da forma na dinâmica do pensamento puro. Valéry mimetizou-se na profusão de palavras. No seu processo de invenção crítica e poética, pode-se dizer que se tornou o alquimista do espírito*. Esse pensador consagrou-se pela competência com que constrói as relações abstratas. Por esse procedimento, ou por meio de seu método muito especial, navega pelas várias linguagens, delas extraindo aquilo que determina o essencial na arte. Nesse sentido, ao descrever o sistema plural de Leonardo Da Vinci e sobre ele refletir, Valéry estava refletindo sobre seu próprio sistema, também plural. Com a mesma profundidade com que tratou o poético no ensaio *Poésie et pensée abstraite*, mostrando a correspondência indissociável entre forma e conteúdo, trilhou pela esfera da pintura, estudando

unesp

alguns impressionistas, dentre os quais acaba por destacar Edgar Degas, num de seus mais brilhantes estudos: *Degas. Danse. Dessin.*, sem dizer de tantos outros em que se infiltrou pelos elementos mais complexos da estética, como é o caso de *Dicours prononcé au deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art.* No seu pensamento abstrato, (imaterial para lembrar Gilles Deleuze ou despido de plausibilidade para lembrar Northrop Frye), o que se evidencia com muita clareza, é um princípio construtivo que tanto regeu seu percurso ensaístico, como seu percurso criativo como bem se manifesta em um dos mais representativos poemas de nosso século *Cimetière marin.*

O movimento das idéias, bem como algumas concepções até aqui assinaladas encontram no pensamento de Northrop Frye certa formalização teórico-crítica que vale a pena apresentar. Esse pensamento se forma em vários ensaios, principalmente na obra *Anatomia da crítica* onde alguns de seus aspectos ganham relevo. No segundo ensaio dessa obra, "Crítica ética: teoria dos símbolos" Frye desenvolve a seguinte idéia: existem duas direções básicas para as quais se move nossa atenção no ato de leitura do signo verbal, isto é, para um movimento *centrífugo* e para um movimento *centrípeto*, correspondendo o primeiro ao movimento externo da leitura, em que o signo nos reporta para as coisas que significam e o segundo ao movimento interno, no qual tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração mais ampla que elas formam. Como vemos, a primeira direção vai ao encontro dos *signos materiais* de Deleuze, enquanto a segunda, dos *signos imateriais.* Como disse, indo nessa linha de reflexão, Frye atinge o ponto central do tema que vimos tratando: o elemento unificador de todos os sistemas artísticos. Primeiramente conduz a idéia de movimento *centrípeto* a uma unidade estrutural que determina todas as formas de arte; depois, conferindo àquele que com elas se relaciona a possibilidade de união dos símbolos, rumo a uma percepção simultânea da referida unidade, Frye alude a um "princípio de

retorno" fundamental a todas as obras de arte: *Fala-se usualmente desse retorno como ritmo, quando se desenvolve no tempo, e desenho, quando se distribui no espaço. Assim falamos do ritmo da música e do desenho da pintura. Mas um leve aumento de sofisticação logo nos fará falar do desenho da música e do ritmo da pintura. A interferência é que todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, seja qual for que tome o comando quando elas se exibem. A partitura de uma sinfonia pode ser estudada de uma só vez, como a trilha de uma complexa dança da vista. As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura.* (loc.cit. , p. 81)

A inteligente relação estabelecida por Frye toma como base os sentidos e as diferentes formas de expressão. Evidentemente, os sentidos estabelecidos e outros que ainda não conseguimos definir manifestam-se, direta ou indiretamente, com o tempo e o espaço. A continuidade temporal e o simultaneísmo espacial conjugam-se, por procedimentos estéticos no que se poderia chamar de imagem, rompendo com a fria divisão entre as duas categorias. Isso não é primazia de um tipo de obra de arte. O verdadeiro artista, que tenha consciência da sua arte e domínio de seu meio expressivo, conseguirá esse resultado. Da mesma maneira, ou proporcionalmente ao ato de invenção, ao processo de composição sígnica, inscreve-se o ato de recepção da obra de arte. Ao que Frye se refere como sendo "leve aumento de sofisticação" que nos induz a dizer " do desenho da música e do ritmo da pintura", corresponde ao que defendemos como "ampliação dos limites" aludido anteriormente ao nos referir às reflexões de V. Kandinsky mostrando o caráter paradoxal das artes na passagem do século. Tradicionalmente, sempre tivemos a poesia (especificamente a poesia lírica) como arte do tempo. A própria natureza do signo lingüístico descrita por Saussure e já apresentada por Aristóteles, tem na temporalidade um de seus componentes intrínsecos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Entretanto, após os adventos do verso livre, resultante dos grandes avanços da modernidade, a poesia adquire uma esfera composicional que, sem negar sua natureza temporal, avança para as modalidades espaciais. Desnecessário exemplificarmos tal fenômeno, dada a constância desse procedimento da palavra posta na condição material da folha em branco, que por si mesma deixou de ser um repositório de versos para se tornar parte dos sentidos construídos ou sugeridos pelas possibilidades da montagem. Ainda mais: tais procedimentos vão além do verso, marcando as composições narrativas modernas que têm o seu início antes de Rimbaud nas obras de artistas como Gustave Flaubert. Eles passam a fazer da metonímia o seu fio de prumo. As estratégias de motivação do signo se expandiram para a frase ou para o verso, bem como para as suas relações discursivas. Já não é possível imaginarmos a leitura legítima de um poema lírico de nosso século sem adentrarmos sua estrutura composicional, sua distribuição no espaço, sua dimensão gráfica, bem como as desestruturações de palavras, o concreto universo sonoro que muitas vezes parece dominar a infra-estrutura do texto; enfim, a materialidade do discurso poético. Muitas vezes, o espaço entre os signos ou a distribuição do signo no espaço do poema é responsável por efeitos de sentido que jamais seriam conseguidos se nos mantivéssemos apenas na esfera da temporalidade. Até mesmo essa temporalidade é muitas vezes enriquecida, é expandida na esfera do poema, graças aos procedimentos de teor espacial dos elementos constitutivos do texto. Isso tudo é verdade, mesmo antes de considerarmos a participação do leitor que, em todos esses casos, é decisiva. A poesia que se iniciou no século XIX e que se desenvolveu no século XX não prescinde do olho do leitor-observador. A sua constante procura de uma iconização ou de uma espécie de diagramação mental, exige que o leitor "olhe" para sua organização gráfica, observe o seu desenho, até mesmo para que possa se aproximar um pouco mais de sua verdadeira entonação, traço decisivo dessa

forma de poesia. Não nos referimos aqui a uma espécie exclusiva que se realiza, tendo o espaço como sua noção primeira, como a poesia concreta e, mais recentemente, a poesia visual. Entreanto, não podemos ignorar as marcas da poesia concreta na trajetória da poesia contemporânea.

Passemos à linguagem da pintura ou à pintura como linguagem. Caracterizada como uma forma de mensagem que se distribui no espaço planar bidimensional, apresenta, ao longo de sua história, peculiaridades conflitantes para que pudesse, na modernidade, ocupar, finalmente, seu lugar próprio no sistema das artes. Mesmo não fazendo parte deste ensaio narrar sua trajetória, devemos lembrar que, instituída devidamente como arte a partir do Renascimento, a pintura precisou imitar por muito tempo os recursos da escultura, para ser bem recebida e respeitada. No século XIX, encontrou na fotografia uma outra inimiga. Assim, sua batalha estética possui características muito próprias que devem ser consideradas. A maior delas foi a conquista de sua especificidade plástica, sem precisar se submeter aos ditames da ilusão de terceira dimensão, por meio da perspectiva. Entretanto, a conquista mais decisiva foi manter sua natureza analógico-espacial e evoluir para as relações temporais. Contra esses processos evolutivos da pintura colocam-se alguns obstáculos. Tendo como procedimento próprio a analogia, alguns ingredientes tais como a simultaneidade dos elementos e a concomitância de apresentação visual fizeram-lhe cristalizar os estatutos de uma arte espacial. Mas, quanto mais a pintura foi impondo-se como linguagem autônoma, distanciando-se da fotografia e se firmando como linguagem instauradora de relações, mais foi impondo-se como uma forma de manifestação capaz de trazer na sua esfera de sentidos a temporalidade. Isso não significa que a arte plástica clássica já não contivesse em suas relações planares as marcas do tempo. Porém, é com a arte moderna, descompromissada com a normatização mimética, que os filamentos

do tempo vão-se plasmar de modo mais intenso, mais eficaz, pela própria evolução dessa forma de linguagem.

Incomodado com as teses de Lessing no seu *Laokoon ou sobre os limites da pintura e da poesia* (1766) – obra fundamental que conferiu novas luzes para os estudos comparados, mas que radicalizou as determinações entre tempo e espaço na poesia e na pintura respectivamente – Paul Klee, um dos mais representativos pintores não figurativos do nosso século, assim se pronuncia: *Todo acontecimento descansa no movimento. No* Laokoon, *Lessing confere suma importância à diferença entre arte do tempo e arte do espaço. Porém, observando melhor, isso não é mais que uma sábia ilusão. O espaço também é uma noção temporal. O fator tempo intervém tão logo um ponto entre em movimento e se converta em linha. O mesmo ocorre, quando uma linha engendra, ao deslocar-se, uma superfície. O mesmo se dá a respeito do movimento que leva das superfícies aos espaços. Por acaso [...] um quadro nasce de modo súbito? [...] O espectador percorre de uma só vez toda a obra? (Muitas vezes sim, ah!) [...] No universo o movimento se dá a tudo, previamente. A 'paz na terra' é uma acidental detenção do movimento da matéria. [...] Também no espectador, a principal atividade é temporal. O olho se constrói, pois, de modo que a cavidade ocular se sustente de trechos sucessivos. Para ajustar-se a um novo fragmento deve abandonar o fragmento anterior.*

A obra musical tem a vantagem de ser percebida exatamente dentro da ordem de sucessão em que foi concebida; porém também possui o incoveniente de provocar cansaço devido a insistência regular das mesmas impressões. A obra plástica apresenta o profano inconveniente de não se saber por onde começar, porém o aficcionado possui a vantagem de poder variar de modo abundante a ordem de leitura e tomar consciência, assim, da multiplicidade de suas significações." (1979, p.58 a 60). Ao comentar estas

sábias palavras, repetirei algumas idéias que desenvolvi em outra situação ao falar do pintor[3] . Paul Klee, como bem assinala Michel Foucault, é um dos mais férteis representantes do princípio da conjunção entre representação plástica (que implica semelhança) e referência lingüística (que implica diferença) dos tempos modernos. Pertence à natureza de sua arte abolir, por um trabalho extensivo e intensivo, o aspecto dominante do princípio disjuntivo entre as artes plásticas e as artes sucessivas. Trata-se daqueles raros artistas que conseguem não só manifestar seu juízo estético por meio das obras que produzem, mas ir além, ao escreverem sobre estética com disposição e fundamento ímpares. O movimento das idéias de Paul Klee revitaliza o fluxo dialético da relação entre ato criador, obra e decodificação, ampliando os universos dentro de um grau de compreensão não dos limites, mas das especificidades de cada arte que preserva as infinitas possibilidades de movimento. Conduzidas por essa idéia de mobilidade, as posições do pintor, escritas tantos anos atrás, já subvertiam, sabiamente, argumentações de alguns críticos da atualidade que ainda se mantêm numa postura antiquada ao tratarem tais questões. O seu pensamento nos atinge como portas que se abrem, como espaços que podem ser compostos na direção do novo. São aberturas que não podem ser confundidas com facilidades; pelo contrário, abrem-se portas para o desamparo, quer do pintor, quer do poeta ou do músico, para a difícil e até mesmo dolorosa viagem da criação. Tanto sua pintura quanto suas reflexões escritas parecem perseguir aquilo que Henri Bergson (1970), denomina de *derivação da homogeneidade simultânea e sucessiva*, na qual muitas vezes se torna impossível detectar qual foi a força primitiva. No tocante à ironia de Klee sobre a apreensão instantânea da obra de arte plástica, nota-se que conseguiu atingir dois alvos: a linha crítica que impõe limites e o fruidor que rapidamente contempla a obra. A condição do público, imediatista e pretensiosa, inverte, no

[3] Refiro-me ao livro *Laokoon revisitado*, São Paulo, EDUSP, 1994.

unesp

seu ponto de vista, as condições próprias da arte, que poderia ficar à deriva das intempéries de uma visão reduzida.

É dentro desse quadro de aberturas e de mobilidade, em que alguns patamares críticos já foram conquistados, que daremos o próximo passo na trajetória dos estudos intersistêmicos, bem como de determinados procedimentos possíveis na expressão da linguagem verbal, nada comuns no trabalho de arte literária, ampliando os limites da palavra e pondo em relevo a elevada natureza da imagem. Para isso, elegemos a obra *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, por encontrar nela mecanismos composicionais singulares que fornecem subsídios para que possamos analisar os aspectos acima levantados. Na verdade, deveríamos inverter a relação. Cremos que foi convivendo com a obra de Marcel Proust que pudemos vislumbrar o novo patamar de nossas investigações e, além disso, foi a necessidade de adentrar essa forma de expressão a responsável pelo início de tudo. O texto proustiano se nos apresenta como engendrador de um painel expressivo dos mais caros da literatura ocidental. Deste painel, duas vertentes serão por nós focalizadas: a primeira diz respeito ao modo de construção da metáfora, de suas potencialidades movedoras do estilo e das possibilidades de evolução dessa figura no universo verbal e nas figu rativizações visuais em que a pintura atua como metáfora de outras metáforas, num processo de sobreposição de semioses. A segunda vertente diz respeito ao modo de entrecruzar invenção e crítica. Sobre essa vertente, podemos afirmar, valendo-nos de uma metáfora até certo ponto insólita, que essa forma de discurso é de natureza *anfíbia,* por se realizar como criação e nela inserir reflexão sobre o trabalho inventivo. Por isso, preferimos denominar esse processo inventivo de Proust de *ensaio ficcional*.

Voltando ao que denominamos de primeira vertente e nela centralizando a atenção nas relações entre o discurso verbal de Marcel Proust e o discurso

plástico, devemos registrar a existência de vários trabalhos realizados nesse campo, incluindo não apenas aqueles que trataram da presença da pintura na obra, mas também a relação entre a literatura proustiana e outros sistemas artísticos. Dentre eles, vale notar alguns que tiveram relevância para nossas investigações: Michel Butor, *Les artistes imaginaires chez Proust;* Yann le Pichon, *Le musée retrouvé de Marcel Proust;* Taeko Uenishi, *Le style de Proust et la peinture;* Luc Fraisse, *L'oeuvre cathédrale - Proust et l'architecture médiévale;* e o trabalho de uma brasileira, Nancy Maria Mendes, *Deux galeries au musée de proust,* de 1994., Três são as esferas da arte representadas explicitamente na ficção de Proust: a música, a pintura e a literatura, porém, nossa atenção se volta para um dos universos imaginários de Proust, qual seja, a pintura, como um elemento diagramador de sua invenção. Vale ainda notar que as demais formas de expressão se presentificam neste "moto perpetuo": a escultura, a arquitetura, o desenho, a fotografia, a dança, o teatro, além de expressões que até o século XVIII eram consideradas formas artísticas: a culinária, a jardinagem, a ilustração e até mesmo a indumentária. Nesse sentido, nosso interesse consiste na realização de um ensaio que *recupere* o modo ficcional que Proust engendrou para *recuperar* o teor ensaístico de seu pensamento sobre arte, em todas as suas nuanças, sobretudo no que diz respeito à natureza da arte e de suas relações com a realidade. Uma palavra resume todo o bloco verbal que constitui o processo proustiano: movimento. E é pelo movimento que se tem em cada palavra, em cada cadência verbal, todo o fundamento de seu texto. Proust adentra a esfera do trabalho de arte para resgatar, por meio do tempo espacializado e do espaço temporalizado, o signo da arte, posto em crise numa suspensão dialética, o que também foi alvo de grandes obras de seu tempo, como a poesia de Mallarmé, a narrativa de Machado de Assis e de obras que se seguiram neste século, tais como o romance de Thomas Mann, a "invenção" narrativa de James Joyce e a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

poesia de e. e. cummings, apenas para citar alguns casos. Essa problemática tão presente na modernidade parece ter convergido para a questão da representação, discutida, metaforicamente, no interior das obras. E esse fenômeno, princípio básico do trabalho proustiano, encontrou na pintura uma das mais frutíferas vertentes. A linguagem da pintura é a linguagem do olhar. Nela o conceito advém de uma manifestação espacial, icônica, que possui natureza analógica em relação ao que pode representar. As representações da pintura dependem muito do olhar mental daquele que a lê ou a escreve. Roland Barthes, num de seus mais instigantes ensaios a respeito do assunto, assim se manifesta: *Evidentemente não se trata de restringir a escrita do quadro à crítica profissional de pintura. O quadro, seja quem for que o escreva, não existe senão na narrativa que eu dou dele; ou ainda: não existe senão na soma e na organização das leituras que se podem fazer dele: úm quadro nunca é mais do que a sua própria descrição plural. Esta travessia do quadro pelo texto de que eu o constituo, é evidente como está simultaneamente próxima e distante duma pintura suposta linguagem.* (1984, p. 29)

A pintura não existiria como forma de linguagem se não se fizesse linguagem na mente do observador. E a linguagem que se articula na mente do receptor é verbal. É nesse processo que a pintura se move na invenção proustiana. Ele se vale de toda a história da arte para reelaborá-la dentro de um fundamento circular que se verte para uma figura metafórica: pintor imaginário Elstir, símbolo das próprias tensões da pintura. E essas tensões encontram-se, dentre outros, em pintores que vão desde o Renascimento até a Modernidade: Jean Béraud, James Whistler, Auguste Renoir, Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, William Turner, Vermeer, Piero de la Francesca, Camille Corot, Benozzo Gozzoli, Giotto, Boticelli, Raphael, Ingres, Delacroix, Fra Angelico, Carpaccio, Bruegel, Rembrandt, Poussin, Millet, Manet, Latour, Gustave Moureau, Degas, Watteau e outros. O mesmo movimento apresentado

unesp

e compreendido no âmbito da pintura se estende às demais artes e sobretudo à literatura que é o meio pelo qual Proust se expressa. Mas existe um outro movimento que se processa: o movimento dado pelo pensamento literário ao universo pictural. A concepção de Ulrich Weisstein (1973) de que pode haver uma *mútua iluminação* das artes encontra em Proust uma verdadeira simbiose. Instaura não mais nos meios expressivos da arte, mas na consciência do receptor, as tensões dos limites que não devem ser questionadas mas vivenciadas em nome dos caminhos que nos levam à produção de sentidos, capazes de apontar para o insondável que move nossos espíritos.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Obras completas*. Trad. esp. de Francisco de P. Samaranch. Madri: Aguilar, 1997.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Trad. port. de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 29.

BAUDELAIRE, Ch. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.- G. Le Dantec (Bibliothèque de la Pléiade).

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. 144 ed. Trad. bras. de Nathanael C. Carneiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979 [1ª ed. 1969, Presses Universitaries de France].

BUTOR, M. Les sept femmes de Gilbert le mauvais, autre heptaédre. In *L'Arc*, nº 47, "Proust", 1971, p. 33-45. Apud KRISTEVA, J. *Le temps sensible*: Proust et l'expérience littéraire. Paris: Gallimard, 1994. (NRF éssais).

CUMMINGS, E. E. *20 poemas*. Trad. bras. e intr. de Augusto de Campos. Ilha de Santa Catarina: Editora Noa Noa, 1979. [Edição bilíngüe].

DELEUZE, Gilles. Os signos da arte e a essência. *Proust e os signos*. Trad. bras. de A. C. Piquet e R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 39-51. [4ª ed. atualizada, 1987, Presses Universitaries de France].

DU BOS, Abbé Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Genève-Paris: Slaktine, 1982 [Réimpression de l'édition de Paris, 1770. Première publication 1725].

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. bras. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo. Perspectiva, 1969 .

FOUCAULT, Michel. "Klee, Kandinski, Magritte" In: *Isto não é um cachimbo*. Trad. bras. de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, P. 37-43.

FRAISSE, Luc. *L'œuvre Cathédrale*: Proust et l'architecture médiévale. Paris: José Corti, 1990.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. bras. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

— *Crítica ética: Teoria dos Símbolos*. In. *Anatomia da crítica*. Trad. bras. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, p. 73-129.

GONÇALVES, A. J. *Paul Valéry: o alquimista do espírito*. (Posfácio). In: VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. bras. de Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.221- 31.

— *Laokoon revisitado:* relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Edusp, 1994.

ISER, W. *The act of reading*. London: Routledge & kegan Paul, 1978. [1 ed. al. 1976].

JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit, 1963, p. 38.

JOYCE, J. *Ulisses*. Trad. bras. de Antonio Houaiss. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

KANDINSKY, Vassily. *De lo espiritual en el arte*. Trad. esp. de Elisabeth Palma. México: Premiá, 1981.

KLEE, Paul. Credo del creador. In: *Teoria del arte moderno*. Trad. esp. de Hugo Acevedo. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1979. p. 54-65. (El hombre y su mundo).

LE PICHON, Y. (avec la collaboration de Anne Borrel.) *Le Musée Retrouvée de Marcel Proust*. Paris: Stock, 1990.

LESSING, G. E. *Laokoon o sobre los límites de la pintura y la poesia*. Trad. esp. do alemão, prólogo e notas de Enrique Palau. Barcelona: editorial Iberia, 1957.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completas*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Aguiar, 1971.

MALLARMÉ, S. _Œuvres complètes. Texte e établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubuy: Paris: Gallimard, 1945.

MENDES, N. M. *Deux Galéries au Musée de Proust*: la peinture hollandaise et la peinture française dans *À la recherche du temps perdu.* Thèse pour le doctorat. Université de La Sorbonne Nouvelle. Paris III, Paris, 1994.

PROUST, M. *À la recherche du tempo perdue*. Édition publiée sous la direction de J.-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1987-89, 4 vol. (Bibliothèque de La Pléiade).

— A propósito do 'estilo' de Flaubert. In: *Nas trilhas da crítica.* Trad. Plínio Augusto. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1994. p. 65-85.

RICŒUR, P. Mímese III. In: *Tempo e narrativa*. Trad. bras. de Constança Marcondes César. Campinas, SP.: Papirus, 1994. p. 110-131.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística geral*. Trad. port. de Antonio Cheline *et al*. São Paulo: Cultrix, 1969.

STAROBINSKY, Jean. *A invenção da liberdade*. Trad. bras. de Fúlvia M. Luiza Moritto. São Paulo: UNESP, 1994.

UENISHI, Taeko. *Le style de Proust et la peinture*. Paris: SEDES, 1988.

VALÉRY, P. Discours prononcé au deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art In: ___. *Variété IV*. Paris: Gallimard, 1938. p. 235-64.

— Poésie et pensée abastraite In: ___ *Variété V*. Paris: Gallimard, 1942.

— *Souvenirs poétiques:* recuillis par un auditeur au cours d'une conférence à Bruxelles le 9 janvier 1942. Paris: Guy Le Prat, 1946.

— Cimetière Marin. In: VASCONCELOS, E. *Cemitério marinho*. Trad. e ensaio de interpretação do "Cimetière marin", de Paul Valéry. São Paulo: Massao Ohno/Roswuitha Kempf - Editores, s.d. p. 10-21.

WEISSTEIN, Ulrich. *Comparative literature and literary theory*. Trad. de William Riggano. London: Indiana University Press, 1973. [1 ed. 1968, German].

MUSEU MOVENTE 2

MUSEU MOVENTE 2

Sobre o estilo

A perfeição da forma não é mais que um novo aspecto da penetração espiritual.

Ernest-Robert Curtius

Sumário: 1. Estilo e visão: o lugar da metáfora no discurso de Proust - 2. Ensaio-Ficcional: o discurso anfíbio de Marcel Proust - 3. Presença de outros sistemas artísticos no estilo de Marcel Proust - 4. O estilo de Proust e a Pintura.

1. Estilo e visão: o lugar da metáfora no discurso de Proust

Num brilhante ensaio denominado "Proust et les noms", parte de *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* (1972), Roland Barthes, após definir *À la recherche du temps perdu* como a "história de uma escritura", divide a obra como se se tratasse de um drama em três atos: no primeiro, enuncia-se a vontade de escrever; no segundo e longo ato enuncia-se a impotência de escrever; e, finalmente, depois de escapar-lhe todas as esperanças, o narrador se depara com todo o poder de escrever. Barthes explicita o movimento narrativo da obra, mostrando o paralelo entre o personagem narrador Marcel e o narrador que se vale de ingredientes da vida

do autor para desenvolver a sua escritura ficcional: *On ne cherche pas ici à expliquer l'oeuvre de Proust par sa vie; on traite seulement d'actes intérieurs au discours lui-même (en conséquence, poétiques et non biographiques), que ce discours soit celui du narrateur ou celui de Marcel Proust. Or, l'homologie qui, de toute évidence, règle les deux discours, appelle un dénouement symétrique: il faut qu'à la fondation de l'écriture par la réminiscence (chez le narrateur) corresponde (chez Proust) quelque découverte semblable, propre à fonder définitivement, dans sa continuité prochaine, toute l'écriture de la Recherche.* (loc.cit., p.124) Ainda para Barthes, os dois discursos, o do narrador e o de Marcel Proust, são homólogos, mas não pontualmente análogos. Enquanto o narrador vai escrever, num ato futuro que o coloca na ordem da existência, Marcel Proust escreve, colocando-se na ordem da palavra; o narrador se prende a uma psicologia; Marcel Proust se mune de uma técnica: luta com as categorias da linguagem e não com as categorias do comportamento. O universo das reminiscências do narrador são da ordem das referências do mundo, enquanto que o universo do escritor Marcel Proust pertence a um universo propriamente poético. Entretanto, é necessário que ambos os universos, o das reminiscências e o do fato lingüístico tenham o poder de constituir a essência dos objetos romanescos. O saber distinguir e ao mesmo tempo relacionar o entrecruzar dos dois discursos que formam a narrativa, parece-nos relevante para que se possam compreender suas vozes. Discurso que encontrou nos procedimentos mais variados e conjugados da linguagem os caminhos para que se fizessem emergir, com a profundidade devida, as categorias da memória e as fabricações de espaços dificeis de se criar, a não ser pelos caminhos trilhados pelo escritor.

Para Barthes, os nomes próprios pertencem a uma classe de categorias verbais capaz de constituir, com alto grau de eficácia, a essência dos objetos romanescos. O nome próprio dispõe de três propriedades que o narrador reconhece à reminiscência: o poder de essencialização (uma vez que designa

não mais que um referente), o poder de citação (uma vez que não pode chamar à descrição toda a essência encerrada no nome, ao ser proferido), o poder de exploração (uma vez que se "desdobra" um nome próprio exatamente como se faz com uma lembrança). A partir dessa classificação, evolui na sua reflexão sobre aspectos do signo no discurso proustiano bem como de suas potencialidades semânticas. Na criação de sua poética, Proust teria buscado na teia dos nomes próprios, uma espécie de fio condutor, de pilastras em torno e a partir das quais os universos de expressão e de sentido passaram a proliferar. Alude ao fato de já em *Sainte-Beuve* o processo da descoberta dos nomes ter-se iniciado e que vai, a partir de 1907 e 1909, compor o sistema onomástico da *Recherche*. Valendo-se da concepção de Gilles Deleuze, faz suas as palavras do autor de *Proust e os signos*, dizendo que a obra de Proust descreve uma imensa, uma incessante aprendizagem. Para ele, essa aprendizagem conheceu sempre, dois momentos: uma ilusão e uma decepção. Desses dois momentos, nasce a verdade que é a verdade da escritura; mas entre o sonho e o despertar, antes que a verdade surja, o narrador proustiano deve cumprir uma tarefa ambígua, que consiste em interrogar os signos: signos emitidos pela obra de arte, pelo ente amado e pelo meio freqüentado. Fundamental nessas considerações barthesianas é o fato de dizer que o nome próprio é, nesse contexto, um signo e não um simples índice que designaria sem significar. Como signo, o nome próprio se oferece a uma exploração, a um deciframento. A consciência de Proust sobre o valor dos signos e do poder que possui o artista em metamorfoseá-los em signo estético manifesta-se, não apenas no efeito expressivo de sua obra, mas também em várias passagens em que mais declaradamente expõe suas idéias sobre arte e invenção. Pode-se dizer que essa consciência coincide com seu modo de conceber o estilo que se relaciona diretamente à visão: *o estilo para o escritor como para o pintor, é um problema, não de técnica, mas de visão.* (T R. p.142). É pela visão desse autor manifestada em seu estilo que podemos apreender o sugestivo da obra. Ela

unesp

parece passar ao crítico o veio dessa sugestão volátil e válida, para que se tente tangenciar seus contornos essenciais. Seus motivos, como na música, vão e vêm, interligados, colocando-se em primeiro plano, motivos que se alternam em tons e timbres distintos de instrumentos variados e esse movimento sendo sempre oscilante, no âmbito do sentido, entre a ilusão e a decepção, para voltar a Barthes. Essas duas categorias apontam para um estado ou para um aspecto modalizador que cria no leitor certa disforia "pendular". O estado de ilusão nos envolve por alguns momentos, enquanto nos vemos conjugados, por nossa condição humana às veleidades do mundo manifestadas pelas ações das personagens que vão e vêm no andamento da obra. O estado de decepção nos devolve ao sem saída das coisas não resolvidas, de uma certa desesperança a que tais veleidades nos conduzem. E isso se concretiza pelo caminho da própria arte que se fabrica e se apresenta como único meio de leitura dessa inexorável condição. Elas operam por simetria nesse discurso, mas se trata de uma simetria distinta daquela dos ladrilhos e dos azulejos. É uma estranha simetria, constituída por arpejos sintáticos e fricção léxico-semântica, ajustes morfológicos de substantivos e adjetivos concretos, versos interditos que parecem provocar efeitos raramente conseguidos pela poesia. Esse estilo vai deixando rastros na nossa memória vivencial e cultural por um processo remissivo, associativo. O ritmo que determina esses rastros tende, como já se disse, a certa disforia e se parece, ora com uma sinfonia ininterrupta, ora com ruídos cromáticos e pontilhados.

À la recherche du temps perdu consiste, portanto, numa espécie de laboratório cujos experimentos intermináveis surtem resultados positivos, mesmo havendo concomitância de composições alquímicas. Trata-se de um procedimento que tem como objetivo apreender os filamentos da existência em suas dimensões tensivas, por meio do único instrumento de que dispõe a linguagem elevada à sua mais alta potência. *À la recherche du temps perdu* é areia movediça que nos traga, mas não nos mata, devolvendo-nos à terra

unesp

firme, alterados, mas com a sensação de termos aprendido um pouco mais sobre nossa própria condição. Esses índices metafóricos utilizados para definir o estilo de Proust parecem atuar como tratamento homeopático. É assim que também pensa Roger Shattuk, para quem talvez seja melhor ler Proust como se fosse um tipo de cura homeopática ou uma iniciação a estranhos movimentos físicos e mentais desenvolvidos por uma outra cultura. *Um compasso uniforme, vagaroso, sem a tensão de prazos estabelecidos, é mais conveniente. Certos hábitos de pensamento podem, assim, ser postos de lado, enquanto outros são adquiridos. Isso pode levar meses e até anos. A* Busca *cria uma estação da mente fora dos limites temporais*. (1985, p. 32). Exatamente por isso, apesar das inúmeras tentativas de tornar Proust "degustável", todas elas só fazem destituir Proust de Proust Envolver-se com esse estilo é estar nessa malha de signos, que nos instiga a cada passo, a enlaçar-nos com algo que não se resolve de maneira precisa, devido ao grau de sua volatilidade. Então, isso merece um reparo. Um imediato reparo. Tratamos aqui de um certo estilo contido no *estilo* total de Proust ou, ao menos, sobre um estilo que nos chega e nos chegou sempre como o fundamental. Proust soube encontrar o método de reinventar as palavras ou de concatená-las de modo a tornar possível flagrar os fios do tempo e seus resíduos impregnados no espaço mais que vivido, *vivenciado* pelo homem que, independente de sua classe social, rumina nas camadas de seu ser e até mesmo de seus póros, as fragmentações, as ruínas de sua imagem posta em crise nos percalços da existência. Esse ir e vir da memória, esse desfilar e deslindar do tempo que nos conduz ao aprendizado de nós mesmos, faz com que se metamorfoseie em nós, aspectos que jamais assumiríamos como mutáveis e que fazem com que busquemos na memória até mesmo aquilo que não vivemos. *Entretanto, percebo ao cabo de um momento, depois de refletir sobre essas ressurreições da memória, que, de outro modo, impressões obscuras me haviam, já em Combray, no caminho de Guermantes, solicitado, tal como estas*

unesp

reminiscências, a atenção, encerrando, porém, não uma velha sensação, mas uma verdade nova, uma imagem preciosa que eu tentava desvendar por meio de esforços semelhantes aos que fazemos para recordar alguma coisa, como se nossas mais belas idéias fossem músicas que nos voltassem sem nunca as termos ouvido, e buscássemos escutar, transcrever. (TR. p. 129) Essa idéia de reconstituição dos universos vivenciados pelas dimensões não diretamente relacionadas à memória voluntária, essa noção do novo instaurado na imagem pelas sensações, consiste numa questão profundamente discutida por Proust durante toda a obra e que se operacionaliza com mais vigor na poesia e especificamente na poesia moderna. Como se fosse uma resposta a esses dizeres sobre memória e imagem reconstituidora, surge a verdade nova ou imagem preciosa dada pela poesia, num sentido constrito, belo e dramático, por um poeta seu contemporâneo. Trata-se de Fernando Pessoa, no poema que segue:

Pobre e velha música!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te
Não sei se te ouvi
Nesta minha infância
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora.
E eu era feliz. Não sei.
Fui-o outrora agora.

Um dos aprendizados que podemos extrair da obra de Proust é essencialmente sobre a poesia ou sobre formas de linguagem que se realizam pelo engendramento da imagem. Sendo a poesia uma forma de linguagem que se manifesta pela contenção, pode-se também compreender que é nela que podemos assistir ao processo tão raro e tão caro aos trabalhos de invenção. Penso no que determina o que Hayakawa (1963) denomina de "eficácia" da

linguagem poética. Além de ser composto, é fundamental para o poema que seja *modulado* para recuperar aqui os princípios de reflexão de Mallarmé mas também de um pintor fundamental da modernidade: Paul Cézanne. O poema de Fernando Pessoa parte dos mesmos propósitos de Proust mas se manifesta na imagem compreendida aqui como o conjunto entonacional definido pelo ritmo e por todos os componentes constitutivos dessa forma de linguagem. Sem que se analise detidamente o poema, é muito clara a relação entre ele e a passagem proustiana. Chega a ser uma relação literal a similitude entre a imagem da música utilizada pelo escritor francês e a utilizada pelo poeta português. Assim como foi possível associar o discurso proustiano ao poema de Fernando Pessoa, outras tantas associações se instauram em nossa mente, devido ao tipo de movimento que se processa na narrativa. Esse movimento, ou esse ritmo prossegue numa entonação que parece ter atingido a languidez de uma espiral que vai indo com leveza e alterações simétricas, dentro de um mesmo compasso. O sentido do todo não se encontra na quantidade de personagens conhecidas pelo leitor, nem na quantidade de fábulas que tendem a se articular na composição. Ele está no que flui subrepticiamente ao longo do texto, fazendo que muitas vezes nos percamos no sentido primeiro que transmite, mas nos conduzindo para além da matéria ou do tempo cronológico. Durante a leitura, muitos são os momentos em que sentimos um pulsar distante de sentimentos vagos e profundos, próximos daqueles que nos provocam a música pura, mas com uma natureza própria, que mobiliza nossa memória, não a voluntária, mas a memória das sensações, de um viver não lembrado mas recordado, ou de pontos imemorializados que parecem voltar trôpegos e indefinidos e, por isso mesmo, determinantes. Tem razão Shattuk quando diz que tanto na tradução como no original, Proust torna a maior parte de seus leitores mais lentos. Essa lentidão atua como uma espécie de reeducação do leitor que não consegue encontrar a rápida fluência na maioria dos chamados romances "realistas" do século XX, nem encontrar os procedimentos narrativos

unesp

mais "atraentes" de frases curtas, por meio de técnicas mais originais, de outras tantas invenções romanescas. O discurso proustiano é difícil e longo, entretanto, envolvente e claro.

Os setenta e cinco anos de morte do escritor francês assistem a uma proliferação cada vez maior de publicações de sua obra e de estudos a ela dedicados. Dentre as várias hipóteses que poderiam justificar este fenômeno, *uma* parece decisiva: a obra de Marcel Proust constitui-se de um verdadeiro sistema crítico-inventivo, em que se alinhavam outros tantos, por meio de um eixo mobilizador que suscita planos de sentidos capazes de abarcar vários níveis de compreensão. Pode-se dizer que esse eixo atua como uma metáfora nublada na marcha das palavras proustianas, cujas raízes se expandem por camadas espessas e seguras, escondidas enquanto não flagradas, e deslizantes ao se revelarem em relações de sentido amalgamadas na "arquitetura da imagem", erigida com a força do universo verbal. Suas *precisas* vertentes têm tido o poder de atingir as mais diferentes esferas de visão, os mais diferentes pontos de vista. A abertura de seu compasso exige passos de espera do leitor virtual. Vale, nesse sentido, lermos um fragmento do próprio Proust, extraído de seu brilhante ensaio "Sur la Lecture" que precede a edição francesa *Sésame et les Lys* de John Ruskin: *Tant que la lecture est pour nous l'initriatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer, son rôle dans notre vie est salutaire. Il devient dangereux au contraire quand, au lieu de nous éveiller à la vie personalle de l'esprit, la lecture tend à se substituer à elle, quand la verité ne nous apparaît plus comme un idéal que nous ne pouvons réaliser que par le progrès intime de notre pensée et par l'effort de notre coeur, mais comme une chose matérielle, déposée entre les feuillets des livres comme un miel tout préparé par les autres et que nous n'avons qu'à prendre la peine d'atteindre sur les rayons des bibliothèques et de déguster passivement dans un parfait repos de corps et d'esprit.* (1987, p. 73). Marcel Proust antecipa

não apenas nesta passagem, mas em todo o texto sobre a leitura, aspectos de suma importância que seriam apenas discutidos de maneira mais sistematizada pelos teóricos da recepção alemã. Aponta, como se pode notar, para a necessidade de um dinamismo na leitura entre o leitor e o texto para que se operem as forças fundamentais para a mobilização e crescimento interior do leitor. Ao mesmo tempo critica a leitura passiva em que não se dá o processo dialógico responsável pelos atos transformadores e propulsores do nosso mundo particular. Durante toda a sua obra, sua atitude crítica se manifesta por meio das personagens, como receptoras não apenas de literatura mas também das demais artes, sobretudo a pintura. Sua visão se esparge por todos os *lugares* de seu trabalho de arte. É exatamente por isso que não se pode fazer, principalmente dessa obra, espaço de explicações textuais, mas espaço para o dialogismo, que fez parte de seu processo de invenção e que lhe custou todo o embasamento de sua concepção sobre arte.

Os dois pólos da linguagem (a referencialidade do discurso crítico e a poeticidade do discurso literário) encontram-se em tensão permanente, mediados pela função metalingüística. Ao mesmo tempo que "exercitava" ou "arquitetava" sua obra, mantinha-se integrado aos seus contemporâneos, atento para a visão dos mais proeminentes críticos da época, mantendo na sua mira, os artistas e os críticos mais representativos do passado. Sua posição sempre foi de perqueridor, questionando e respondendo, sem radicalismos, a toda a sorte de posicionamentos. Esse permanente exercício de "limpeza" conferiu-lhe uma grande recompensa: jamais se deixou levar pelas águas da retórica fácil e cristalizada, ao contrário, execrou-a de seu território e dela apenas se valeu como recurso paródico para a construção de sua fina ironia, seja na ficção propriamente dita, seja nos ensaios quase sempre permeados de invenção, espaço em que aponta com mais transparência para os descaminhos da crítica.

O desmesurado e obsessivo respeito aos cânones, marcado pela "correção gramatical" e pela "linearidade semântica" e o distanciamento do que

é singular no estilo - dois aspectos tão marcantes na maioria das produções e defendidos pela maioria da crítica - foram o "pomo de discórdia" e, ao mesmo tempo, o elemento instigador para a evolução do pensamento de Marcel Proust. Valendo-se de critérios bastante originais, deixando, na maioria das vezes, aparecer apenas a ponta afiada de sua arma branca, voltou-se, ferozmente, contra o que considerava impertinentes posições críticas, ou métodos incorretos de letrados de renome, como foi o caso de Sainte-Beuve e mesmo Anatole France. Esses e outros de notória fama acabavam exercendo no público e mesmo em escritores jovens que precisavam da sua aprovação, uma grande e muitas vezes negativa influência, embasados em posicionamentos radicais e se valendo de um modelo retórico superado e equivocado.

Todavia, como já disse, Proust não era radical. Sua inteligência mantinha-se nas asas da dialética que, como se sabe, é nada comum entre os mortais e é ao mesmo tempo a base necessária para qualquer processo de mudança evolutiva em qualquer campo do conhecimento. A ausência do pensamento dialético interfere decisivamente no comportamento crítico. Os equívocos provocados no campo das artes e da literatura por influências dessa natureza, escondidas na erudição e no comportamento autoritário, acabam por definir visões de uma época, que só mais tarde são desmascaradas. Marcel Proust conseguia ver e entender cada patamar de um juízo ou conseguia ler e refletir dentro das mais diferentes dimensões de uma obra. Demonstra, pelo seu postulado crítico, ter-se envolvido com tudo o que por ele passou, lendo Homero e Virgílio; lendo Racine e Boileau; lendo Balzac e Stendhal; lendo George Sand, Béranger, mas também George Eliot e Flaubert; lendo Hugo e Baudelaire, e assim, possuindo um pensamento comparativista por excelência, soube estabelecer as medidas para cada juízo, percebendo os grandes valores, sem jamais, mesmo em relação a eles, deixar de apontar seus pontos frágeis na construção do estilo. Acompanhava de perto as novas produções literárias e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

artísticas, tendo conhecimento das antigas e era neste prisma que questionava sempre as cristalizações mentais dos intelectuais da época, assentados em modelos que poderiam ser "funcionais" enquanto modelos, mas produzidos dentro de pontos de vista reduzidos. Sendo assim, ao invés de serem úteis para uma melhor elucidação das obras, afastavam ainda mais o público leitor dos reais meandros que fazem avançar os procedimentos artísticos.

A linha mestra de Proust esteve sempre voltada para dois (ou apenas um?) alvo: perscrutar o interior das obras e reconhecer-lhes o que considerava *estilo*, verificando a intrincada conexão entre a obra de arte e a realidade que lhe serviu de matéria prima. Os parênteses acima querem ter voz: o movimento de penetração numa obra, via nuanças de seus recursos estilísticos, não implicaria buscar a *natureza* da obra e nisso compreender sua conexão (dialética, é certo) com a realidade? Nessa indagação se encontra o núcleo da mola propulsora de todo grande artista e de todo genuíno crítico e nela Proust esteve mergulhado durante todo o tempo de sua vida de escritor e de leitor das demais artes. A *escritura* de Proust realiza-se, aparentemente, por um coerente processo de associações de idéias. No entanto, caminha por *arquitetados* meandros divagantes que mesclam suas impressões às formalizações do raciocínio, negaceando pontos frágeis e enfrentando situações delicadas, dentro de um turbilhão de relações que consegue estabelecer entre as mais diferentes idéias. Isso se deve a um árduo exercício que desenvolveu com a linguagem, um exercício de aproximação da linguagem, para conseguir ir, paulatinamente, rastreando a realidade, por meio das coisas e dos seres, feitos linguagem, e por ela resgatados em forma de imagem. Foi assim que se efetivou essa produção.

Um dos mais precisos ensaios sobre o escritor francês foi escrito por Ernst-Robert Curtius - e o que é curioso - em 1925, antes mesmo de que saísse a público a maior parte de sua obra. Trata-se do livro *Marcel Proust y Paul Valéry* (1941), obra um pouco estranha (talvez inacabada), uma vez que o

unesp

grande filólogo dedica 152 das 189 páginas a Marcel Proust e apenas as restantes a Paul Valéry. Curtius não precisou de ver o conjunto da produção proustiana para entender alguns filamentos que consideramos de primeira ordem. Sua visão é intensa no que diz respeito aos aspectos do estilo em Proust. Um outro destaque das considerações do filólogo alemão presente no seu excelente e iluminador ensaio consiste naquilo que depreendeu no discurso proustiano sobre a metáfora. Ao comentar uma passagem para transmitir o *estilo* do autor francês, assim se manifesta: *Esta passagem nos ensina ainda mais, com suas duas metáforas caracteristicamente escolhidas: as trocas de cor estão comparadas com um crescendo musical, o contorno das sombras com uma vegetação. Ambas as metáforas servem para precisar o aspecto óptico do processo senso-espiritual descrito. As metáforas são em Proust um meio de alcançar uma visão completa, não se oferece' ao serviço de uma coloração emocional do processo. São instrumentos de conhecimento. A consciência artística de Proust exige do seu estilo o mesmo que o sol produz na pedra: 'une ténuité dans la délinéation des moindres détails'. O estilo de Proust confirma a conclusão de Middleton Murry de que a metáfora é o resultado da busca de um epíteto preciso.* (loc.cit.p.58) Neste caminho, creio ser de relevante significação intercalarmos a própria crítica de Marcel Proust, para que possamos ir delineando seu pensamento e a fonte de seu estilo que foi magistralmente plasmado pela forma essencial de sua criação. Em 1920, faltando portanto um ano para a sua morte e estando já na fase madura, quase no final da realização de sua obra maior, o escritor francês publica em *La Nouvelle revue française* o ensaio "A Propósito do estilo de Flaubert" (1994, 65-85), em resposta a um artigo de Albert Thibaudet. Logo de início, temos a sua indignação (que é reveladora de uma consciência) frente ao fato de Albert Thibaudet ter considerado Flaubert um homem sem muito talento para escrever. Com toda a sua fina ironia, Proust recebe e discute a afirmação como se fosse uma bomba despropositada que caísse sobre a Terra. Comparando as

unesp

inovações de Flaubert, como sendo tão revolucionárias quanto as Categorias de Kant, passa, por meio de recursos extraídos "do lado de dentro" do estilo do autor de *Madame Bovary*, a argumentar em favor desse estilo e de seu criador. Parece ainda ecoar nas palavras de Curtius aquelas de Proust sobre o estilo de Flaubert. O que o fascinou em Flaubert foi exatamente o procedimento construtivo, o exercício exaustivo daquele escritor com a linguagem, em busca da expressão desejada. Para isso, era necessário uma arquitetônica forma de narrar, forma esta que Marcel Proust foi elaborando cuidadosamente. Se por um lado, Proust soube reconhecer a inovadora e magnífica maneira de narrar de Gustave Flaubert, soube também notar suas falhas, ou, ao menos aquilo que lhe faltou no estilo. Antes de passar às considerações dominantes do ensaio, isto é, às inovadoras e profundas maneiras de trabalhar os tempos verbais, os advérbios, a conjunção e outros recursos, discute o fraco processo de criação da metáfora em Flaubert; a metáfora, que para ele é o ponto fundamental para se conseguir a eternização de um estilo. Essa "lacuna" no estilo de Flaubert será preenchida e cuidada na obra de Proust. Além da brilhante forma de criação de metáforas durante toda a sua obra, há vários momentos em que a questão é discutida, não apenas em termos de literatura mas em relação a outras artes.

Em 1920, sua obra, ainda que sujeita a vários reparos, estava quase concluída. Muitos dos recursos que utiliza, ele os percebeu em Flaubert de *Madame Bovary* e sobretudo de *A educação sentimental*. E são exatamente esses recursos inovadores de Flaubert que serão mal-compreendidos pela crítica, sendo apontados como falhas de estilo, como deslizes gramaticais. A narrativa de Flaubert se apresentou ao leitor (e com isso o chocou) de modo a isentar o autor do objeto textual construído e ceder ao próprio discurso a sua autonomia enquanto espaço semiótico, graças a uma consciência e uma competência que lhe favoreceram. Flaubert criava, assim, um discurso intencionalmente singular. Essa singularidade é gerada por uma nova forma de

justapor as palavras, de criar efeitos de sentido, de construir sua sintaxe, a sintaxe de uma língua estranha. Evidentemente, houve resistência a essa nova linguagem, uma vez que ela inaugurava um sistema verbal narrativo distinto de toda uma tradição. Como diz Proust, não é na construção de boas metáforas que reside o estilo de Flaubert, mas no tecido da sintaxe, no andamento inusitado das construções, nas ambigüidades do emprego do pronome pessoal etc.: *Mas, enfim, a metáfora não é todo o estilo. E não é possível, a quem quer que um dia tenha subido sobre essa grande* Esteira rolante *que são as páginas de Flaubert, em deslocamento contínuo, monótono, morno, indefinido, desconhecer que elas não têm precedentes na literatura.* (loc. cit., p.67) Ao falar da não metáfora em Flaubert, Proust consegue criar a mais definidora de seu trabalho: "esteira rolante". A articulação interna da linguagem, os arranjos das categorias de cada meio expressivo, na busca da ampliação de seus limites - traço condutor da modernidade -, geram uma força diferente, uma convulsão das formas que exige do receptor uma postura mental diferente. São obras estruturalmente dinâmicas, e tematicamente estáticas que, como resultado, geram novas relações, distintas e muito mais intensas que os modelos tradicionais.

A "estereira rolante" utilizada para metaforizar a narrativa de Flaubert caberia, em certa medida, para caracterizar o próprio estilo proustiano. Vale, neste contexto, citar outra assertiva de E. R. Curtius: *A primeira leitura de Proust produz uma impressão estranha, mescla de encantamento e de confusão. Sentimo-nos envolvidos pela abundância de materiais em aparente desordem,* extraviado *num estilo prolixo e sinuoso em cujo ritmo não se descobre nenhuma lei; sente-se de uma vez* atraído *como que pelo timbre de uma música nova cuja harmonia não se consegue analisar; atraído a um universo de sedução tão original, que qualquer um se abandona em seus feitiços.* (loc. cit. p. 14-15)

Muito tem se esforçado a crítica, em busca do "tempo de Proust", entretanto, muito se tem errado, buscando esse tempo na vida do escritor, nos

seus hábitos, nos lugares que freqüentava, bem como nas suas idiossincrasias. Além da incongruência de tais procedimentos críticos, pode-se considerar de extrema ironia que alguns críticos se valham, em pleno século XX, de métodos similares àqueles utilizados por Sainte-Beuve para analisar uma obra que surgiu pela negação do referido método. Todos esses elementos fazem parte do material utilizado para sua moenda inventiva, mas, assim como outros ingredientes, tudo foi metamorfoseado na sua obra em "neblinadas metáforas", fontes de sua "precisão". A respeito de Flaubert, Proust ainda ressalta a sua isenção no modo de narrar e de descrever, assinalando que esse procedimento permite ao autor ir, cada vez mais ao encontro do narrador e não do ser histórico Flaubert. Diríamos, em espelho, que o que mais interessa para Proust, e nisso consiste toda a sua busca crítica, é liberar-se cada vez mais daquilo que não é Proust, tornando-se cada vez mais *narrador* no espaço do discurso ficcional, metafórico, *preciso*. Faz bem Curtius ao advertir que devemos interpretar essas posições de Proust no sentido de que *a verdadeira crítica tende a descobrir os elementos formais da alma de um autor, e não suas opiniões, nem seus sentimentos*. Tender à descoberta dos *elementos formais* da alma de um autor significa mergulhar nos elementos internos da obra, no seu *estilo*, pactuando-se o máximo possível com a metáfora do discurso artístico, para que seja viável, uma vez recebida, que ela seja bem percebida.

Cremos ser pertinente ressaltar, ainda, mais um aspecto dentre os vários discutidos no ensaio sobre o estilo de Flaubert. Ao comentar - fato que ocupa grande parte do ensaio - sobre o caráter inovador do uso do pretérito imperfeito pela narrativa flaubertiana, Proust diz o seguinte:*(...)portanto, esse imperfeito, tão novo na literatura, muda inteiramente o aspecto das coisas e dos seres, como uma lâmpada que tenha sido deslocada, à chegada em uma nova casa, a antiga, quando está quase vazia e que se está em plena mudança.* (loc.cit. p.71) Essa idéia capta o verdadeiro sentido da relação entre tradição e modernidade, referindo-se a uma evolução do estilo. A nova casa e a

antiga são a mesma, e completamente outra marcada pela poção metamorfoseante e mantenedora do signo do *estranhamento*, da refração artística, capaz de mobilizar os elementos cristalizádos. As formas artísticas de invenção são princípios composicionais ou brechas que desvelam o olho clínico do Homem feito artista, radar captador dos retalhos da realidade. Ao dizermos retalhos da realidade pensamos nas condições básicas sem as quais nenhum trabalho artístico pode se concretizar. Este consiste na consciência de uma meta a atingir que parte da superação das linhas de superfície da realidade, "detrito da experiência" para Proust, representado pelos signos emblemáticos, cadaverizados pela convenção. O trabalho ficcional de Marcel Proust evolui num processo de metamorfose inventiva, primeiro de captação, depois de destruição e finalmente de remontagem ou tradução da realidade essencial. Seu princípio de composição, conduzido pela intraduzível busca da Forma do Tempo, faz-se forma espacial, profusa enquanto movimento enlaçado nos entrecruzados nós das veredas da linguagem. *Este trabalho do artista, de buscar sob a matéria, sob a experiência, sob as palavras, algo diferente, é exatamente o inverso do que, a todo instante, quando vivemos alheados de nós, realizam por sua vez o amor-próprio, a paixão, a inteligência e o hábito, amontoando sobre as nossas impressões, mas para no-las esconder, as nomenclaturas, os objetivos práticos a que erradamente chamamos vida.*(T R p. 142). A busca *sob* e não *sobre* constitui um universo que transcende a ele próprio por ir, o máximo possível, nas profundezas do verdadeiro eu. Dizendo assim, tentando driblar a palavra-chave que define esta obra: uma poética, no sentido de elevação da potência da linguagem, sem atributos, possuindo, portanto, a mais rigorosa *precisão.* É correto Roland Barthes ao definir *À la recherche du temps perdu* como a história de uma escritura. Esta história é o estéril pretexto que vai deixando para amanhã, sempre numa posição de adiamento, uma possível obra literária. Entretanto, ao pairar no tempo, *À la recherche du temps perdu*, os signos deixam seus rastros

unesp

e estes apreendem o sentido da vida, na outra esfera do tempo. É sem sair do círculo que nasce a obra; ela resgata o acento da verdade. Todavia, o resultado deste processo teve seu momento de efervescência bem antes. Ele não surgiu ao acaso. Resulta de obras anteriores, de um verdadeiro laboratório de experiências literárias incluindo ensaios, pastiches e ficção. As obras que o compõem, são: *Les plaisirs et les jours, Jean Santeuil, Pastiches et mélanges, Contre Sainte-Beuve* e *Essais et articles*

2. Ensaio Ficcional: o discurso "anfíbio" de Marcel Proust

O processo evolutivo de Marcel Proust para conseguir chegar à dimensão ficcional de sua obra, isto é, para conseguir a condição de narrador, consiste num caminho tortuoso de busca, sempre comprometido com o seu próprio olhar crítico para o signo e sua potencialidade representativa. Acreditando seriamente na necessidade de um recomeço, em que cada artista tem tudo para fazer, o trabalho literário de Proust se iniciou com um Proust em forma de incômodo: gema que pulsa no seio do ovo. Inauguralidade eterna do princípio mítico. O ovo, sem iniciador e sem precursor, mas dotado de uma marca da tradição, o contexto temporal propenso a estabelecer ou ser palco para o estabelecimento de uma nova trajetória ou de um novo percurso. A dimensão mítica vem, neste tipo de fenômeno, aliada à consciência da linguagem. Para ele, um escritor de Gênio tem tudo para fazer. Ele não estaria muito mais avançado que Homero. A eterna reiniciação. As multíplices relações das linhas de superfície da realidade mudam-se, alteram-se a cada instante. O tempo prossegue inexoravelmente e o único meio de estancá-lo é

unesp

integrar-se a ele, é *habitá-lo*. Mas habitá-lo implica espacializá-lo, colocando-lhe rédeas, através de finas agulhas, com linhas tênues: fabricação do tecido, ou da rede da própria vida. Esse gesto de criar coincide com o gesto de viver: indissolubilidade apreendida e empreendida no exercício de profunda identidade do ser que acaba sendo de extremo alheamento. Para a realização desse movimento, o escritor deve descobrir que a realização artística consiste no produto de um outro eu que não aquele das vicissitudes mundanas, dos hábitos e dos sentimentos pessoais. Para que se desse esta transformação do ser social Marcel Proust para o narrador de *À la recherche du temps perdu*, a extensão temporal de natureza cronológica passou pela engendragem da máquina do tempo outro, o do esquecimento. Dentro da perda da memória, deu-se início à emersão do novo universo e uma outra viagem se inaugurou. Nela o roteiro já não é mais delimitado, pois isto significaria a submissão à própria dimensão cronológica da existência.

A busca do eu profundo equivale ao exercício do narrador, ao pôr em prática as suas iluminações, ou as iluminações da memória involuntária, para recriar as experiências da vida num trabalho de arte. É este o fio condutor desta viagem. O acaso assessorado pela inteligência compõe o trabalho de criação. Mais importante que o recordar pela memória voluntária, estão os cinco sentidos, despertos, disponíveis, aguçados e integrados para a composição associativa dos fluxos da realidade literária. O olho deste artista viu na tradição caminhos, através de formas de reação, caminhos possíveis de se iniciar esta viagem sem retorno. Composto de meandros circulares em busca de um retrato sem moldura. Este retrato teria como modelo primeiramente a experiência, que se transforma em escritura, e teria como imagem um outro retrato. Antes que esse retrato pudesse ser fixado, a imagem se estilhaçou no campo perdido da linguagem e retratou-se em signos que se movimentam em infinitas direções. Tornou-se um campo blindado propenso a metamorfoses; tornou-se a poção dialética entre a arte e a vida. Não consiste numa inferência

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

indeterminada o fato de julgarmos o texto de Marcel Proust um grande ensaio ficcional. Trata-se de um fenômeno ímpar na literatura. Evidentemente, os recursos de metalinguagem determinam a literatura moderna. Roland Barthes, em *Crítica e verdade* discute esse traço da literatura dos últimos cem anos. Para ele, *Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. Eis quais foram, grosso modo, as fases desse desenvolvimento: primeiramente uma consciência artesanal da fabricação literária, levada até o escrúpulo doloroso, ao tormento do impossível (Flaubert); depois, a vontade heróica de confundir numa mesma substância escrita a literatura e o pensamento da literatura (Mallarmé); depois, a esperança de chegar a escapar da tautologia literária, deixando sempre, por assim dizer, a literatura para o dia seguinte, declarando longamente que se vai escrever, e fazendo dessa declaração a própria literatura (Proust); em seguida, o processo da boa-fé literária multiplicando voluntariamente, sistematicamente, até o infinito, os sentidos da palavra-objeto sem nunca se deter num significado unívoco (surrealismo); inversamente, afinal, rarefazendo esses sentidos a ponto de esperar obter um estar-ali da linguagem literária, uma espécie de brancura da escritura (mas não uma inocência): penso aqui na obra de Robbe-Grillet.* (1982, p.27 - 28)

Ao aludir ao caso de Proust, Barthes se refere a uma estratégia criativa que, evidentemente, é de profunda significação no contexto da obra. Entretanto, como denuncia a citação do próprio escritor, há no interior da

"ficção" proustiana uma espécie de mesclagem, em que o "literário" se conjuga ao "crítico" e a "narrativa" se articula ao "dissertativo".

É sabido que esta característica determina o trabalho de todo grande artista. Entretanto, no seu caso, tal fenômeno adquiriu uma feição própria, uma vez que a tentativa de ser crítico e apenas crítico é lograda em função de uma invenção ou tradução crítica que é sua própria obra ficcional. Consagrou a vida inteira para tentar compreender e resolver parte das questões que o dominaram. *Compreenderíamos, assim, quais as afinidades secretas, as metamorfoses necessárias existentes entre a vida de um escritor e sua obra, entre a realidade e a arte, ou antes, como pensávamos então, entre as aparências de vida e a própria realidade que dela fazia um fundamento sólido e que a arte resgatou.* (J S. 29). Estas considerações de Proust, presentes em *Jean Santeuil*, obra produzida entre 1895 e 1900, mantiveram-se em toda a sua criação futura. Ao penetrarmos em seu universo, o que se percebe é que *Jean Santeuil* é muito mais que um "esboço ficcional". Escrito em terceira pessoa na sua maior parte, apresenta às vezes uma estranha mudança de foco narrativo, passando para a primeira. Por este e por outros motivos, *Jean Santeuil* acaba apresentando procedimentos tão específicos que seu caráter "inacabado", torna-se, no mínimo, questionável. Penso aqui em Charles Baudelaire[1] que, ao analisar a pintura de Camille Corot (Salon de 1945), após revelar explícita indignação frente à incompreensão do público romântico, mostra as especificidades dos quadros de Corot e as diferenças entre eles e os de outros pintores, inclusive os de Eugène Delacroix. Analisa a diferença entre um quadro *feito* e um quadro *acabado*. Para Baudelaire, em geral, uma obra que é *feita* não é *acabada* e uma obra completamente *acabada*, não é totalmente *feita*. É certo que *Jean Santeuil* foi abandonada por Proust, mas é certo também que é esta estrutura móvel que a torna relevante. Isto acentua sua natureza dialógica, fenômeno que determinará toda a evolução de *À la*

[1] Refirimo-nos à obra *Curiosités esthétiques, Œuvres Complétes.*

recherche du temps perdu. Realizada neste período precedente, oito anos antes de *Contre Sainte-Beuve*, *Jean Santeuil* consiste num dos mais notáveis exercícios de tradução criativa, que além de nos fornecer subsídios para a compreensão da máquina de fabricação proustiana, é em si um universo autônomo, marcado pela articulação dos retalhos ou dos fragmentos que determinam o teor metonímico da elaboração ficcional de Marcel Proust.

Se este romance representa a larva na evolução da futura borboleta, *Contre Sainte-Beuve* é a crisálida (ou casulo). Colocando-lhe lentes de aumento, o que se nota é um texto-anfíbio de representação capital no processo evolutivo do estilo de Proust. Esta obra funciona como anáfora e catáfora no processo inventivo desse artista. O movimento anafórico se dá não só à crítica de Sainte-Beuve mas à de Taine e de outros que dominaram o tom crítico do século XIX. Quanto ao movimento catafórico, este sim regeu o procedimento propriamente inovador de Proust e representa a sua imersão no fluxo da linguagem e do pensamento em busca de uma realização criadora. A nossa atenção deve recair sobre a preposição *contre* e avaliá-la dentro de parâmetros cautelosos. Ela atua como válvula e como reação. Se, por um lado, significa o incômodo, por outro representa impulsão. Assim, este quase ensaio ou este exercício-anfíbio deixa de possuir o sentido linear do "contra" para significar uma prática "a favor" da arte literária de Proust. É assim que a amplitude desta criação-reação é muito grande se analisarmos a sua importância no painel crítico ou no seu duplo movimento: o que é a arte e o que é a crítica. Manifestando-se no conjunto de sua produção literária, a resposta de Proust à crítica do século XIX adquire, em certos momentos, uma natureza quase didática. Numa das passagens de *Jean Santeuil*, a crítica do retrato literário de caráter biográfico defendido por Sainte-Beuve, assume dimensão intensa. Trata-se da parte IV, capítulo I, em que Jean conhece o "genial escritor" Traves, ao passar alguns dias em Réveillon. Depois de atentar para a presença de Traves, de extrair elementos de sua personalidade, após

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

conversar com ele, e recolher aspectos de sua vida, Jean percebe que tudo isso ou nada disso conseguia explicar ou ~~plolongar~~ prolongar o *estranho fascínio, o mundo único para onde ele nos transportava desde as primeiras páginas de um de seus livros e onde sem dúvida vivia quando ele próprio o trabalhava, fabricando-o à medida que escrevia e tendo já vagamente desenrolado diante dele, em sonhos singulares, a matéria preciosa, ainda informe como uma via-láctea da qual devia ser pouco a pouco tecida.* (J S. 246). Os movimentos que se estabelecem entre a vida de um autor e a obra que fabrica, comparam-se, para Proust, a uma janela que se abre para um quarto vazio. É a via-láctea, nebulosa e informe que se enformará de signos marcados pelo *estilo* a que vimos aludindo. Mais profuso no gênero narrativo, em que os temas da vida e as referências são mais notórias, consegue elevar esse gênero à condição de uma prática, conferindo-lhe uma autonomia que, mais que refletir, resgata a essência das coisas, num processo de emergência da própria arte, numa espécie de remissão contínua de um a outro sistema. O signo da arte é o grande referencial da narrativa de Proust. Para isso, foi necessário um exercício de realização, marcado por procedimentos de perfuração da camada da matéria, seja da realidade, seja da linguagem. O que chamamos processo de metamorfose em Proust é, na verdade, um processo de tradução mimética da própria linguagem, ou um defrontar-se com a matéria-prima da representação que é o signo. Como em Mallarmé, a obra de Proust põe em pauta a relação dialética entre o Signo e a Realidade. Ao buscar a natureza da "língua" da poesia e/ou da literatura, também o discurso proustiano "desrealiza" a função normativa da "língua" dos comunicados, mobiliza a necessária relação entre significante e significado, além de recuperar ou nomear (indiretamente) aquilo que era apenas nebuloso no pensamento e no espírito. Esse exercício de mímesis da própria linguagem tem como resultado a tensão do limite extremo em que se opera a transubstancialização da realidade referencializada, para a realidade referencializável da obra. O que se denominam "iluminações" em

unesp

Proust é o que o próprio autor denominou "memória involuntária". São formas de criação ou de tradução da nebulosidade do espírito.

É nesse sentido que adquire dimensões decisivas a sua primeira crítica ao método de Sainte-Beuve: a primazia conferida à inteligência. Para Proust, a inteligência é responsável pela ordenação e se torna serva dos fluxos do acaso ou de um processo associativo advindo da primeira dimensão, isto é, das sensações. O que a inteligência nos fornece sob o nome de passado, não é passado. Cada hora de nossa vida, embora morta, encarna-se e se prende em algum objeto material e permanece aí cativa, sempre cativa a não ser que não reencontremos o objeto. A mentalidade crítica de Marcel Proust, bem como sua visão de estilo manifestam-se em cada ponto de seus escritos, seja de maneira mais declarada, seja de maneira mais difusa. Para melhor elucidar este aspecto e justificar melhor o que há de vir, passamos a considerar dois de seus textos críticos que, para a compreensão do seu mecanismo composicional mais complexo, são iluminadores: *Contre Sainte-Beuve* e *Sobre a arte: Para Jacques Émile Blanche*. Praticamente quinze anos os separam, uma vez que o primeiro foi escrito por volta de 1905, antes, portanto do início de *À la recherche du temps perdu*; o segundo, escrito em 1919, como prefácio ao livro *De David a Degas*, para atender ao convite do retratista Jacques Émile Blanche. O fato de este último ter sido escrito praticamente no final da produção de Proust, revela e confirma alguns fundamentos do pensamento do escritor que muito nos auxilia na compreensão de seu sistema inventivo. O ponto fundamental desses dois ensaios é a convergência dos fundamentos a que se apega Proust, a coerência dos juízos em direções distintas, isto é, enquanto o primeiro texto discute o ser da crítica em relação à literatura, o segundo discute o ser da crítica em relação à pintura. Ambos se ajustam aos nossos objetivos, uma vez que um dos pontos centrais deste ensaio reside na forma pela qual Proust integrou as artes plásticas, sobretudo a pintura, ao seu sistema crítico-literário.

unesp

Ao iniciar o Projeto de Prefácio a *Contre Sainte-Beuve*, Proust acentua, em forma narrativa, a concepção de que as impressões passadas são a matéria da arte. Seu processo criador se dá por um ininterrupto movimento autogerador, baseando-se em elos de natureza metonímica, que sustêm a contínua representação metafórica de seu discurso. Entre esses dois pólos da linguagem, surgem as intrincadas imagens e os mais variados procedimentos poéticos constitutivos de seu estilo. Por isso, buscar um retrato de Proust seria compor um retrato da profunda bricolagem de seu discurso que se distanciou muito das ações, dos hábitos e vícios de seu criador. Por mais que o autor de *À la recherche du temps perdu* se proponha a se fiar na inteligência para criar um texto todo crítico e só crítico, torna-se impossível realizá-lo. Sua estrutura se mescla, como um procedimento involuntário que o domina, de incursões críticas e ficcionais. Contraditoriamente, nessa forma híbrida de produção, acaba por realizar a verdadeira crítica, mais expressiva, mais convincente. Ao dizer que não é *sobre* Sainte-Beuve que atuará mas *a propósito de* Sainte-Beuve é implícita a sua posição a propósito da crítica e a propósito das relações entre arte e vida ou realidade e arte. Portanto, o que se levanta de maneira original e promissora, é a questão da significação da crítica. Numa época como esta, em que nunca houve tantos escamoteamentos do pensamento crítico, por meio de paráfrases bem realizadas e erudições dribladoras das questões essenciais da arte, este texto, escrito no primeiro decênio do século, é surpreendentemente novo e necessário.

Contre Sainte-Beuve é, portanto, o ponto exato, o que incomoda, tocando o cerne da questão crítica e, ao mesmo tempo, o cerne da questão entre realização artística e verdade. O texto incomoda ainda pelo que possui de argúcia que restaura a tensão, instigando o movimento dialético entre obra e fruidor. Muitas vezes, o que se percebe é que o crítico tem sede de apresentar um conhecimento, uma cultura e por isso não consegue se silenciar, quando deve. Esta necessidade de expor erudição sublima a sua vulnerabilidade que viria à tona se fosse colocada a nu, diante do objeto com que lida.

unesp

Proust demonstrou ter percebido tudo isto e reage em *Contre Sainte-Beuve* de modo extremamente original. O que se deve compreender nesta obra são alguns dos processos tortuosos da busca crítica de uma Poética através de seus procedimentos. *Contre Sainte-Beuve* representa a própria arquitetura desta busca. Como explica Pierre Clarac: *Em 1908, o artigo sobre Sainte-Beuve estava pronto 'na sua cabeça', mas não havia dele uma só linha escrita. Hesita sobre que forma lhe dar, a de um 'ensaio clássico', ao feitio de Taine, ou de um diálogo com sua mãe a quem, certa manhã, junto do leito, explicaria as razões de sua hostilidade ao método de* Lundis. (C S B., p.27) A obra, portanto, constitui-se de trechos encontrados em folhas soltas e em seus cadernos, que revelam diversos aspectos do método do crítico e dos juízos que formulou sobre Nerval, Balzac, Baudelaire, Flaubert, além de notas esparsas que tratam de problemas literários. Por sua forma de composição, todos os desenhos esboçados voltam-se para um único ponto: a imagem do caleidoscópio em busca do estereoscópio poético. Cada um dos autores elegidos, estudados e vivenciados pelo escritor francês, representa uma face ou um complexo conjunto de traços estéticos e concepções de mundo que, de uma ou de outra maneira, estarão em "sintonia" com sua produção literária. Desta forma, *Contre Sainte-Beuve* apresenta-se em duas dimensões: a primeira, enquanto composição textual (o caleidoscópio) denuncia uma estrutura capaz de proporcionar relações combinatórias autônomas; a segunda, mais representativa, exige do estudioso análise minuciosa não só de cada uma das partes, mas sobretudo das relações possíveis de se estabelecer entre elas (funções do estereoscópio que permite observações microscópicas de objetos em relevo). Este trabalho de Proust foi o casulo de sua definitiva metamorfose, e os passos mais importantes de tal fenômeno ainda não foram devidamente analisados pela crítica. Para realizar tal trabalho, seria necessário um cuidadoso estudo intertextual entre o estilo de cada um dos quatro autores e o estilo de Proust. Cada um deles construiu um universo literário imenso com

peculiaridades e complexidades muito próprias. Todos, negligenciados pela crítica de Sainte-Beuve, emergiram na crítica iluminadora de Marcel Proust. Sua criação literária, como já vimos, é inseparável do confronto estilístico com grandes obras da tradição literária francesa. Considerando *À la recherche du temps perdu* como a *borboleta*, neste processo holometabólico de invenção, poder-se-ia dizer que sob as multicoloridas asas do grande inseto, escondem-se todos os elementos da *larva*. Como grande leitor e realizador de tantos pastiches, torna-se incomensurável a extensão das "influências" no seu romance.

É significativo, por exemplo, o fato de Proust ter elevado a produção poética de Gerard de Nerval. Este poeta, considerado por Sainte-Beuve *como um caixeiro-viajante literário de Paris a Munique*,[2] foi um dos precursores da modernidade. Nele também a recuperação do tempo perdido atingiu profundidade por meio da imagem poética e Proust soube reconhecer. Como veremos em "Museu 4", a questão da evocação dos "patamares da memória" é um fenômeno-presença na lírica e, principalmente na lírica da modernidade. Mas esse processo, nesse poeta, semelhante a outros tais como Coleridge e Lautréamont, se dá de forma valorativa à criação poética, às forças inconscientes, de modo a dar primazia aos fluxos menos conhecidos da sensibilidade.

No caso de Balzac torna-se difícil determinar até que ponto Marcel Proust se inspirou no seu procedimento narrativo ou dele se "impregnou". Segundo alguns de seus biógrafos, o autor de *À la recherche du temps perdu* falava de Balzac sem vacilação. Seu estudo sobre o autor de *La comédie humaine* em *Contre Sainte-Beuve* revela o grau de profundidade que atingiu. É indiscutível, portanto, a influência daquela obra na narrativa de Proust. Além das influências no que diz respeito à criação de personagens e inclusive de acentuar as suas tendências fisiognomistas, a narrativa balzaquiana serviu-lhe

---

[2] *Nouveaux lundis, t.IV, p. 454,* apud Pierre Clarac, "Introdução" a *Contre-Sainte Beuve.*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

como reflexão sobre um dos aspectos mais relevantes da construção de seu romance. Trata-se de problemas de unidade e da totalidade da obra de arte, que para Gilles Deleuze, não seriam nem lógicas nem orgânicas, tanto em Balzac, quanto em Proust.

Numa das passagens de *A prisioneira*, ao comparar a ópera de Wagner com o romance de Balzac, Proust lança uma luz sobre esta questão. Da mesma forma que o músico mesclava à sua obra trechos já prontos e isolados, conseguindo uma unidade não programada, Balzac teria considerado subitamente que seus romances ficariam mais belos reunidos num ciclo *em que as mesmas personagens reaparecessem e acrescentou à sua obra, nesse trabalho de coordenação, uma pincelada, a última e a mais sublime*. (P., p. 135.)

Tendo como método o ato de transformação e o de fabricação permanentes, a própria literatura serviu-lhe como matéria ou como realidade. Henri Bonnet denomina 1908 "l'année des pastiches" de Proust. É o ano em que ele se aplica a encontrar seu próprio ritmo, seu próprio acento. Entre os pastiches que esboça e o Sainte-Beuve com que sonha, o parentesco é estreito. Para ele, os pastiches são sua maneira de realizar crítica literária: *Quant aux pastiches, Dieu merci! il n'y en a plus qu'un. C'était, par paresse de faire de la critique littéraire en action. Mais cela va peut-être, au contraire, m'y forcer, pour les expliquer à ceux qui ne les comprennent pas.*[3] Como esclarece Clarac, para mostrar que seus pastiches são crítica literária à sua maneira, Proust se vê obrigado a fazer a verdadeira crítica, escrevendo seu *Sainte-Beuve*. No entanto, ele adia sem cessar o momento de se colocar à realização da obra. Sua posição lembra-me a de um lépido e cauteloso leopardo, negaciando diante da presa que pretende assaltar. Trata-se de difícil tarefa, apesar de sua habilidade, uma vez que a presa é muito poderosa. Sainte-Beuve se transformara na mais influente tendência crítica do século XIX. Representava os vários afluentes ou proliferações da crítica positivista de

[3] *Lettre du 18 mars, 1908 à Robert Dreyfus. Apud Pierre Clarac - Introdution as Notes*, p. 821

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Taine e de seus seguidores. De qualquer forma, é quase impossível determinar qual presa era mais indócil: o símbolo sombrio de Sainte-Beuve ou o seu antípoda, qual seja, o emergente processo de criação de Marcel Proust? Como já pudemos detectar, ao falar da crítica, ele está expondo sua visão sobre a literatura e sobre as artes plásticas. Passemos, então, ao segundo ensaio que consideramos iluminador do pensamento crítico de Marcel Proust, agora voltado para a crítica da pintura: *Sobre a arte: Para Jacques Émile Blanche,* escrito em 1919, como prefácio ao livro *Propos de peintre, De David à Degas*[4].

Como em *Sainte-Beuve,* o processo crítico de Proust não se apresenta na forma tradicional do *ensaio*, possui uma natureza semi-ficcional e, por isso mesmo, exige uma leitura atenta para que se possa bem compreender os fundamentos que subjazem aos "bastidores" do seu processo composicional. Sua estrutura já denuncia um juízo crítico, uma vez que se vale de três estilos diferentes, existindo, nesse fato, motivos subliminares do autor, que tentaremos, por dedução lógica, elucidar. Os três estilos correspondem, respectivamente, a três partes do ensaio: uma narrativa seguida de uma parte crítica e uma terceira, também crítica, em que ele transcreve passagens do próprio autor do livro prefaciado. As três partes são sutilmente "tricotadas", aparentando naturalidade no seu desenvolvimento e nisso reside a estratégia de Proust, que acaba por driblar o autor do livro prefaciado e oferecer um exemplar ensaio sobre crítica e sobre arte. Essa forma de articulação pode ser considerada inaugural na evolução desse gênero. Os quatro ensaios produzidos no final de sua vida (1919 a 1921) formam uma teia de originalidade e justeza, graças a esse modo misto de compor. Cada um deles parece delinear uma das curvas do caminho para que, juntos, desenhem a totalidade do percurso. Voltando,

[4] Jacques Émile Blanche, em abril de 1918, propôs a Proust dedicar-lhe seu primeiro volume de *Propos de peintre,* conjunto de ensaios sobre os Impressionistas, intitulado *De David à Degas,* pedindo-lhe em troca que escrevesse o prefácio. O texto escrito por Proust causou, no mínimo. contestações por parte do amigo de extrema susceptibilidade. Maiores detalhes sobre a questão, ver *Marcel Proust,* de George Painter, Paris, Mercure de France, 1966, p. 348-349.

portanto, ao ensaio em questão, e focalizando a primeira parte, é a narrativa memorialista que nos chama a atenção. O pomo de discórdia entre o pensamento de Marcel Proust e a crítica de Sainte-Beuve, sempre foi o seu caráter biográfico, o obsessivo método de partir das circunstâncias de vida do artista, para se chegar a uma avaliação de sua obra. Tendo verdadeira ojeriza por este método, como pôde Proust se valer dele para iniciar seu trabalho crítico sobre a obra de Jacques Blanche? Com um estilo que chega a tangenciar o lírico, a narrativa vai se construindo como se movida pelo acaso, e nela o autor vai recordando o passado vivido. Volta à infância e à adolescência, período em que conheceu Jacques Blanche e por ele foi retratado. Lembra-se do pai de Blanche e dos dias que freqüentava sua casa em Auteuil, para que o filho fizesse seu retrato. O passado é marcado pelos tempos verbais e pelas entonações das frases, mas é presentificado, graças à clareza com que os fatos são narrados e trazidos ao presente pela memória. "É como se fosse ontem." Este é o sentido. O pretérito perfeito, o imperfeito e o presente do indicativo determinam, com perfeição, a marcha do tempo, salpicado por um ritmo contínuo, que confere a esse voltar-se um clima de divagação, como se o autor se perdesse em digressões (as conversas com Dr. Blanche, suas frases à hora da refeição, suas advertências ao filho Jacques-Émile mediante suas atitudes irreverentes em relação a Marcel) que se misturavam a fatos de sua própria vida; tudo dentro de uma atmosfera quase ficcional.

A intensidade argumentativa deste prefácio está neste estilo a que denominamos "anfíbio", com que Proust conduz suas idéias; está nas digressões que se encadeiam e que voltam sempre ao miolo reflexivo do grande escritor. Ele encontra uma forma "enviezada" de ver e de construir um prefácio que acaba se parecendo muito com ficção, até um determinado ponto de seu desenvolvimento. No prisma da temporalidade, vai tocando sensações do passado, "recordando" sua adolescência e a fase jovem de Jacques-Émile, na época em que pintou o seu retrato. Essa forma de voltar e recuperar o tempo

unesp

resgatado num presente lírico, mesmo que permeado de ironia, assemelha-se a toda "sinfonia" de sua narrativa.

Entretanto, quando vamos mergulhando no seu fluxo, as referências críticas emergem e nos devolvem à terra firme: *Tudo isso que, em páginas que são maravilhas de inteligência e melancolia, Jacques Blanche diz a propósito de Manet - de Manet, a quem seus amigos achavam encantador, mas não levavam a sério, não o 'tinham por tão capaz' - eu o vi produzir-se para Blanche*. Proust vai mesclando a vaga apresentação da obra de Jacques-Émile com dados e curiosidades da vida do autor. Isso se dá por esse modo de narrar da primeira parte do ensaio, que nos toma pelas mãos levando-nos a esquecer, às vezes, que se trata de um prefácio ao livro de Jacques-Émile Blanche e que consiste numa grande ironia retórica de que se vale o escritor para argumentar sua rejeição a essa forma de crítica que na verdade foi utilizada por Sainte-Beuve para falar de literatura e que agora é utilizada por Blanche para falar de pintura. Trata-se uma faca de dois gumes: acabamos sendo *seduzidos* pelo seu estilo, mas ele não permite que sejamos *traídos* pelo método que rejeita.

O procedimento de que o escritor e retratista Jacques-Émile se valeu (que se assemelha ao de Sainte-Beuve) é o mesmo por ele utilizado, e aí está a grande ironia e certa vingança crítica. Entretanto, mais se acentua essa ironia pelo fato de ele, fingindo documentar, narra, e nos arrasta para o discurso, tirando-nos das meras referências documentais. E seu discurso prossegue, envolvente, cheio de lembranças, mas todas elas, frutos da memória voluntária, são voltadas para o passado de Jacques-Émile, pintor de fotografias. Aqui e acolá alude a um de seus comentários críticos presentes na obra que prefacia, mas estes comentários só servem mais uma vez para Proust tomar o dedo de Jacques-Émile e fazê-lo voltar-se para seu próprio rosto.

A segunda parte do ensaio se inicia, mais ou menos na metade do texto, onde ele muda o estilo de narrativo para dissertativo-crítico. Entretanto, continua a relatar sobre os hábitos de Blanche enquanto escritor e crítico de

arte. É nesse ponto que se inicia um verdadeiro jogo crítico. O ponto de partida desse jogo está no seguinte parágrafo: *Aos domingos, Jacques-Émile descansava, recebia amigos e 'conversava' sobre algumas das páginas que, escritas mais tarde, estão reunidas no volume para o qual concedeu-me a grande honra de solicitar-me este prefácio. Por vezes, eu disse a amigos que essas antigas 'conversas de domingo', quando as liam em revistas, na minha opinião, eram, na verdade, as Conversas de Segunda-Feira da pintura. E sei muito bem tudo o que semelhante denominação contém de elogio.* (1994, p.51-52) Deflagra-se, assim, toda a "violência" crítica de Proust ao livro que prefacia. Considerando a natureza e a estrutura geral de prefácios, essa sua atitude nos impressiona pelo que possui de insólita e de corajosa. *Conversas de segunda-feira* consiste na grande obra crítica de Sainte-Beuve que tanta influência exerceu em toda mentalidade literária da segunda metade do século XIX, chegando, a partir de seu biografismo, a evoluir para a crítica determinista de Taine e de seus seguidores dentro do naturalismo. Pelos descaminhos, os terríveis descaminhos dessa corrente crítica, que gerou as mais profundas injustiças em relação aos melhores escritores do século (Balzac, Stendhal, Gérard de Nerval, Baudelaire, Flaubert, são os mais representativos exemplos), contra ela Proust erigiu sua ira e sua ironia. O modelo crítico de Sainte-Beuve serviu-lhe como modelo-menos, como forma de busca do caminho contrário. Ocorre, portanto, um fenômeno curioso: a obsessiva idéia de pôr em evidência os erros do mais influente crítico do século XIX na França correspondia, indiretamente, ao projeto de realização de uma obra ficcional e crítica: *Parece-me, pois, que eu gostaria de falar sobre Sainte-Beuve, e muito mais a propósito dele que sobre ele mesmo, coisas que talvez tenham sua importância, pois ao mostrar em que ele pecou, na minha opinião, como escritor e como crítico, eu chegaria talvez a dizer o que deve ser a crítica e o que deve ser a arte, coisas sobre as quais sempre penso...*[5].

[5] Cf. *Contre Sainte-Beuve. Notas sobre Crítica e Literatura de Marcel Proust,* trad. de Haroldo Ramanzini,

Portanto, o que mais nos interessa no presente capítulo, que acabará refletindo no conjunto do ensaio, é certo esclarecimento a respeito de seu pensamento sobre arte e sobre crítica que, na verdade, convergem para um só ponto: a natureza da arte. O primeiro aspecto que ressalta na visão de Proust é o perigo do deslocamento do ponto de vista crítico que acaba sendo um ponto de vista que interessa à História e não à Arte. As circunstâncias em que vivia o artista, os fluxos culturais que o envolviam, esses pontos, até curiosos e interessantes enquanto circunstanciais, de nada valem ao destino da arte, não a explicam. Seu estatuto pertence a uma outra ordem de coisas, a um universo interno de reorganização da linguagem, enfim, a uma esfera mais complexa que exige penetração e busca; posicionamentos contrários aos assumidos por Sainte-Beuve ou por seus seguidores. É claro que todos os elementos circunstanciais são importantes, desde que resgatados do interior das obras, num movimento centrípeto, por meio do ato de leitura. *Apesar de tudo, esse ponto de vista da história me choca pelo fato de ele fazer atribuir por Blanche (assim como por Sainte-Beuve) muita importância à época, aos modelos. Sem dúvida, é de um fetichismo bem agradável acreditar que uma boa parte do Belo é realizada fora de nós, e que não a devemos criar. Não posso abordar aqui essas questões de doutrina. Mas não sou tão materialista a ponto de crer que a moda no tempo de Fantin tornava mais fácil fazer belos retratos, que a Paris de Manet era mais pictural que a nossa, que a feérica beleza de Londres é uma metade do gênio de Whistler* (1994, p.56). Proust toca o tempo todo nos pontos que envolvem o processo de criação. No caso, trata-se da falsa consciência crítica que consiste em confundir a obra em si com a matéria-prima de que se vale. Essa confusão parece simples e no entanto não o é. Gera as mais graves conseqüências ainda nos nossos dias. Estudos eruditos, estudos que "circundam" os objetos de arte como insetos em torno da lâmpada,

---

São Paulo, Iluminuras, 1988. Esta passagem foi citada em nota de rodapé por Pierre Clarac, na *Introdução às Obras Completas de Marcel Proust* e incluída no livro citado, à p. 26.

unesp

impedindo o verdadeiro trânsito da luminosidade, embaçando consciências, deteriorando visões. Esses falsos percursos de compreensão atuam como dribles da incompetência crítica, e pior, são eles os que, num determinado sentido, conferem o estatudo da obra. Mediante suas condições, do leigo se permitem extrapolações na leitura ou abordagens equivocadas para a compreensão de uma obra. Mas isso não é admissível para um crítico.

Na terceira e última página do ensaio, mantendo-se num discurso crítico, Proust tece alguns elogios a Jacques Blanche, escritor que soube reconhecer artistas de valor (e nisso se diferencia de Sainte-Beuve), mas ao mesmo tempo demarca as profundas diferenças entre seu gosto sobre alguns pintores e o do crítico. Sobre essa areia movediça, mesmo nos melhores momentos para Blanche, é que Proust anuncia o final do ensaio, valendo-se de uma estratégia que poderíamos chamar de cruel. Encerra o texto com o discurso crítico de Blanche que é simplesmente oposto ao dele. Um discurso enfeitado, "literário" no mal sentido do termo, principalmente em se tratando de um discurso sobre pintura. O procedimento do crítico Marcel Proust encontra seu ponto de similitude no século XVIII, em outro grande esteticista, um dos maiores da história da cultura, E. G. Lessing, ao criticar o discurso de J. J. Winckelmann sobre as esculturas clássicas.[6] Mas o implacável Proust o elogia, introduzindo-o da seguinte maneira: *Parece-me que tais páginas, das quais dou aqui apenas fragmentos, mas que o leitor encontrará integralmente neste volume, não farão apenas com que admiremos a Jacques Blanche escritor, tanto quanto acabamos por admirá-lo como pintor, mas também farão com que o amemos*. Assim, temos neste ensaio o mais brilhante modelo argumentativo de se destruir uma obra. Proust parte de seu envolvente estilo, passa para o discurso crítico cortante e depois, às portas da primeira página de Jacques Blanche, cita-o numa passagem de estilo completamente ultrapassado.

---

[6] *G. E. Lessing, Laocoonte - O sobre los Límites de la Pintura y la Poesia*, trad. do alemão, prólogo e notas por Enrique Palau, Barcelona, Editorial Iberia, 1957.

unesp

3. Presença de outros sistemas no estilo de Marcel Proust

O discurso proustiano é um mundo que resguarda muitas moradas com seus nichos, recantos sombrios, naves abertas e labirínticas, como construções medievais. Exige, por isso mesmo, disponibilidade e exercício do espírito, para que suas "chaves mágicas" sejam encontradas. Se a grande maioria da atenção crítica se volta para a obra principal, isto é, para os sete volumes que compõem *À la recherche du temps perdu,* não se pode deixar de entender que essas contínuas, monótonas e infindáveis páginas travam interessantíssimo e coerente diálogo com outros escritos do autor e é por meio desse diálogo que muitos fatores determinantes da construção de seu pensamento estético emergem ao leitor, ou passam a ser melhor compreendidos. Marcel Proust viveu e produziu literatura num dos momentos mais efervescentes da cultura ou do metamorfoseamento da cultura ocidental. Parece ter herdado com a devida sagacidade dos gênios, ou melhor, parece ter sabido conduzir, de maneira muito especial, a tocha olímpica da linguagem, incendiando *bosques* da tradição e ampliando as *veredas* da modernidade. Seu olho é similar ao da lanterna mágica; é o olho de um genuíno mestre da modernidade crítico-inventiva, que soube, no seu médio tempo de vida, perceber na devida medida, o movimento das coisas com que lidou. Isso quer dizer que, como já vimos, Proust foi, antes de tudo, grande e versátil leitor. Leitor dos clássicos, leitor dos modernos, leitor dos maiores e leitor dos menores, leitor de literatura, mas, com a mesma argúcia crítica, foi um grande leitor dos outros sistemas artísticos, como da arquitetura, sobretudo a medieval, da pintura, da música, do teatro e, pelo resultado de sua obra, mostra ter compreendido a profunda

unesp

homologia que se estabelece entre os vários sistemas, fazendo com que convergissem paro o *meio* expressivo de que se valeu: a literatura.

Dito de outro modo, os vários sistemas parecem ter auxiliado Proust, dentro dos procedimentos expressivos que lhes são próprios, na "fabricação" não da *literatura*, mas da "arte verbal", capaz de dialogar, o tempo todo, com as demais artes, no fluxo ininterrupto de sua narrativa. Esse leitor privilegiado tornou-se um grande crítico e foi no perímetro da crítica que construiu o seu sistema ensaístico-ficcional. Sendo assim, crítica e invenção implicam-se e se opõem de tal modo na *escritura* deste artista, que se torna inconcebível a vã tentativa de se entender uma, sem ter a devida consciência da outra e vice-versa. Diríamos que Proust conseguiu atingir o que se poderia chamar de *precisa instabilidade* do discurso.

Já seus primeiros estudiosos, mesmo que para criticá-lo, apontavam para esse fenômeno de seu trabalho em que estabelece as mais variadas relações de sentido por meio dos vários códigos artísticos. Mais que a demonstração de uma erudição sobre o mundo da literatura e das artes, os vários sistemas parecem compor a unificação estética desse pensamento. Ao ver o processo de realização proustiano e penetrar nos meandros dos sentidos por ele instaurados, torna-se quase imediata a associação que se processa entre esse universo e aquele de Leonardo Da Vinci que serviu de mote ou de fonte inspiradora para Paul Valéry desenvolver um dos seus mais completos e profundos ensaios sobre estética. Refiro-me ao *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci.* Gostaria também de retomar Ernst-Robert Curtius, que num breve capítulo denominado "O estilo", pertencente ao referido livro *Marcel Proust e Paul Valéry,* revela sua forte impressão pela habilidade de Proust ao lidar com a frase, com o epíteto e, sobretudo, com a metáfora. Ele se manifesta passional - algo interessante para alguém com sua capacidade de explicar - com aquilo que o *estilo* do narrador revela. Cita uma grande passagem do texto proustiano como se fosse impossível descrever o fenômeno:

unesp

Porém deixemos que seja o próprio Proust quem nos dê a resposta e vejamos o que uma nova forma de expressão pode conseguir dessa situação. Ao descrever a passagem descrita por Proust de uma situação anteriormente imaginada por Curtius, o filólogo, ao invés de analisá-la, continua tentando de maneira passional, valendo-se de imagens que possam responder os procedimentos desse estilo tão marcante e original. E é dessa "passionalidade" que emergem os pontos fulcrais a que aludi, na leitura de Curtius. Dentre elas, destaca-se a aproximação que ele faz do estilo de Proust com a pintura de Monet e a música de Debussy. Mesmo se tratando de um ensaio tão antigo, um dos primeiros de maior fôlego sobre o discurso proustiano, as relações associativas com as demais artes se deram de maneira quase instantânea. Curtius, evidentemente, não aprofunda a análise, mas fornece elementos de entrada para aspectos de suma importância, presentes no sistema de Proust. Mais tarde Muchel Butor realizará um brilhante estudo sobre os três sistemas artísticos (literatura, música e pintura), considerando-os as três grandes vertentes que regem *À la recherche du temps perdu.*

Dentre os críticos modernos, gostaríamos de destacar uma obra das mais representativas que influenciou sobremaneira nossas abordagens críticas sobre o escritor francês, no que diz respeito à construção de seu pensamento estético. Trata-se do ensaísta francês Luc Fraisse, autor de outros estudos fundamentais sobre Proust, mas que em *L'oeuvre cathédrale - Proust et l'architecture médievale,* de 1989, publicado pela José Corti, conseguiu realizar um trabalho iluminador, dotado de uma intensidade rara nas abordagens, principalmente no que concerne às aproximações entre o discurso verbal e os demais discursos. O trabalho de Fraisse apresenta uma verdadeira arqueologia de *À la recherche du temps perdu*, marcada pela força da originalidade, uma vez que tenta demonstrar as correspondências entre a obra verbal de Proust e a macro e micro estrutura das catedrais medievais. Como se fosse um dicionário arquitetônico, realizado inclusive por ordem alfabética, cada uma de suas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

partes corresponde a uma das partes de uma catedral medieval e em cada uma delas, o pesquisador desenvolve suas considerações críticas, articulando a estrutura da obra proustiana à estrutura dos elementos composicionais da arquitetura.

4. O estilo de Proust e a pintura: primeiras considerações

A concepção de Marcel Proust sobre pintura se integra à sua concepção de museu. Torna-se praticamente impossível adentrarmos o universo verbal e/ou ficcional de Proust sem tentarmos compreender o universo semiológico que compõe seu pensamento. Os sentidos de sua narrativa, ou os sentidos da teia que o escritor francês articula, com o pretexto de estar realizando uma escritura, advém de procedimentos variados, diríamos de uma espécie de cruzamento de metáforas, que tem como fio condutor o signo da arte, lembrando sempre a feliz expressão de Gilles Deleuze. Proust cria uma espécie de movimento de existências que se interrelacionam, para que seja possível dar o verdadeiro movimento à própria arte. Fez da arte signo dela mesma. Só assim conseguiu conjugar invenção e reflexão, ou vice-versa. Mais ainda: as seqüências narrativas de *À la recherche du temps perdu* são espécies de simulacros narrativos que jamais poderiam ser enfabulados uma vez que a origem de seu fluxo não tem como matéria prima núcleos enfabulativos, mas signos artísticos ou signos extraídos da própria condição da arte. É assim que os verdadeiros índices, os mais perspicazes que podem nos conduzir às questões mais decisivas da arte podem ser encontrados nessa crítica de invenção e não na grande maioria dos livros de História da Arte. Entretanto, tal processo se apresenta imbricado e complexo e não pode ser resolvido,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

criticamente, de maneira linear. Para que bem se compreendam determinados movimentos que conduzem aos efeitos mais decisivos da obra, é necessário que o leitor tenha muito bem trilhado todos os percalços que o conduzem àquela condição de leitor, não diríamos ideal, mas que tangencia o movimento de dialogismo com a obra em questão.

A pintura não consiste, nessa obra, numa presença e sim numa espécie de elemento conjuntivo do teatro de signos que o artista e ensaísta Marcel Proust inventou. Dir-se-ia que todo o processo articulatório de sua obra se desenvolve a partir da própria ficção, ou melhor, o resgate da vida se dá de dentro das obras ou pelas reflexões advindas das obras de arte. E a pintura ocupa um lugar de destaque, respeitada por sua natureza sincrética, pelo simultaneísmo de seus elementos. O que se nota ao longo da narrativa proustiana é uma espécie de *histórica sincrônica da pintura* posta numa condição de movimento. É ilusório crer que se trata de uma visão de Proust sobre uma determinada escola de pintura, posição assumida por grande parte de seus críticos. O que ocorre é uma manifestação crítica da parte do inventor-crítico Marcel Proust em relação à pintura de todos os tempos. Selecionam-se obras e, conseqüentemente, autores e não uma época específica. Proust demonstrou na sua vida de intelectual, sobretudo nos últimos anos de sua existência, possuir verdadeira rejeição por certas posições críticas sobre pintura. Ele se vale da pintura como signo permeado de sentidos que entram em sintonia com os demais signos de seu discurso. Isso traz uma implicação determinante no conjunto de sua obra. É certo que há atualmente alguns estudos que se voltam para a manifestação da pintura no seu trabalho. Entretanto o que queremos apontar, não é a presença ou o levantamento de todas as manifestações plásticas ao longo de *À la recherche du temps perdu*, mas o modo como o sistema plástico participa do movimento dos sentidos nesta grande invenção literária. Ao longo da obra, são várias as formas de manifestação do sistema plástico. Trata-se de comentários de personagens

sobre pintura e considerações críticas do narrador em que inclui alusões a obras e artistas. Teremos como alvo de nossas observações duas obras: *A Banhista* de Dominique Ingres (fig. 2) e *Olympia* de Edouard Manet (fig. 3.). A aproximação crítica dessas duas obras exige um direcionamento analítico bem específico, pois não se trata de trabalhos que apresentam estruturas imediatamente plausíveis ao estudo comparativo. Como se sabe, a pintura de Dominique Ingres pertence à modernidade romântica, mantendo elementos do classicismo que lhe conferiu distinção em relação a alguns de seus contemporâneos, sobretudo Eugène Delacroix, com quem concorreu criativamente. Sua pintura traz as tensões determinadas pelo momento de transição da arte mimética para a arte expressiva. No momento de sua contemporaneidade, estabeleceu-se verdadeira batalha entre o desenho bem realizado de Ingres e a expressividade cromática de Delacroix. Já a pintura de Manet representa o ato inaugural dos impressionistas, mas também traz na sua forma de composição toda a influência do realismo, seu contemporâneo, por meio da arte de pintores como Courbet, Daumier, Constantin Guys. Vejam-se os comentários em *O caminho de Guermantes*:

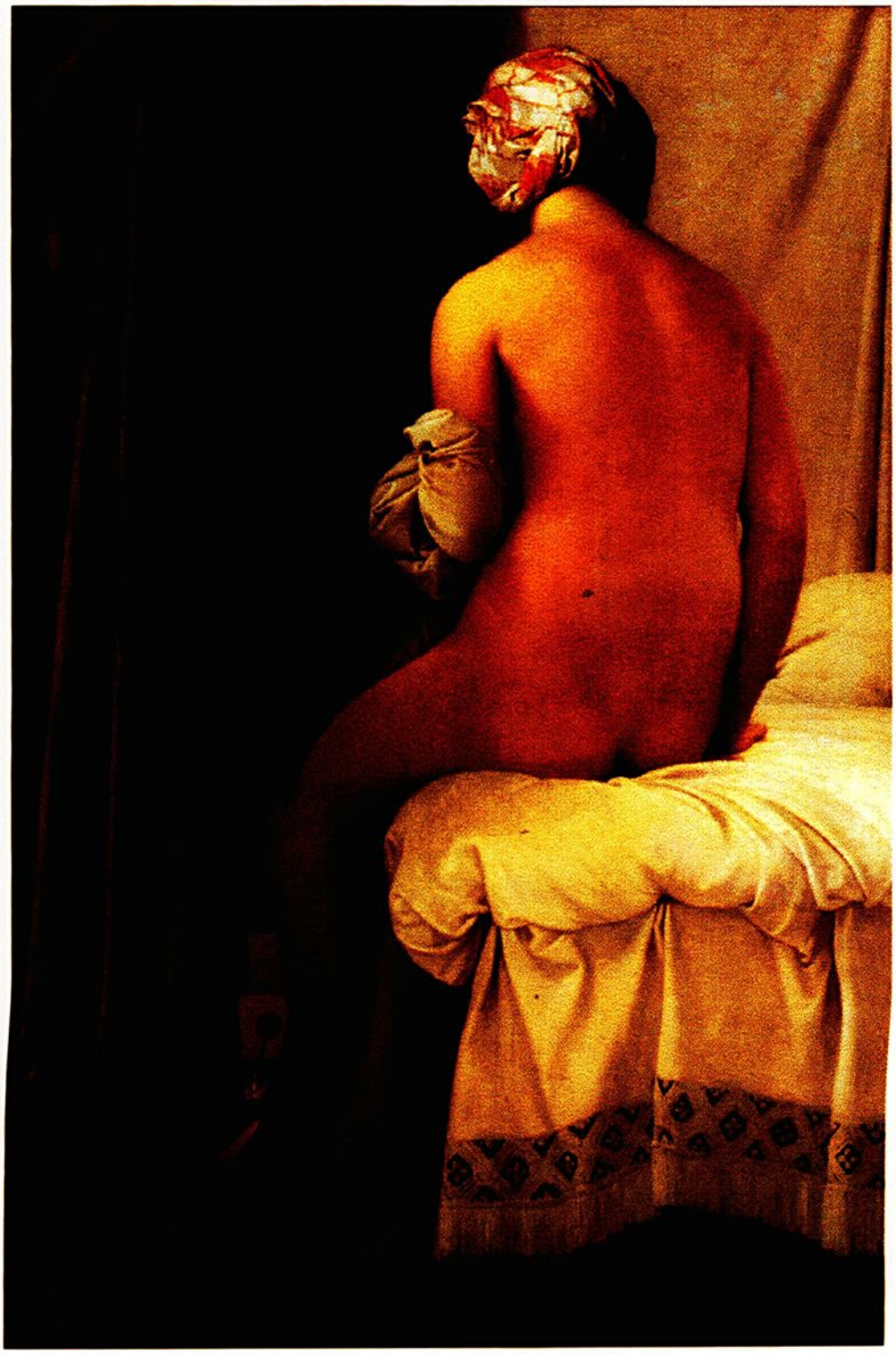
> - Sim, - continuou a duquesa, acrescentando cada vez mais às palavras (que eram quase palavras minhas, pois eu justamente externara diante dela uma idéia análoga), graças à sua pronúncia, o equivalente do que, nos caracteres impressos, se denomina grifo, - é como uma espécie de primeiro indivíduo isolado de uma espécie que ainda não existe e que há de pulular, um indivíduo dotado de uma espécie de *sentido* que a espécie humana em sua época não possui. Quase não posso citar-me, porque, pelo contrário, sempre apreciei desde o princípio todas as manifestações interessantes, por mais novas que fossem. Mas enfim, estive o outro dia com a grã duquesa no Louvre e passamos pela *Olympia* de Manet. Agora ninguém mais se espanta com aquilo. Parece uma coisa de Ingres! E no entanto só Deus sabe como tive de quebrar lanças por esse quadro que não me agrada de todo, mas que certamente é de alguém. Seu lugar talvez não seja propriamente no Louvre.
>
> - E vai bem a grã-duquesa? - perguntou a Princesa de Parma, a quem a tia do czar era infinitamente mais familiar que o modelo de Manet. (C G., p. 406/407)[7].

Comentários dessa natureza, emitidos algumas vezes pelas personagens e outras tantas pelo narrador, surgem a todo instante no desenvolvimento da obra.

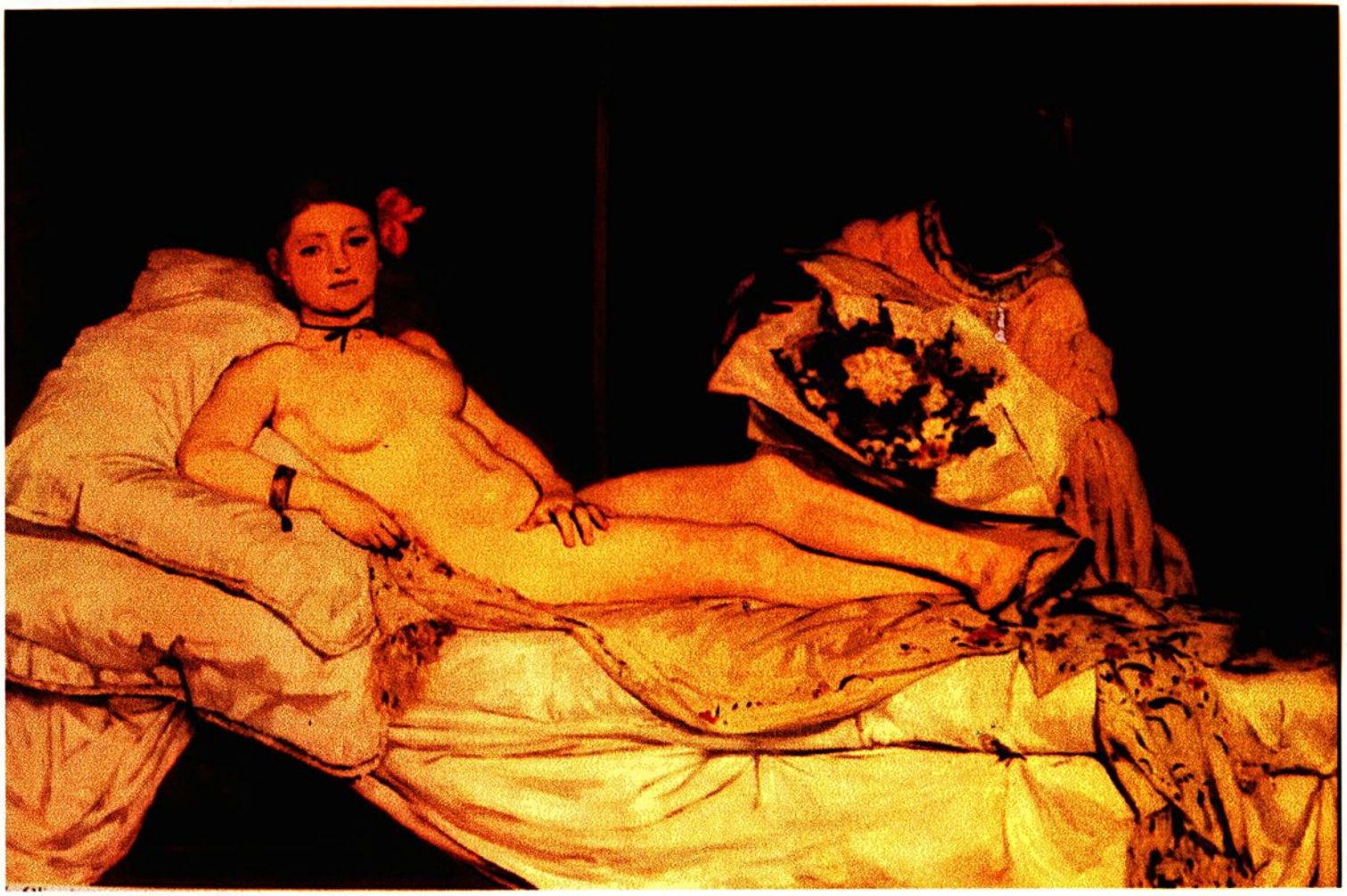
---

[7] Cf. Anexo 1.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



La baingneuse dite de Valpinçon. (1808) Dominique Ingres, *Louvre*, Paris.



Olympia (1863) Edouard Manet, *Musée D'Orsay,* Paris.

Na passagem, o que se nota é uma profunda ironia voltada para as questões entre arte e recepção, arte e comentário sobre a arte, convenção e diluição, além da questão do gosto munido de um conservadorismo por parte dos "receptores" que, na verdade, não passam de contempladores descopromissados de obras de arte. É claro que existem diferenças básicas entre a arte de Ingres e a arte de Manet, tendo como ponto de convergência o que as faz artísticas. É claro também que ambos desenvolveram trabalhos fundamentais dentro de seu tempo e de seus estilos. O narrador funde o comentário da duquesa sobre a arte de Ingres e de Manet ao prosaísmo da Princesa de Parma que parecia estar mais interessada em saber sobre a grã-duquesa do que sobre a arte. Além disso, atmosfera em si ridícula, a ironia se esparge pelo texto, por meio dos índices articulados pelo narrador. Dentre eles, a descrição dos elementos suprassegmentais utilizados pela duquesa para externar *sua* opinião, ou os sinais de parênteses dentro dos quais o narrador sugere ter ela apenas repetido suas idéias. Deve-se ainda notar que existe uma espécie de contradição entre a primeira e a segunda parte do comentário da duquesa. Na primeira em que imita a fala do narrador ela assim se expressa: *é como uma espécie de primeiro indivíduo isolado de uma espécie que ainda não existe e que há de pulular, um indivíduo dotado de uma espécie de sentido que a espécie humana em sua época não possui. Quase não posso citar-me, porque, pelo contrário, sempre apreciei desde o princípio, todas as manifestações interessantes, por mais novas que fossem.* Este comentário seria legítimo se fosse dela, pois aborda a questão do *singular* que determina uma obra de arte. Entretanto, o que vem a seguir contraria tudo isso, mesmo que subliminarmente: *Mas enfim, estive outro dia com a grã duquesa no Louvre e passamos pela Olympia de Manet. Agora ninguém mais se espanta com aquilo. Parece uma coisa de Ingres! E no entanto só Deus sabe como tive de quebrar lanças por esse quadro que não me agrada de todo, mas que*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

certamente é de alguém. Seu lugar talvez não seja propriamente no Louvre. A contradição do comentário ocorre em vários níveis. O primeiro possui uma postura crítica que se desfaz no segundo, pois nele, as marcas da ignorância mundana se sobrepõe a qualquer reflexão mais profunda. O fato de se aludir à companhia da visita ao Museu sugere que o enfoque da mensagem recaia sobre a grã duquesa e não nas obras do museu, o que leva a Princesa de Guermantes a indagar no final do texto sobre o estado da grã duquesa. Na expressão, "passamos pela *Olympia*" acentua o teor irônico do texto, revelando uma constante na postura dos visitantes dos museus. Além desses, mais três aspectos geram a degenerescência da duquesa: o primeiro diz respeito ao demonstrativo "aquilo" por ela utilizado para se referir à obra de Manet num processo de descredenciamento da obra; o segundo diz respeito à exclamação "Parece uma coisa de Ingres!", que denuncia tripla ignorância: desconhecimento também da obra de Ingres, descredenciamento da obra pelo uso da palavra "coisa" e terceiro, a busca da similaridade entre as duas obras pelo processo de diluição das próprias obras. Em síntese, Proust consegue apresentar nessa passagem, a própria significação da ruína do público, representada pela personagem.

Dentre os trabalhos que se têm realizado, analisando as marcas da pintura na obra *À la recherche du temps perdu,* um nos chamou especialmente a atenção por tangenciar alguns dos propósitos que norteiam o presente estudo. Trata-se de uma obra de 1988, de Taeko Uenishi, denominada *Le style de Proust et la peinture*, que se desenvolve, em alguns pontos, dentro de uma concepção com que concordamos e se volta para essa fundamental correlação entre o discurso verbal de Proust e uma concepção sincrética, metonímica própria da pintura. De certa maneira, que poderíamos considerar correlata àquela utilizada por Luc Fraisse ao realizar as aproximações do discurso proustiano com a linguagem arquitetônica, Taeko Uenishi estrutura e

desenvolve sua obra, valendo-se dos recursos e das categorias plásticas e por meio deles, vai apresentando o estilo de Marcel Proust. O que se nota em ambos os autores é que conhecem devidamente o código de suas respectivas artes (arquitetura e pintura) e reconheceram no discurso proustiano esses componentes de micro estrutura que os aproximam. Vale notar a metodologia utilizada pela autora, até mesmo para que possamos compreender em que medida existem pontos de convergência entre nossas idéias e, em que instância ela trilhou caminhos distintos que se distanciam daquilo que estamos realizando no presente trabalho. Assim se distribui o seu pensamento: num primeiro capítulo, "Proust vis-à-vis de la peinture", realiza um inventário sobre as relações de Marcel Proust com a pintura, chegando a estabelecer uma lista de pintores da predileção do escritor. Classifica-os de acordo com as fases de vida de Proust, por meio de pesquisa externa e de outros autores que realizaram o mesmo trabalho. Da obra propriamente dita, apenas retira passagens que ilustrem as afirmações de sua classificação. No capítulo denominado "Elstir", Taeko Uenishi organiza o conjunto dos procedimentos do pintor imaginário de Proust e lhe confere uma espécie de "vida própria" em que temos a impressão de não mais termos um pintor imaginário mas um pintor histórico. Apresenta sua teoria estética, suas tendências formais e temáticas, seus quadros impressionistas. Todos esses aspectos exemplificados e explicados com passagens da obra. É no terceiro capítulo que se instauram os aspectos que consideramos mais representativos. Denominado "Les éléments constitutifs d'un tableau tels qu'ils apparaissent dans le texte proustien", o capítulo vai se desenvolvendo, respeitando os elementos composicionais de uma pintura: a moldura, o espaço, a linha, a forma, a cor, a luz e o volume. Tomando cada um desses elementos como tema, o texto vai demonstrando na obra de Proust as passagens em que eles são trabalhados, analisando o modo como seu estilo se desenvolve, em grande medida, mediado por sua concepção de pintura. Finalmente, o quarto capítulo, "L'affinité cubiste de l'écriture

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

proustienne", dividido em dez itens, de certa maneira determina a tese de Taeko Uenishi e desvia mais completamente os seus caminhos dos perseguidos por este trabalho. Apesar de não partilharmos da tese de Uenishi de que existe no estilo de Proust uma proximidade com o estilo cubista, respeitamos o modo como desenvolveu a sua pesquisa, principalmente pelo rigor com que empreendeu o método. Entretanto, o que de fato divisa nossos caminhos é a concepção que norteou cada uma das idéias. Como dissemos seus interesses se voltaram para a questão da proximidade do estilo cubista da pintura ao estilo de Proust. Para isso investiu, em três dos quatro capítulos da obra, na demonstração exemplificativa dos recursos plásticos presentes no estilo proustiano como forma de argumentação que pudesse sustentar sua tese. É claro que, dentro de seu recorte de pesquisa, isto é, a pintura, a autora só poderia ter escolhido o pintor imaginário Elstir para nele se basear na construção de sua sustentação crítica. Entretanto, sua natureza categorizadora conforma Elstir e o enquadra dentro de uma linha de conduta que entendemos reduzir a sua dimensão simbólica dentro da obra e dentro dos meandros mobilizadores da concepção estética de Marcel Proust.

É importante ressaltar que concordamos com a autora a respeito da representação dos três artistas na evolução da obra de Proust. Com ela, podemos dizer que os três artistas fictícios (imaginários para Muchel Butor) não se limitam a representar uma significação simbólica da presença estética. Eles exercem, cada um à sua maneira, ou por meio de sua forma de expressão, uma influência prática sobre o herói. Ao dizermos que a obra de Proust articula um "teatro de signos" queremos nesta metáfora, respeitando a própria assertiva proustiana, buscar a *precisão*. Ao escolher Elstir, o pintor, como recorte para seu ensaio, Taeko justifica dizendo que p*armi ces trois artistes, nous avons choisi d'étudier la signification de l'art pictural d'Elstir dans la Recherche et donc de nous préoccuper de la relation entre l'écriture et la peinture."* (loc.cit.,p.6)

O que deve se evidenciar sobre este complexo composicional é que todas as artes, ou todos os sistemas encontram, pelo meio com que se manifestam, seu lugar e seus fundamentos próprios, dentro de uma concepção estética. Assim sendo, o que vale compreender na obra, dentro desse ponto de vista que nos conduz, é o modo pelo qual os elementos se relacionam por meio da palavra, como o escritor francês conseguiu montar o todo de seu sistema. A eleição de um ou de outro sistema, torna-se secundário. Evidentemente, o critério que nos conduz à escolha da pintura é da ordem de certo conhecimento maior que temos em relação ao código plástico e não o fato de não considerarmos os demais sistemas presentes no conjunto da obra.

Para Taeko Uenishi, os estudos existentes sobre Proust e a pintura relevam, grosso modo, duas tendências críticas. De um lado, aquela que concerne aos quadros a que Proust pôde se referir; de outro, aquela que coloca sobretudo o acento sobre o efeito psicológico que pode ter nos leitores a menção de pintores no texto e também de seu efeito sobre o plano temático. Esses estudos tangenciam a relação entre a pintura e o texto sob o seu aspecto estrutural. A primeira tendência corresponde ao fato de que há no texto proustiano menções concretas ou, em todo caso, bem evidentes, concernentes aos quadros ou aos pintores reais e que eles se bastam. Essa primeira abordagem consiste em decompor a personagem Elstir em pintores reais cuja lista se constitui, na maior parte dos casos, de Monet, Renoir, Whistler, Turner, Moreau et Manet, considerando que se trata de artistas que eram favoritos de Proust. Assim, os estudos críticos giram em torno do gosto proustiano pela pintura e seu reflexo acessório na sua escritura e nas obras de Elstir.

A segunda tendência defende a idéia de que em pintura, como em qualquer outra arte, a beleza reside na expressão de uma verdade psicológica. Nesse sentido, a pintura na obra de Proust estaria a serviço da melhor caracterização das personagens, por meio dos traços nela existentes, dos

recortes, das nuanças, dós detalhes. É pertinente, dentro do nosso modo de ver, a atitude crítica de Taeko Uenishi ao discordar dessa tendência. Mesmo que apresente alguns aspectos indiscutíveis, ela permanece, enquanto abordagem analítica, na superfície o que também reduz, de maneira bastante acentuada, esferas de sentido que não podem ser ignoradas. Criticando abordagens temáticas, ou de psicologismo esparso, Uenishi passa a defender o estilo cubista de Proust. Para ela, o cubismo constitui-se num esforço para exprimir visualmente os objetos conceitualizados, a procura de uma liberdade maior de abstração na representação dos objetos através de sua aparência numa estrutura multiplicada. Nosso segundo objetivo se efetua seguindo o primeiro: ver como a escritura de Proust, tendo os aspectos comuns com o cubismo, possui sua especificidade pelo nascimento de um drama que é o resultado de um trabalho engajado no caminho tanto do autor como do leitor. Trata-se de uma escritura criativa. É nesse caminho que nos integramos, em alguns aspectos, ao trabalho de Taeko Uenischi. Um deles consiste no fato de ele não visar ao estudo da *Recherche* na cronologia de sua gênese, nem segundo o desenrolar de sua narrativa. Trata-se de um estudo do movimento entre a escritura proustiana e a sua concepção crítica da pintura e de que maneira isso às vezes se integra a um procedimento inventivo.

Na verdade, muito mais que essa evolução do gosto de Proust, é fundamental que se compreenda o seu profundo conhecimento de pintura e de história da pintura. De nada adianta realizar levantamentos para se descobrir quais os pintores de sua preferência. Além dos acima citados outros estão presentes em *La Recherche* e se torna estéril levantamentos precisos. O que se deve defender é sua relação com a pintura como um dos mais representativos meios expressivos e o modo como seu olhar se voltou para essa forma de expressão, independente do período a que pertencia ou do seu grau de modernidade. Entretanto, como veremos nas páginas que se seguem, por meio

unesp

do pintor imaginário Elstir, esta espécie de alegoria da própria pintura, ele encontrou os caminhos para discussão da linguagem plástica e, além disso, forneceu subsídios para o estabelecimento de critérios de análise dessa forma de linguagem. Nesta linha de reflexão tornam-se desnecessárias e quiçá redundantes algumas informações sobejamente dadas pelos estudos sobre Proust e até por estudos biográficos sobre ele como muito bem confere a obra de George Painter. Ele se vale da pintura como signo permeado de sentidos que entram em sintonia com os demais signos de seu discurso. Isso traz implicações fundamentais no conjunto de sua obra, como poderemos verificar nos demais ensaios deste trabalho.

Referências bibliográficas

ANDRADE, C. D. de. Áporo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977 p.154.

BARTHES, R. Proust et les noms. In:___. *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. p. 121-34.

___.*Crítica e verdade*. Trad. bras. de Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva,1982.

BAUDELAIRE, C. Critique d'art. In: *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. tome II, p. 351-775.

___.Salon de 1845. In. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. tome II, p. 351- 407.

___. Salon de 1846. In: ___. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Calude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. tome II, p. 415-96.

___. Le peintre de la vie moderne. In: ___. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. tome II, p. 683-724.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, W. *et al. Textos escolhidos*. Trad. bras. de Atília B. Fiori. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 35-62. (Os pensadores).

BONNET, Henri. Marcel Proust de 1907 a 1914. Paris: Nizet, 1959. Apud UENISHI, Taeko. *Le style de Proust et la peinture*. Paris: SEDES, 1988.

BUTOR, M. Les sept femmes de Gilbert La Mauvais, autre heptaédre, in *L' Arc*, nº 47, "Proust", 1971. p. 33-45. Apud KRISTEVA, J. *Le temps sensible*: Proust et l'expérience littéraire. Paris: Gallimard, 1994. (NRF éssais).

CLARAC, P. Introdução do editor francês. In: PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. Trad. bras. de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 25-36.

COLERIDGE, S. T. In: WILLIAMS, O. (edit.). *Immortal poems of the english langage*. New York: Washington Square Press, s.d. p. 267-88.

CURTIUS, R.E., *Marcel Proust y Paul Valéry*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1941.

DELEUZE, G. Os signos da arte e a essência. In:___ *Proust e os signos*. Trad. bras. de A.C. Piquet e R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 39-51 [4 ed. atualizada, 1987, Presses Universitaires de France].

ELIOT, T.S. A tradição e o talento individual. In: VAN NOSTRAND, Albert D. (Org.). *Antologia de crítica literária*. Trad. bras. de Marcio Cotrim. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1968. p. 189-95.

FRAISSE, L. *L'Œuvre cathédrale:* Proust et l'architecture mediévale. Paris: José Corti, 1990.

FRYE, Notroph. Introdução polêmica. In:___. *Anatomia da crítica*. Trad. bras. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 11-36.

GALLIMARD, G. (Le gérant). *La Nouvelle revue française*. Hommage à Marcel Proust (1871-1922). Paris: Gallimard, nº 112, 1 er. janvier 1923. [nouvelle impréssion 1991].

GIDE, A. *Prétextes: réflexions sur quelques points de littérature et de morale*. Paris: Mercure de France, 1947.

GONÇALVES, A. O processo holometabólico em Marcel Proust. In: PROUST, M. Contre Sainte-Beuve. Trad. bras. de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 7-24.

HAIAKAWA, S. I. *A linguagem no pensamento e na ação*. Trad. de bras. Olivia Krähembühl. São Paulo: Livraria Pioneira, 1963. (Biblioteca Pioneira de Administração e Negócios).

KRISTEVA, J. *Le temps sensible*: Proust et l'expérience littéraire. Paris: Gallimard, 1994. (NRF éssais).

LAUTRÉAMONT, C. de. (pseud. de DUCASSE, I. L.). *Os cantos de Maldoror*. Trad. bras e pref. de Cláudio Willer. São Paulo: Vertente Editora, 1970.

LESSING, E. *Laocoonte - O sobre los límites de la pintura y la poesia*. Trad. do alemão, prólogo e notas de Enrique Palau. Barcelona: Editorial Iberia, 1957.

MALLARMÉ, S. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean Aubuy. Paris: Gallimard, 1945.

MICHAUD, G. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Librairie Nizet,1947.

PAINTER, G. *Marcel Proust:* les années de jeunesse (1871-1903). Traduit de l'anglais par G. Cattaui et R.-P Vial. Paris: Mercure de France, 1966, pp. 348-349.

PAZ, O. *Teatro de signos*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972.

PEIRCE, S. *Semiótica*. trad. bras. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PESSOA, F. Pobre velha música! In: ___. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 74-5.

POE, E. A. O homem das multidões. In: ___. POE, E. A. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Textos organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. P. 392-400.

POUND, E. *ABC da Literatura*. Org. e apresent. da ed. bras. de Augusto de Campos. Trad. bras. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PROUST, M. *À la recherche du tempo perdue*. Paris: Gallimard, 1987-89.

___.*Le temps retrouvé*. In:___. *À la recherche du temps perdu:* Albertine disparue; Le temps retrouvé. Paris: Gallimard, 1989. vol. 4, p. 273-625. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. *No caminho de Swann*. 9 ed. Trad. bras. de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1973.

___. *O caminho de Guermantes*. 3 ed. Trad. bras. de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1972.

___. *À sombra das raparigas em flor*. 2 ed. Trad. bras. de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1973.

___. *A prisioneira*. Trad. bras. de Lourdes Sousa de Alencar e Manuel Bandeira. Porto Alegre, Globo, 1971. p.135.

___. *O tempo redescoberto*. Trad. bras. de Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Globo, 1970.

___. *Jean santeuil*. Trad. bras. de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

___. *Sur la Lecture*. In RUSKIN, J. *Sésame et les Lys*. Traduction et notes de M. Proust. Paris. Éditions Complexes, 1987. p. 35-97

___. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. Trad. bras. de Haroldo Ramanzini. Pref. de Aguinaldo José Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 1988.

___. Sobre a arte: para Jacques-Émile Blanche. In: ___. *Nas trilhas da crítica*. Trad. bras. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1994. p. 41-63.

___. A propósito do estilo de Flaubert In: ___ *Nas trilhas da crítica*. Trad. bras. de Plínio Augusto Coelho. Edusp/Imaginário, 1994. p. 65-85.

___. A propósito de Baudelaire. In: ___. *Nas trilhas da crítica*. Trad. bras. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1994. p. 103-35.

___. Lettre de 18 mars, 1908 à Robert Dreyfus. Apud. CLARAC, P. Introdução do editor francês. In: PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. Trad. bras. de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 25-36.

RUSKIN, J. *Sésame et les Lys*. Traduction et notes de M. Proust. Paris: Éditions Complexes, 1987.

___. *As pedras de Veneza*. Trad. bras. de Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SAINTE-BEUVE, C. *Causéries du lundi:* les contemporains de Sainte-Beuve. In: LALANDE, B. (org.). Paris: Larousse, 1953. tome 124, partie II. (Collection Classiques Larousse).

SHATTUCK, R. *As idéias de Proust*. Trad. bras. de Eliani Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1985.

UENISHI, Taeko. *Le style de Proust et la peinture*. Paris: SEDES, 1988.

VALÉRY, P. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci. In: ___ *Variété I*. Paris: Gallimard, 1924. p. 98-107.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MUSEU MOVENTE 3

MUSEU MOVENTE 3
A dança das metáforas

Try to be precise, and you are bound to be metaphorical.

Middleton Murry

Sumário: 1. Discussão acerca da natureza da metáfora: as sobreposições semânticas da figura - 2. Quadros Moventes: processo de composição icônica tendo o signo verbal como meio construtivo - 3. O Sono de Albertina: leitura de uma passagem do discurso proustiano em que ocorre o processo de expansão da metáfora.

1. Discussão acerca da natureza da metáfora

No ensaio anterior, tivemos como objetivo discorrer sobre o estilo de Proust, seus movimentos próprios, sua constituição crítico-inventiva. Dentre tantos pensadores que se dispuseram a adentrar esse universo de linguagem, elegemos um dos primeiros, Ernst Robert Curtius, por encontrar nele uma sábia singeleza, ainda despida da erudição que envolve a bibliografia sobre o autor e por isso, capaz de conferir-lhe a coragem de dizer coisas simples, não despojadas da complexidade que é peculiar ao discurso proustiano. Tentando definir a função do crítico, Curtius se vale do método e da visão do próprio escritor francês, ao realizar seus estudos sobre John Ruskin. Para Proust, o trabalho do crítico, seus primeiros propósitos, deveriam consistir em auxiliar o

leitor *à être impressionné par ces traits singuliers, à placer sous ses yeux les traits similaires qui permettent de les tenir pour les traits essentiels du génie d'un écrivain*. (1941, p.21). Das considerações de Marcel Proust, Curtius extrai as suas, as quais julgamos essenciais para o desenvolvimento das reflexões que ocuparão o espaço do presente ensaio. Para o crítico alemão: *a verdadeira crítica tende a descobrir os elementos formais da alma de um autor, não suas opiniões ou seus sentimentos*. Retomamos essas considerações por elas se irmanarem aos nossos propósitos e aos elementos que nos impulsionaram para o estilo desse autor, ao ponto de nos levar à tentativa de eleger alguns dos elementos formais, caros para nosso modo de compreender literatura, com a finalidade de elucidar ao leitor alguns fundamentos da "alma do autor" que se materializa no próprio estilo. Como pudemos ver na passagem transcrita em *Museu Movente 2*, o estilo, para Proust, é menos uma questão de técnica e mais uma questão de visão. É essa visão que nos importa, pois é ela que tende a mobilizar *nosso* espírito, fazendo-nos buscar a origem das coisas, o ponto essencial das coisas, escondido sob as palavras.

A natureza desse discurso caminha alimentada por alguns traçados que respeita do princípio ao fim. Do movimento narrativo em que se encontra o discurso conduzido pelo herói-narrador, passa-se a reflexões que se tornam longas dissertações. Assim, sem que o leitor se aperceba exatamente do momento da transposição, ele navega por categorias discursivas distintas, enlaçado por uma trama que nunca se encerra, que parece não ter um destino certo e, ao mesmo tempo, pelo que se extrai de conceitual a partir dessa trama, seja sobre a vida, seja sobre a arte ou, sobre o que esta segunda pode verter de luz sobre a primeira, ou vice-versa. Como tais reflexões críticas apontam para o próprio processo de invenção que na obra se desenvolve inalterado, mas pleno de reentrâncias e saliências, meandros divagantes, torneios associativos

unesp

que parecem não encontrar repouso, temos em *À la recherche du temps perdu,* a mão que fabrica e a outra que aponta para a fabricação. Os procedimentos determinantes de seu estilo atuam, como na música, com motivos recorrentes, que em determinadas instâncias, ocupam o primeiro plano, firmando-se como "frase fundamental" que, a seguir, se esconde ou se mescla a outros motivos que, por sua vez, passam a ocupar o primeiro plano, deixando o anterior, ou os anteriores, ao fundo, como na pintura, em que a perspectiva sabe ser ativada como elemento significativo, na distribuição da luz. São alguns desses motivos que o crítico deve flagrar, congelar se possível, para que o leitor possa compreender o andamento do restante do discurso em que eles, presentes, muitas vezes não se evidenciam, mas conferem tom, movimento e sentido ao conjunto da "frase proustiana". Muitas vezes, nas associações apresentadas, essa perscrutação do insondável, bem como sua realização nos conduz a outras instâncias de invenção, que transcendem ao próprio discurso que temos à frente de nossos olhos.

É esse efeito expressivo conquistado, essa profunda comunhão entre uma expressão significante e os sentidos por ela veiculados que pretendemos, em parte, apresentar neste ensaio. Gostaríamos de apresentar alguns mecanismos que determinam a *metáfora* na obra de Proust, bem como a relevância dessa figura retórica não apenas na sua frase, mas no conjunto de frases que compõem a obra. Descortinar nesse discurso alguns princípios da metáfora significa exercitar-se para um relevante aprendizado, pois os sentidos advindos da imagem são verdadeiras fontes de aprendizagem que temos a chance de realizar, desde que nos deixemos acompanhar pelos movimentos, pelos exercícios de possibilidade que um discurso dessa natureza promove. É claro que esse aprendizado nos mostra, quase sempre, a vertente realista da existência, que não é nada eufórica, ao contrário, é dissonante e disfórica, para nos lembrar da oposição *ilusão* versus *decepção* apontada por Barthes, pois

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

essa é a condição desse laboratório em que, inexoravelmente, nos encontramos. O que podemos recobrar como mais luminoso, mais volátil de todo esse processo é a mobilidade de nosso pensamento frente aos processos criados pela obra, o que parece elevar nossa condição humana, fazendo-nos compreender um pouco mais a relação entre "a estrada principal e as estradas secundárias" [1] de nossa vida. Numa primeira aproximação de sua obra, o leitor tem a impressão de estar lendo uma detalhada confissão dos passos de uma existência. Mas, na verdade, após releituras mais detalhadas de seu discurso, chegamos à conclusão de que Marcel Proust escreveu *detalhada confissão dos passos de uma existência.* Isso parece tautologia e é uma tautologia. *À la recherche du temps perdu* consiste numa espécie de epopéia de um observador lírico que mimetiza os passos de uma jornada existencial, conduzido pelo olhar entre as artes, única fonte recuperadora das relações vivenciais, ditadas pela memória sensível.

Ao discutirmos o estilo em Marcel Proust, por vários momentos aludimos à importância da metáfora no processo realizador de *À la recherche du temps perdu.* Chegamos a mostrar o modo como Proust a concebia, sobretudo ao discutir seu ensaio sobre Flaubert. Desnecessário, portanto, dizer, da necessidade de apontar alguns movimentos metafóricos, para que possamos melhor compreender o mais relevante dos procedimentos estilísticos gerados pela obra que, integrado a outros, gera a harmonia profunda de um ritmo sintático e semântico no conjunto da composição. É certo que em vários momentos de suas reflexões críticas sobre arte ou sobre o processo de realização da arte, Proust se referiu à importância que via na criação da metáfora, essa figura a partir da qual todos os demais elementos emergem ou dela decorrem. Entretanto, são pouquíssimos os autores que analisam o

[1] A expressão entre aspas alude ao título de uma pintura de Paul Klee, em que essa marca significativa é intensivamente expressada.

unesp

discurso proustiano em si, demonstrando tal processo. Dentre esses poucos temos de destacar Georges Poulet de *L'espace proustien* (1982) e Julia Kristeva de *Le temps sensible* (1994). A postura crítica de Poulet, como veremos adiante, concentra-se também nessa dimensão retórica do discurso proustiano, relacionando a função da metonímia ao processo de construção metafórica. Kristeva, que reserva um capítulo de seu trabalho para reflexões sobre a metáfora em Proust[2], conduz seu pensamento pela análise do universo de sensações que domina o estado perceptivo do herói-narrador, retomando Poulet, mas alterando em parte seu pensamento, afirma que *chaque page, chaque phrase d'À la recherche contient une multitude de sensations qui tissent un espace étrange: de la perception au souvenir, du souvenir à la perception, un hiatus se dessine qui installe non pas un vide (comme le suggère Georges Poulet), mais* les temps de langage" (loc. cit., p.252). Kristeva analisa com pertinência e profundidade pontos centrais do que denomina de *apologia da metáfora* em Proust. Entretanto, ainda sentimos falta de uma abordagem, que possa ser menos abrangente e mais funcional do discurso metafórico dessa obra. Chamar de *metafórico* a esse procedimento é praticamente se valer de uma metáfora para tentar apreender um processo discursivo que transcende a própria metáfora mas dela se forma para alçar vôo a um *fusionismo metamorfoseante* que o constitui.

Se se realiza a metáfora discursiva, tem-se o processo de transmutação semântica própria da conotação. Ou melhor, a *semiótica conotativa* no discurso proustiano atinge pontos os mais extremados de expressividade e de mobilidade semântica que se impõem, como ocorre com todo discurso artístico, como *tempo de linguagem* e não *tempo de referências* que nos devolveria a tematizações explicativas próprias da *semiótica denotativa.* Na verdade, o referido *tempo da linguagem* de *À la recherche du temps perdu* se

---

[2] Refiro-me ao capítulo *Apologie de la métaphore*. pp. 246 a 279.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

realiza por uma profusão retórica das mais complexas, conduzida pela metonímia que determina o alicerce sustentador dos demais recursos promovedores do que denominamos *metáfora* que poderia ser muito bem compreendida como *metamorfose*. O que se compreende é que os demais recursos apenas ganham vitalidade uma vez se articulando para a construção das magníficas interações sêmicas. Ao longo da história teórica da metáfora, observam-se duas posturas básicas que a determinam: uma, entendendo a metáfora como resultante de um processo de substituição semântica; a outra, mais moderna e adequada, como um processo de *interação* semântica. Pelo que pudemos observar no andamento de *À la recherche du temps perdu,* os grandes momentos de realização da linguagem se deram por meio da fabricação de "quadros moventes" que se construíram por meio das mais intensas metáforas.Na verdade, toda a obra constitui-se numa grande metáfora. Entretanto, em algumas instâncias, ou diríamos, em alguns "sítios", ela emerge com intensidade singular; forma-se aos nossos olhos e para que isso ocorra, o artista transcende os limites das palavras e as eleva à dimensão de ícone plástico, de pintura, de quadros, e é nesse processo que a máxima originalidade proustiana se realiza, materializa-se. Ou, os próprios quadros atuam como metáforas visuais compostas de signos verbais. Os ingredientes dos quadros são iconizados e imobilizados pelo olho mental do leitor observador. Esse recurso revela uma inovação nesse sentido que se distancia das conhecidas descrições literárias em grandes autores, mas que não atingem o grau de complexidade que ocorre no discurso proustiano. Trata-se de um processo de articulação em uma supra-dimensão, superando os limites das dimensões inter-códigos. O processo é complexo e tentaremos elucidá-lo, antes de passarmos à sua demonstração. Ele é gerado por uma forma de gradação de instâncias representativas. Transformando elementos da realidade em verdadeiros universos sígnicos, plásticos, icônicos, portanto, ele conjugou, dentro da própria

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

esfera simbólica das palavras, uma outra dimensão de natureza visual. Antes, porém, algumas considerações sobre a história da metáfora.

Os fundamentos da metáfora estão em Aristóteles, mais especificamente, no Livro III de *Retórica*. Sobretudo nos capítulos 2, 10 e 11, em que o pensador grego aponta uma série de aspectos que muito podem auxiliar naquilo que vimos e viremos a elucidadar no estilo de Proust. Aristóteles, pelo que revelam seus textos, tinha em mente a linguagem verbal. Entretanto, demonstrando ser possível a transposição para outras formas de discurso, o escritor francês elege a linguagem plástica para mostrar a metáfora. Mais que isso; ao falar da metáfora na pintura, Proust tinha em mente a metáfora na arte e como muito bem se realiza em várias partes do texto, ao falar sobre a metáfora ele a realiza, determinando no processo a própria resultante do processo. Um dos primeiros pontos que destacaremos do discurso de Aristóteles é a importância que ele confere à clareza do discurso bem como o sentido que concede a essa clareza. O discurso para ser claro tem de ensinar algo senão não produzirá seu próprio efeito; jamais ser decoroso mas convincente; para que seja convincente deve antes agradar e para isso é importante que se faça estranho, que traga relações distantes, pois isso é conveniente. Em *Poética*, assim se manifesta: *É importante servir-se convenientemente de cada um dos modos de expressão de que falamos, palavras compostas, por exemplo, ou palavras dialetais; porém o que na verdade é sobretudo mais importante é sobressair no uso das metáforas. Efetivamente é a única coisa que não se pode aprender de outro e é um sinal de dons poéticos congênitos; porque fazer bem as metáforas é perceber bem as relações de semelhança.*(loc. cit. p.100).

Como já dissemos, tanto ao longo de *À la recherche du temps perdu*, quanto nas suas reflexões ensaísticas, Proust discute a importância da metáfora para a grande realização artística. Não especifica a questão da Poesia, pelas

próprias condições históricas da literatura, mas aponta para a elevação da *literariedade* no discurso artístico. O conceito de metáfora para Aristóteles está voltado para a transposição do nome de uma coisa a outra, distribuindo-se em quatro tipos: do gênero à espécie, da espécie ao gênero, da espécie à espécie ou seguindo uma relação de analogia. Mediante a tendência altamente funcional de Aristóteles para a categorização de seu pensamento e a clara classificação de todos os elementos que descreve, temos nessas quatro espécies de metáfora, por um lado, uma equilibrada elucidação do fenômeno metafórico; por outro, podemos falar de certo reducionismo se nos mantivermos apenas fiéis a ela. Por isso, na quarta espécie de metáfora é que surgem as possibilidades de abertura para os procedimentos mais ricos. Apontaremos dois índices oferecidos pelo seu discurso que mostram essas possibilidades. O primeiro corresponde à passagem em que diz: *Em um certo número dos casos de analogia não existe um nome estabelecido, porém nem por isso deixará de ser tão bem expressada a relação.* O segundo corresponde à passagem em que aponta para outra possibilidade de criação da metáfora por analogia: *Todavia, pode-se empregar esta espécie de metáfora, de outra maneira: ao haver chamado uma coisa com o nome que corresponde a outra, nega-se uma das qualidades próprias dessa última; por exemplo, em lugar de chamar ao escudo 'copa de Ares', chama-o de 'copa sem vinho'* (loc. cit.). Entretanto, se os fundamentos aristotélicos são fundamentais para os estudos sobretudo da poética e da retórica, não devemos tê-los como axiomas. Aristóteles trabalhou com o que tinha às mãos. Os processos analógicos, ou suas possibilidades de relação se ampliaram consideravelmente ao longo dos 23 séculos que nos separam do pensador grego. Nesse sentido, ao nosso ver, mais do que as conceituações de metáfora expostas por Aristóteles, devemos atentar para o que pensa o filósofo sobre a infuência dessa figura no discurso, mesmo quando se refere à prosa, pois, sobretudo nos capítulos 10 e 11 de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Retórica encontram-se os fundamentos mais determinantes daquilo que entenderíamos como a base de interesse desse processo semântico constituído por relações de similaridade. O que julgo fundamental nessas passagens é o fato de Aristóteles ter detectado e apresentado elementos que valem para qualquer tempo, uma vez que abstrai e analisa a importância da metáfora na eficácia do discurso que, em se tratando do discurso literário, de onde extrai os exemplos, mais ainda se torna imprescindível a nossa compreensão.

Neste ponto, nos reportaremos a reflexões que realizamos na obra *Laokoon Revisitado - Relações Homológicas entre Texto e Imagem*, de 1994, em que abordamos questões concernentes à metáfora e, uma vez que mantemos o mesmo ponto de vista teórico, julgamos fundamental que aquelas idéias se integrem a esse novo contexto especulativo. O trecho se baseia na passagem proustiana extraída de *À Sombra das Raparigas em Flor*, quando da visita do narrador ao atelier do pintor imaginário Elstir. Fundamental que se observe o movimento que se opera entre a criação da imagem com o signo visual e o mesmo movimento com o signo verbal: *O que ocorre em Proust é uma produção ficcional, que tem como base 'o despertar' de conteúdos que se transformam em forma capaz de depertar outros conteúdos metamorfoseáveis em outras formas. Não se trata de um processo de que o hermeneuta possa dar conta. Desrealizar: forma de nomeação entre outras tantas do mistério de criação poética. Esta é a primazia da imagem da poesia, em que elementos heterogêneos e díspares na aparência se reúnem ou se aproximam compondo a beleza no inesperado da expressão. Júlio Cortázar, no seu ensaio "Para uma Poética", chama a atenção para o conceito de Gäetan Picon, ao aludir a uma relação privilegiada do homem com o mundo que a experiência poética nos levaria a suspeitar e nos revelaria. Para Cortázar, 'observando melhor, na realidade é a ciência que estabelece relações 'privilegiadas' e, em última análise, alheias ao homem*

que tem de incorporá-las pouco a pouco e por aprendizagem'. Segundo ele, a tendência metafórica é lugar-comum do homem, e não atitude privativa da poesia. 'Os fatos são simples: de certo modo a linguagem íntegra é metafórica, referendando a tendência humana para a concepção analógica do mundo e o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas da linguagem. Mostrando a íntima relação entre o poeta e o primitivo, Cortázar acentua a defesa que o poeta faz de um sistema análogo ao do mago. Ambos, mago e poeta, compartilham a suspeita de uma onipotência do pensamento intuitivo, a eficácia da palavra, o "valor sagrado" dos produtos metafóricos. Ainda afirma Cortázar: "Aceitam a imagem absoluta; ***A*** *e* ***B*** *(ou* ***C****, ou* ***B*** *e* ***C****); aceitam a identificação que faz saltar em pedaços o princípio de identidade'.* (loc. cit. p.220-221)

Marcel Proust, como veremos com mais vagar em *Museu Movente 5*, identifica, num primeiro momento, o fenômeno estético de Elstir com "uma espécie de metamorforse" que segundo ele, consiste num processo análogo ao que em poesia se denomina *metáfora.* Entretanto, ao passar à descrição do fenômeno, mistura as duas manifestações que se tornam símiles e metáforas aplicadas à pintura. Vendo de outro modo, essa profusão de imagens que se amalgamam numa única forma de manifestação expressiva, seja na pintura, seja na literatura pode, talvez com mais pertinência ser denominada de *metamorfose.*

São alguns desses procedimentos semânticos, gerados por atos de articulação sígnica que passaremos a demonstrar. Serão apresentadas em três instâncias, tentando apreender uma gama que consideramos elevada dessas manifestações.. Vale notar que a ordem de apresentação não corresponderá a nenhuma hierarquia, mas sim, à natureza intrínseca de sua produção e a certa pertinência necessária para o estabelecimento de coesão textual, para melhor compreensão do leitor. Cada uma das duas possui uma especificidade que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

entendemos decisiva para o conjunto de nossas considerações conceituais. Assim, primeiramente apresentaremos o que denominamos de "Quadros Moventes"; a seguir, mostraremos a gradação da imaginação metafórica de Proust numa das mais belas e harmônicas passagens da obra que denominamos "O Sono de Albertina".

2. Quadros Moventes

É bonito ter tanto verde na janela de meu quarto.

Marcel Proust.

Uma vez que é o *movimento* e sobretudo o movimento entre arte e realidade que consiste no fio de prumo de nosso envolvimento com a obra de Marcel Proust, o que ora passamos a apresentar atua como uma metonímia do título geral da obra, devido à própria natureza do fenômeno. Trata-se dos recursos utilizados pelo autor na construção de "quadros moventes", verdadeiras pinturas (se bem que muitas vezes lembram partituras musicais, dependendo da interpretação *sensorial* do leitor ao *olhar* ou *executar* tais *quadros* ou *partituras)* realizadas com palavras, nos quais consegue efeitos dos mais intrigantes que entendemos como um dos pontos altos da realização de seu estilo, em que as palavras se tornam elementos icônicos munidos pela conceptualização que enforma um estado estético.

Apesar desse tipo de procedimento ocorrer em várias passagens da obra, elegemos a primeira parte de *O tempo redescoberto,* denominada "Tansoville", por julgarmos que as vinte páginas que constituem a tradução brasileira de

Letras e Ciências Ex
unesp

Lúcia Miguel Pereira, consistem em verdadeira poesia conjugada à pintura, formada pela seqüência de "quadros", frutos da plasmação de imagens. "Tansoville", portanto, representa um tipo de discurso que se nega a qualquer tentativa de paráfrase, devido ao teor de sua engendragem. Leiamos e olhemos com atenção a primeira passagem que corresponde ao início do referido capítulo:

> O dia inteiro, na mansão de Tansoville, um pouco rústica demais, com jeito de pouso entre dois pássaros ou durante um aguaceiro, uma dessas casas cujas salas lembram caramanchões, e onde, nas paredes dos quartos, aqui as rosas do jardim, os pássaros das árvores ali, aproximavam-se e nos faziam companhia—cada um por sua vez—porque as forravam velhos papéis, nos quais cada rosa se destacava tanto que poderia, se fosse viva, ser colhida, cada pássaro engaiolado e domesticado, sem nada das grandes decorações dos quartos de hoje, nas quais, sobre fundo prateado, todas as pereiras da Normandia se vêm perfilar em estilo japonês, para alucinar as horas que passamos na cama, o dia inteiro eu ficava em meu quarto, que dava para a folhagem verde do parque e os lilases da entrada, para as folhas verdes das grandes árvores à beira d'água, brilhantes de sol, e para a floresta de Méséglise. Só olhava, afinal, com prazer tudo isso, porque dizia de mim para mim: "é bonito ter tanto verde na janela do meu quarto" até o momento em que, no vasto quadro verdejante, reconheci, pintado ao contrário em azul-escuro, por estar mais longe, o campanário da igreja de Combray, não uma imagem desse campanário, mas o próprio campanário que, pondo assim sob meus olhos a distância das léguas e dos anos, viera, em meio da luminosa verdura e com tom inteiramente outro, tão sombrio que parecia apenas desenhado, inscrever-se no losango de minha janela. E se saía um instante do quarto, no fim do corredor orientado de modo diverso, percebia, como uma banda escarlate, o revestimento de uma saleta, simples mousseline, mas vermelha, e prestes a incendiar-se se a tocava um raio de sol. (T R. p.1)[3]

Observando os passos deste capítulo, podemos destacar a seguinte sequência: descrição de *Tansoville* logo de início, com quadro descritivo de teor altamente visual, focalizando a paisagem, da qual emerge no "losango de minha janela" o campanário da igreja de Combray: *não uma imagem desse campanário, mas o próprio campanário que, pondo assim sob meus olhos a distância das léguas e dos anos, viera, em meio da luminosa verdura e com tom inteiramente outro, tão sombrio que parecia apenas desenhado, inscrever-se no losango de minha janela.* Essa passagem que possui certa especificidade, demarca a ambiência que envolve *O Tempo redescoberto*. Por

[3] Ver texto original. Cf. no anexo 2.

tantas vezes, a imagem da Igreja de Combray manifestou-se na obra, assim como algumas outras imagens que vão e vêm no discurso proustiano. Trata-se de um dos procedimentos que demarcam o movimento significativo do texto ou um dos recursos que auxiliam na construção do ritmo produtor de sentidos, aliado aos suprasegmentos que determinam, inclusive, o caráter entonacional da obra. Tudo, na verdade, vem registrado pela primeira pessoa, pela percepção de um sujeito que se coloca nas linhas do tempo e do espaço conseguindo, assim, um teor expressivo que vai bem mais além dos limites cronológicos, definidos pelo tempo e os limites do espaço físico conferido pela imediata dimensão dos recursos espaciais. O quadro inicial de *Tansoville* parece emoldurar o universo que vai se abrir; universo de elementos selecionados e que dará o contorno perfeito das relações depuradas pelo narrador nesse moto-perpétuo "desenhado" pelo romance. Proust realiza, nesta passagem, um dos mais relevantes procedimentos estéticos presente em sua obra e, que passará a ser um dos mais freqüentes na invenção artística do século XX. E isso vai ocorrer, não apenas na literatura, mas também em outros sistemas artísticos. Dentre eles, destaca-se a pintura. Consiste em movimentar os signos de modo a ir e vir entre o que poderia ser considerado referente e o que se considera linguagem, esse exercício de representação que ao se realizar vai criando "realidades". Trabalhando essencialmente com relações de similaridade, o discurso se engendra "com jeito de pouso entre dois pássaros". Trata-se de um discurso em trânsito, em que se torna quase impossível manter uma enfabulação, mesmo que marcado pelo processo da plausibilidade. Tudo se consome em tudo, os signos se interpenetram em signos que vão se armando num processo dinâmico. A realidade ou as realidades advêm das relações entre planos de representação, nos quais um signo se reporta a outro, um signo é interpretante de outro signo, para não dizer que um contexto sígnico é interpretante de um outro e assim sucessivamente. Dir-se-ia que se torna, nesse

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

caso, impossível qualquer possibilidade de detectar programas narrativos, de paralisar ações que possam formar uma seqüência da história. Os elementos se interligam intimamente, um se voltando ao outro, ou um indo ao outro e em cada um. Universos de sentido se formam, mas não se cristalizam, como se fossem vivificações instantâneas da percepção, intensas em si mesmas e em si mesmas independentes. "Uma dessas casas cujas salas lembram caramanchões". A mansão criada, a mansão de Tansoville, torna-se indeterminada na imagem proustiana, pois é precedida pela expressão generalizante "uma dessas" e aproximada aos "caramanchões" por meio do verbo "lembrar". No símile se estabelecem as conexões para o movimento. O sentido de caramanchões nos conduz a semas tais como naturalidade, direções variadas, crescer para onde quer crescer, sem determinação precisa. Os caramanchões nos levam para a paisagem natural, lugar para onde o artificial vai nos conduzir. Dessas mesmas salas que lembram caramanchões, de suas paredes, revestidas de papéis com estampas de pássaros e de flores, surgem realidades naturais. O processo de criação ou de criação de realidades por meio da sobreposição de contextos sígnicos. O discurso se inicia com o primeiro contexto: mansão de Tansoville; depois ela se torna "dessas casas"; dessas casas, tornam-se "salas que lembram caramanchões"; das salas, também uma sinédoque, temos "quartos com rosas e pássaros" que, na verdade, estão desenhados nos "velhos papéis de paredes". Desse último contexto sígnico o imaginário proustiano faz emergir mais uma realidade além das acima apresentadas, ou melhor, é dela que o movimento se esparge por todo o discurso: *aqui as rosas do jardim, os pássaros das árvores ali, aproximavam-se e nos faziam companhia - cada uma por sua vez - porque as forravam velhos papéis, nos quais cada rosa se destacava tanto que poderia, se fosse viva, ser colhida, cada pássaro engaiolado e domesticado, sem nada das grandes decorações dos quartos de hoje, nas quais, sobre fundo*

unesp

prateado, todas as pereiras da Normandia se vêm perfilar em estilo japonês, para alucinar as horas que passamos na cama, o dia inteiro eu ficava em meu quarto, que dava para a folhagem verde do parque e os lilases da entrada, para as folhas verdes das grandes árvores à beira d'água, brilhantes de sol, e para a floresta de Méséglise. Ao chegar na decoração do quarto, a estampa se vivifica no discurso, tornam-se flores e pássaros que convivem com o narrador personagem e conseqüentemente com o leitor; entretanto, mais que isso, somos tomados pelo movimento da sintaxe, pelo caminhar rítmico do discurso e, se não atentarmos devidamente, não percebemos a passagem de uma para a outra realidade que, na verdade, é uma só engendrada pelo imaginário e plasmada pela linguagem. As flores e os pássaros são metáforas das próprias palavras, dinâmicas e interligadas. Por isso mesmo, cada uma delas, cada palavra, cada uma por sua vez, destaca-se tanto que, *se fosse viva,* poderia ser colhida ou engaiolada. A beleza da flor e o movimento lírico do pássaro conjugam a natureza da palavra poética, posta numa condição de arte. E é nesta condição, do lado de dentro da linguagem, num movimento centrípeto, que ao dizer, o movimento dos signos vai-se fazendo, sem cessar. E o discurso passa da referência à decoração, da decoração à referência possível, sem avisar. É assim que ao comparar as decorações do passado e do presente, após ter presentificado a decoração do passado que ganhou realidade móvel aos nossos olhos, ele alude ao *estilo japonês*, em que são impressas as pereiras da Normandia, e daí, mais uma vez o caminho se reverte: *para alucinar as horas que passamos na cama, o dia inteiro eu ficava em meu quarto, que dava para a folhagem verde do parque de lilases da entrada, para as folhas verdes das grandes árvores à beira d'água, brilhantes ao sol, e para a floresta de Méséglise*. Agora, a relação que se instaura é de outra ordem. Da janela do quarto se emoldura a paisagem lá fora, que na verdade, são realidades perpassadas pelo crivo da linguagem; são

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

realidades emolduradas pela linguagem que são tão reais quanto aquelas das flores e dos pássaros advindas das decorações das paredes, pois, na verdade, a uma realidade, ao menos sugerida, a mesma realidade é a construída pelas vivências articuladas pela arte. Essa concepção de moldura é de fundamental importância nesse processo de invenção em que a memória criadora se realiza no momento em que se coloca em ação e consegue absorver aquilo que as mitologias constróem, aparentemente de fora, mas na verdade do lado de dentro de nossa realidade interior, tão profusa e ao mesmo tempo tão real, tão pulsante no dinamismo das leis incontroláveis de nosso espírito. É como se fossem pulsões extraídas de universos recônditos, de mundos perdidos em mundos outros, todos eles integrados em caracóis que se enovelam e nos fazem revitalizar os percursos distantes e próximos, numa mesma instância, profunda e harmônica de nossos universos interiores. Por esse prisma, não se pode falar em cronologia, não se pode falar em espaço físico, pois eles apenas atuaram como simulacros onde se desenvolveram os istmos de nossas vivências. E elas todas voltam na imagem. Só são possíveis de se tornarem presenças reais na imagem. Mais uma vez é a concepção de pintura que impulsiona o discurso proustiano. São captações do olhar (olhar mental para Valéry) que formam os desenhos e seu dinamismo como hoje entendemos o processo do desenho animado, mas não apenas de figuras que se animam num processo de ilusão de óptica, mas de realidades imagéticas que se integram e se articulam na formação de uma ilusão de realidade tão convincente que acaba sendo real. *Só olhava, afinal, com prazer tudo isso, porque dizia de mim para mim: 'é bonito ter tanto verde na janela de meu quarto' até o momento em que, no vasto quadro verdejante, reconheci, pintado ao contrário em azul-escuro, por estar mais longe, o campanário da igreja de Combray, não uma imagem desse campanário, mas o próprio campanário que, pondo assim sob meus olhos a distância das léguas e dos anos, viera, em meio da luminosa verdura*

e com tom inteiramente outro, tão sombrio que parecia apenas desenhado, inscrever-se no losango de minha janela. E se saía um instante do quarto, no fim do corredor orientado de modo diverso, percebia, como uma banda escarlate, o revestimento de uma saleta, simples mousseline, mas vermelha, e prestes a incendiar-se se a tocava um raio de sol. Como já dissemos, ele inventa uma forma híbrida, extremamente rica, para a qual convergem ficção e teoria estética, munidas por um tipo de conjunção prazerosa. Nesse particular, os procedimentos da pintura adentram a esfera da palavra e ele se vale do modo de criar pintura para realizar uma espécie de composição com a palavra. Note-se que não existe alguma alusão a um quadro como em outros exemplos analisados. Trata-se da própria concepção plástica abstraída e aplicada na palavra ou, pela palavra, posta numa condição estética, amplia-se o limite do verbal que se materializa em pintura. Além disso, vale notar o próprio processo de criação, seja da poesia, seja da pintura, articulado no ato de invenção da literatura. Como se se colocasse numa condição ingênua do olhar em que todas as nuanças de verdes advindas de referentes distintos (folhagem verde, folhas verdes das grandes árvores, floresta de Méséglise), tornam-se uma massa verde aos seus olhos (condição de modulação plástica na concepção de Cézanne), o vasto quadro verdejante (e nesse adjetivo está a concepção do processo das cores na busca de uma espécie de *substância da expressão* advinda de *formas de expressão* na concepção de Hjelmslev. A expressão verdejante do quadro, que no primeiro momento formava-se na sua janela, vai aos poucos conquistando a sua independência enquanto quadro, e nele emerge, uma figura *pintada*, reconhecida pelo mesmo olhar, em azul-escuro, a figura do campanário da igreja de Combray, que, apesar de ter dito pintada, vem a seguir a afirmação de que não se trata de uma imagem do campanário mas o próprio campanário. Essa figura surge bifurcando tempo e espaço e confundindo dimensões dessas duas categorias. Pondo sob seus olhos a distância das léguas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

e dos anos, o narrador, sob o losango de sua janela, compõe a imagem, ou a faz emergir, nela conjugando elementos do espaço e do tempo, por meio de adjetivação e de outros recursos. Pela justaposição de elementos metonímicos, pela interação de semas contextuais, emerge a metáfora no discurso proustiano.

As reflexões que vêm sendo realizadas sobre essa passagem vão ao encontro de uma preocupação teórica desenvolvida por George Poulet, na obra *L' espace proustien*, mais especificamente no nono capítulo, em que discute os efeitos da justaposição e da superposição em Proust. Ao conceituar as duas categorias, Poulet afirma que em ambas há uma implicação da presença de duas realidades contíguas, mas não fundidas, colocadas de tal modo que o espírito vai de uma a outra sem confundi-las e sem multiplicá-las. Para ele, a justaposição supõe a simultaneidade das realidades conjugadas, enquanto que a superposição requer a disparição de uma em função da aparição da outra. Após esses esclarecimentos, Poulet assinala que Proust hesitou mais de uma vez entre esses dois procedimentos. Segundo nossa maneira de compreender a passagem acima e outras em que o mesmo fenômeno ocorre, não diríamos tratar-se de um caso de hesitação proustiana entre a justaposição e a sobreposição de realidades. Diríamos, sim, tratar-se de uma clara opção por acatá-las a ambas, para a construção da imagem que conjuga tempo e espaço em instâncias distintas. Apenas à guisa de elucidação do afirmado, devemos voltar a uma das imagens criadas: após justapor três imagens compostas pela presença do verde (folhagem verde do parque, folhas verdes das grandes árvores e floresta de Méséglise), ele extrai o essencial *quadro verdejante*, luminoso, e é neste quadro que emerge, em azul-escuro o campanário da igreja de Combray, "pondo assim sob meus olhos a distância das léguas e dos anos", criando a imagem por abstração e superposição de imagens que acabam por compor a belíssima imagem nuclear. Da sucessividade das imagens de verde

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

plasmadas num espaço instantâneo, surge uma espécie de contínuo luminoso de natureza espacial e nele, pela sucessividade de tempo, surge, como um desenho, a figura do campanário que fincado em instâncias do passado, presentifica-se nessa bifurcação espacial. Eis a verdadeira imagem da presença. Como síntese de todo esse procedimento, as quatro últimas linhas se apresentam: *E se saía um instante do quarto, no fim do corredor orientado de modo diverso, percebia, como uma banda escarlate, o revestimento de uma saleta, simples mousseline, mas vermelha, e prestes a incendiar-se se a tocava um raio de sol*.

Tem razão, Poulet, ao dizer que a justaposição proustiana não consiste, simplesmente, numa coleção de "vistas" ou de "cenas" heterogêneas, como ocorre tantas vezes sob a forma de uma pluralidade de quadros dispersos, nas paredes de certos museus. É verdade que esta obra consiste numa multiplicidade unificada pela presença ativa de um mesmo ator e de um mesmo autor. Para exemplificar como modelar, a relação entre a multiplicidade e a unidade da obra, Poulet elege o que para ele é o mais claro, o mais explícito, o mais deliberadamente metafórico de todos, aquele que se passa no quarto de dormir de Marcel em Balbec:

> Au moment où j'entrais dans la chambre, le ciel violet...s'inclinait vers la mer sur la charnière de l'horizon comme un tableau religieux au-dessus du maître-autel, tandis que les parties différentes du couchant, exposées dans les glaces des bibliothèques basses en acajou qui couraient le long des murs et que je rapportais par la pensée à la merveilleuse peinture dont elles étaient détachées, semblaient comme ces scènes différentes que quelque maître ancien exécuta jadis pour une confrérie sur une châsse et dont on exhibe à côté les uns des autres dans une salle de musée les volets séparés que l'imagination seule du visiteur remet à leur place sur les prédelles du retable. (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, P l., I, 803)

Para Georges Poulet, a imaginação de Proust encontrou, finalmente, a metáfora perfeita, aquela onde a obra se representa pelo modo da forma simbólica mais adequada. Pois os espelhos da estante baixa de Balbec não refletem somente as "partes diferentes" do poente; elas reproduzem ainda e

unesp

enquadram, figurativamente, as diversas partes do romance. A obra de Proust é feita de uma série de cenas destacadas, recortadas, dentro da trama do real, de tal modo que quase nada subsiste da corrente de duração que o atravessa. Por outro lado, "*exibidas umas ao lado das outras*", elas se dispõem ao longo de uma superfície, onde o que era temporal é, então desdobrado.. Assim, o tempo cede lugar ao espaço. A superfície do romance é ocupada pela série de predelas, e reconstitui a totalidade da qual elas são apenas seções. A metáfora não é mais que o desenvolvimento de comparações anteriores. A imagem das predelas já é um germe da visão de Florença imaginada, a partir dos afrescos de Giotto. Ela se encontra na seqüência de quadros imaginários relativos à vida de uma grande dama, concebidos sob a forma de um relicário, semelhante àqueles que pintavam Carpaccio ou Memmling. (loc. cit., p.127-128.)

Que seja, agora, lida na íntegra, a passagem, traduzida por Mario Quintana:

> À medida que o verão avançava, ia mudando o quadro que se avistava de minha janela. No princípio havia muita claridade, e sombra apenas quando fazia mau tempo: então, no vidro glauco a que parecia intumescer com as suas vagas redondas, o mar, engastado entre os caixilhos de ferro de minha vidraça como entre os chumbos de um vitral, desfiava em toda a rochosa orla da baía, triângulos empenachados de uma imóvel espuma delineada com a delicadeza de uma pena ou de uma pluma desenhadas por Pisanello e que pareciam solidificados nesse esmalte branco, inalterável e espesso, que figura uma camada de neve nos trabalhos de vidro de Gallé.
>
> Em breve os dias diminuíram e no momento em que eu estava no quarto o céu violeta parecia estigmatizado pela figura hirta, geométrica, passageira e fulgurante do sol (semelhante à representação de algum signo miraculoso, de alguma aparição mística) e inclinava-se para o mar sobre a charneira do horizonte como um quadro religioso acima do altar-mor, ao passo que as diversas partes do poente, expostas nos espelhos das estantes baixas de acaju que corriam ao longo das paredes e que eu reportava em pensamento à maravilhosa pintura de que elas estavam destacadas, assemelhavam-se a essas cenas diferentes que algum mestre antigo executou outrora para uma confraria sobre um relicário e de que se exibem ao lado uns dos outros numa sala de museu os painéis separados, que só a imaginação do visitante repõe em seu lugar sobre as predelas do retábulo. (SRF, p.301)

O processo é bastante semelhante ao anterior: a paisagem vista da janela metamorfoseada em arte. Evidentemente, não se pode deixar de assinalar que, anteriormente ao fenômeno plástico composto, há criação verbal; o pretexto

unesp

mimético primeiro é ampliado à dimensão do "quadro" que se forma; isto é, a própria condição da representação visual é colocada e discutida no interior do discurso. Entretanto, é curioso que tudo o que se segue, todas as imagens que passam a se articular na linguagem, surgem de *minha janela*. Proust se vale desse recurso que surgiu no Renascimento, com as teorias de Alberti e Da Vinci, no desenvolvimento de suas técnicas da perspectiva para os estudos da representação. "A paisagem vista da janela" de Da Vinci[4] ocupa a esfera proustina, mas agora no âmbito da palavra, no discurso verbal, indo além daquilo que era proposto pela própria pintura. Uma vez que se trata de um processo de ampliação dos limites do signo verbal, os efeitos resultantes de tal procedimento parecem conferir mais dinamismo ao objeto criado, uma vez que o fenômeno se dá na mente do leitor pela construção do objeto plástico (palavra posta na condição de ícone)e pela desconstrução (palavra posta na condição de palavra). O que se tem, na verdade, é uma implícita teorização da metáfora ao mesmo tempo em que é formada; por um lado, existiria, aquém do texto, uma paisagem, própria do mundo natural, que é proposta pela própria natureza; por outro, o mundo do artefacto, a janela, seus caixilhos de ferro, seus vidros glaucos, a vidraça, enfim, todos os elementos que compõem aquela janela; entre um e outro, o olhar, mediador e *compositor* que além de identificar e imitar pelas palavras aquilo que vê, organiza e *modula* de maneira a criar efeitos de forma geradores de *impressões* próprios de uma obra de arte plástica. Cremos necessário que se volte e se *reveja* a primeira parte da passagem transcrita. O que deve ser acompanhado e compreendido aí é o modo como Proust, a partir de duas esferas semânticas tão distintas consegue gerar uma perfeita harmonia entre a multipicidade e a unidade. Aos nossos

[4] As constantes utilizações da expressão nos conduziram à associação com as teorias de Da Vinci, baseadas num modo renascentista de pensar pintura por meio das teorias sobre perspectiva. Dentre os postulados de Da Vinci, destacou-se a sua concepção de "enquadramento" para a realização do desenho da paisagem, com ilusão de terceira dimensão.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

olhos, o narrador vai tricotando os ingredientes dos campos e construindo uma das mais bem realizadas composições metafóricas de modo a estabelecer uma espécie de imbricação indissociável. É nesse sentido que volto a afirmar que o que é proposto pelas leis naturais de Deus e dos Homens (a natureza e o artefato) é disposto pelo artista que parece, com este *gesto* de criação, transcender os seus próprios limites. Essa forma de compor compromete todos os elementos; todos os signos se aprisionam na malha da composição, impossibilitando a dispensa de qualquer um deles. Apesar de, retoricamente, o símile unir certos grupos de imagens (parecia...pareciam...) a formação metafórica é inevitável e envolve muitos ingredientes. Na verdade, mesmo aquelas palavras que, aparentemente, mantêm a esfera da plausibilidade referencial (verão *avançava*, ia *mudando* o quadro, havia muita *claridade,* e a *sombra* apenas quando fazia *mau tempo*...) ao adentrarem o contexto do discurso, nelas se evidenciam sentidos pertinentes ao conjunto que se forma e passa a fazer parte da outra composição. Mesmo assim, esta passagem parece introduzir, metalingüisticamente, aquilo que pode ser considerado a verdadeira realização da imagem, demarcada pelo sinal de dois pontos. Daí o trabalho de seleção e combinação passar a existir em função dos elementos emoldurados, da tela, dos elementos materiais, artesanais que passam a delimitar a composição da pintura. Os elementos artesanais que passam a ser os ingredientes materiais da pintura, determinam os formatos e a combinação dos elementos que se tornam signos icônicos. Uma nova ordem, própria das leis da arte passa a determinar o caos da natureza. Sobre tudo isso o signo verbal se *apresenta*, colocando-se como dominador, motivado, capaz de engendrar realidades ainda não nascidas. No processo de seleção paradigmática, alguns signos conduzem nossa inteligência diretamente para o universo da representação, ao mesmo tempo que apontam para a construção da metáfora, ou vice-versa. Alguns deles: o mar *engastado* entre os caixilhos, como

unesp

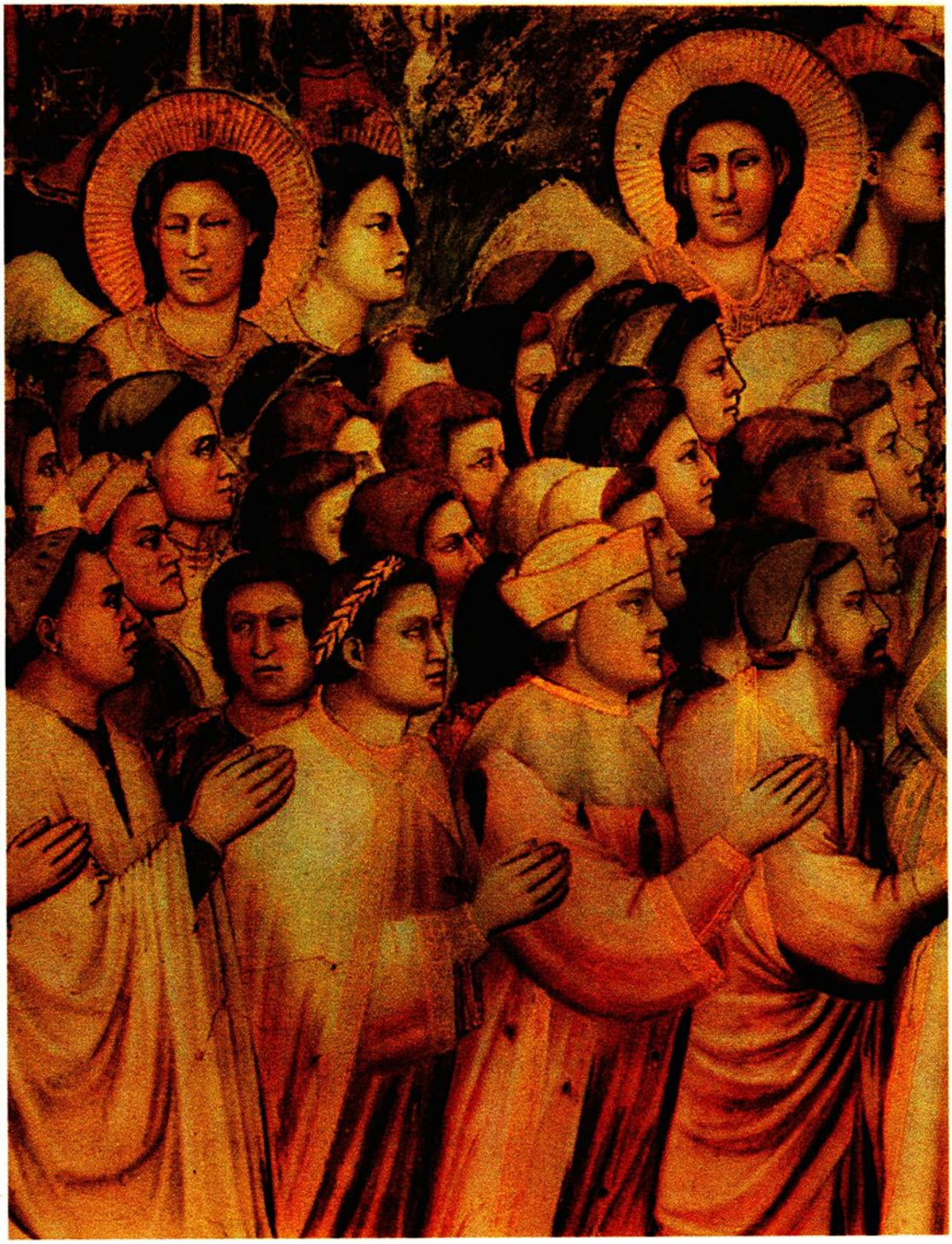
(*engastado*) entre os chumbos de um vitral, *desfiava triângulos*...Mas o trabalho composicional desta como de outras passagens da obra vai além. Proust possui uma espécie de controle da linguagem em todas as suas camadas e cada uma delas é cuidada de maneira intencional e cuidadosa. A fixação do "quadro" que oscila entre a estaticidade do controle dos materiais e o dinamismo de seu fluxo além da moldura depende de uma série de fatores que ele controla com a máxima correção e habilidade. Nesse sentido, não só a escolha dos vocábulos, mas também a sua ordem na frase e na seqüência de imagens, cria um ritmo e uma visualidade que só é possível para quem tem alto domínio da linguagem. Observe-se, por exemplo, a riquíssima e pertinente articulação entre substantivos e adjetivos ou locuções adjetivas além dos verbos que carregam semas adjetivados. Quase todos eles, pela relação que estabecem entre si, produzem valores metafóricos, dentro do fusionismo entre os elementos da vidraça e os elementos da natureza: vidro glauco, intumescer, vagas redondas, chumbos de um vitral, rochosa orla, triângulos empenachados, imóvel espuma, esmalte branco, inalterável e espesso, camada de neve.

A consciência de sua realização plástica, tendo como meio o signo verbal, é acentuada nas últimas linhas da passagem, quando, ao terminar a demonstração verbal, o trabalho realizado se compara *com a delicadeza de uma pena ou de uma pluma desenhadas por Pisanello e que pareciam solidificados nesse esmalte branco, inalterável e espesso, que figura uma camada de neve nos trabalhos de vidro de Gallé*. É esse tipo de associação, tão presente ao longo de *À la recherche du temps perdu*, que determina um de seus mais intensos resultados. Apesar de uma forma de construção tão completa que parece fechar as possibilidades de interpretação, ela apresenta possibilidades infinitas, que nos conduzem ao sistema mais geral da arte, no qual a pintura ocupa lugar privilegiado. Esta leitura ou semi-desmontagem do

processo metaforizador de Proust representa apenas a introdução ao exemplo escolhido por George Poulet, como sua realização máxima. Se, para o ensaísta, a passagem vale como o símbolo mais claro, mais explícito, mais deliberadamente metafórico de todos da relação entre a multiplicidade e a unidade em Proust, para nós, vale como um prosseguimento de nossa apresentação de procedimentos *moventes* na obra do escritor francês.

Eis a idéia de *museu movente*. Proust figurativiza alegoricamente todos os elementos que constituem a estrutura de sua obra, por meio de um discurso plástico. Rompe com os limites da palavra e dela faz matéria plástica por excelência. Esse tipo de procedimento é singularmente do estilo de Marcel Proust. O que temos é um exemplo do exercício literário de Marcel Proust. Realizado em toda a obra, vem, neste caso, como forma de ilustração contextualizada, como dissemos, logo no início do capítulo e que atua como moldura do que o tempo todo se dá na obra. Esse exercício consiste em bailar entre a mera descrição de uma paisagem e todo um universo que transcende a própria paisagem. O ponto alto da leitura de Poulet se dá no momento em que percebe a passagem proustiana como uma metonímia (nossa denominação) da obra com um todo em que o mesmo procedimento metafórico se manifesta. Para nós, resta-nos mostrar uma outra instância metafórica que se integra à indicada pelo crítico. Trata-se da forma como se articulam os signos do texto de modo a integrar o discurso verbal ao plástico. É certo que Poulet aluda aos afrescos de Giotto, percebendo também as marcas da "pintura antiga" na passagem, mas lhe faltou adentrar alguns passos do *estilo* em que tal procedimento se evidencia. Para que possamos ao menos ter uma noção do que ocorre nesse discurso, volvamos nossa percepção para dois afrescos de Giotto (figuras 4 e 5) e os imaginemos em seqüência na construção de um retábulo:

unesp

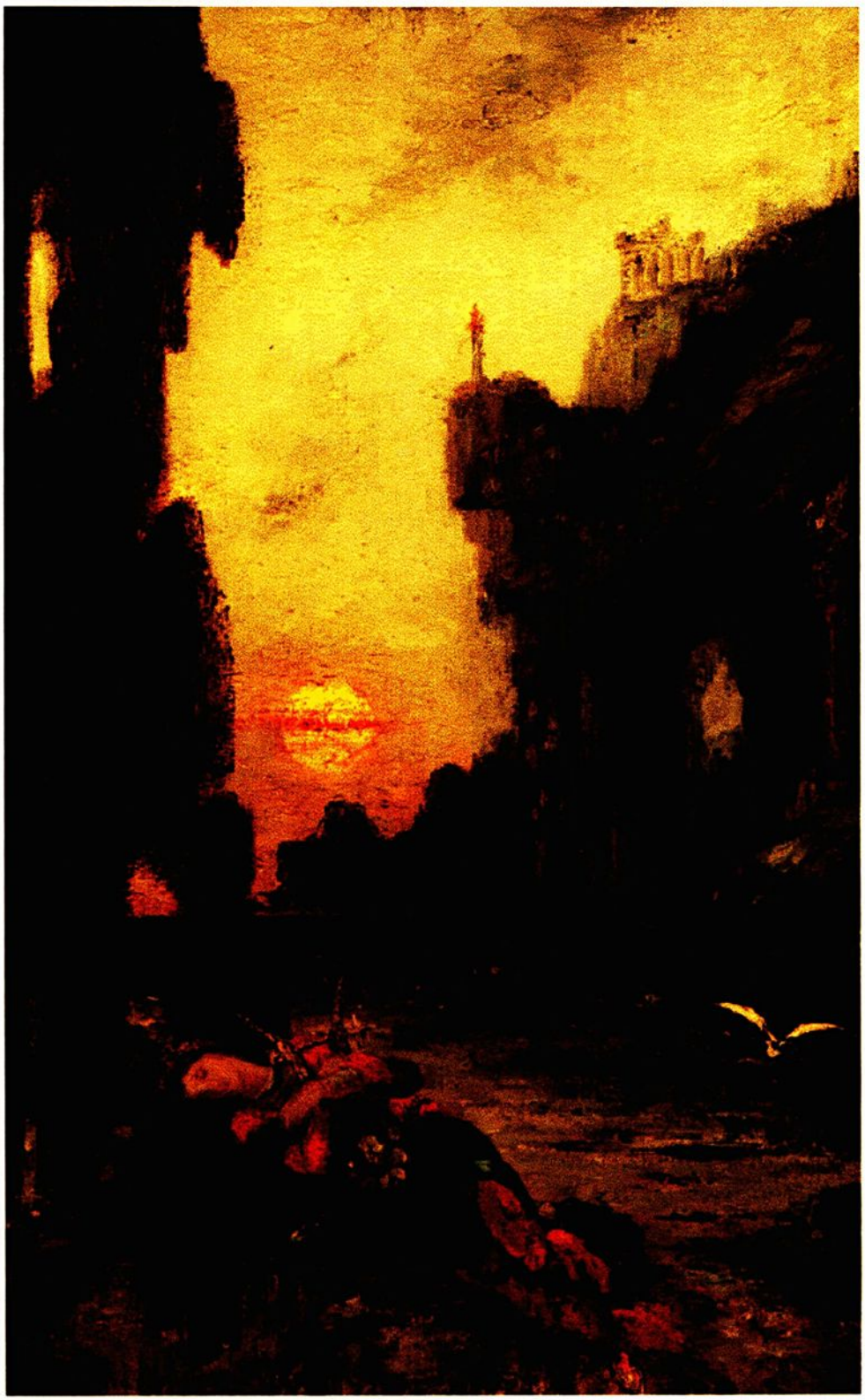


O Juízo Final (130?), Giotto, *Capela dos Scrovegni*, Pádua - Itália.

Ascensão de Jesus, Giotto, *Capela dos Scrovegni*, Pádua - Itália.

Um dos primeiros aspectos que deve ser ressaltado na pintura de Giotto, que muitas vezes não é compreendido devidamente pela crítica, é o fato de romper com as proporções das figuras, dentro de sua interpretação plástica. Giotto provocou uma grande revolução na pintura, apesar de também ter-se mantido fiel a alguns princípios da tradição. A proporção das imagens não depende da aparência das coisas da natureza, mas da sua importância no pensamento humano. A imagem artística é fundamental e não a referência que se faz notar nesta imagem. Fala-se da consciência sintética de Giotto. Na sua pintura, realizada como toda a pintura em duas dimensões, tem-se, pelos recursos utilizados pelo pintor, a terceira dimensão de maneira muito evidente. O fato de Giotto ser um dos pintores mais citados em *À la recherche du temps perdu* nos incita a perceber um pouco mais de perto o estilo desse pintor do mesmo modo que nos incita a perceber o estilo de um Carpaccio ou de um Vermeer. Ao compor a passagem para a qual estamos voltados, é como se Proust incrustrasse um alto relevo no fluxo narrativo de sua obra. E esse alto relevo nos reporta, imediatamente à obra do pintor italiano. Note-se que nesta passagem, o narrador não se vale das emersões da memória no sentido mais comum da obra. O próprio comportamento criador se impõe desde a primeira palavra dentro de uma emolduragem em que se processa um recorte temporal. Como se comprimisse o dia (*os dias diminuíram*) e dentro dessa compressão recortasse o instante (*no momento*), (figura 6) o narrador emoldura o quadro dentro do qual vai se iniciar a composição. Na verdade, o que vai se iniciar é a descrição do quadro que sua percepção apreende ao entrar no quarto. Espaço mantido como um atelier em todas as cenas plásticas da obra. Digo descrever porque a pintura que se formara era pintura e como tal apresenta-se com seus ingredientes picturais: sincretismo das categorias que se articulam no espaço da tela. Mas a tela é o texto que se realiza pela justaposição de signos verbais no tempo. Assim, a fremência das imagens é exigida e ela se faz aos olhos do

unesp



Sapho. Gustave Moreau, (1887) *Musée Gustave Moreau,* Paris.

observador (*o céu violeta parecia estigmatizado pela figura hirta, geométrica, passageira e fulgurante do sol)*, dentro de um perfeito fusionismo de elementos metamorfoseados e desreferencializados, postos em condição de signos plásticos.

De fusionismo a fusionismo na mais elevada ambigüidade (quadro normal de Proust, quadro visual de Moureau) ampliamos a corrente, saindo da morte de Safo e passando à vida poética por ela construída –

1.
em torno a Silene esplêndida
os astros
recolhem sua forma lúcida
quando plena ela mais resplende
alta
argêntea

2
morto o doce Adônis
e agora,
Citeréia,
que nos resta?
lacerai os seios,
donzelas,
dilacerai as túnicas[5]

Safo

– para que possamos mergulhar na eterna vida que se mantém entre o sono e o estado de vigília no universo da metáfora. É nessa instância, pendular para Valéry, que Proust se inscreve, ou se inscreve o narrador proustiano para dar a mais intensa gradação de abertura. Não é do sono eterno e muito menos do estado desperto, mas do sono profundo que emergirão os sentidos inaudíveis.

[5] Tradução de Haroldo de Campos. In. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 165.

3. O sono de Albertina: A evolução metafórica numa passagem proustiana

O tardive, dis-moi, quelles sont ces deux blancheurs
qui dans l'ombre s'avancent?

Sainte-Pol Roux

Durante todo o tempo em que se lê o discurso proustiano, um aspecto tensivo invade o espírito do leitor aficcionado pela literatura: os limites entre a prosa literária e a poesia lírica. O grande discurso que constitui os sete volumes de *À la recherche du temps perdu* compõe-se de movimentos como os movimentos de uma sinfonia, por onde caminham os infindáveis personagens, que se imbricam, evidenciam-se como estrelas em céu aberto, nublam-se e desaparecem para ressurgirem em outras instâncias, com alterações que o novo contexto propicia, mas permanecentes como uma espécie de previsibilidade do humano na sua incorrigível forma de ser. Nesse trilhar sinfônico, despontam os *grandes motivos* poéticos em que a metáfora atinge seu alto grau de precisão, qual seja, instaurar a literariedade, demarcar os limites entre o vozeamento do discurso não literário e o mutismo do discurso literário. Nessas instâncias, atenua-se profundamente o sentido literal do texto em função de seu valor simbólico que se volta para si mesmo, para seu ritmo, para o teor metafórico que pode valer como potência e ao mesmo tempo como campo lírico de expressão maior. Nesses momentos discursivos, Proust consegue enlevar o valor da palavra, fazendo-a valer como uma espécie de uníssono estabelecido entre a expressão e o conteúdo, uma espécie de

"ruído cascalhado" que flui para deixar seus resíduos no espírito do leitor. Um desses momentos de extrema realização poética, em sintagmas seqüenciados, foi selecionado para que pudéssemos ao menos apresentar um dos procedimentos mais singulares de metaforização. A escolha da passagem se definiu com a leitura da crônica "Vinte Livros na Ilha", pertencente a *Confissões de Minas* de Carlos Drummond de Andrade, que após discutir com profundidade o relativismo da escolha de vinte melhores obras da literatura ocidental, assim se manifesta:

> A dificuldade oposta poderá, também, intervir na escolha das obras. Vinte livros parecerão muito à própria sensibilidade gidiana, que se compraz com os raros e estritos alimentos tirados de si mesma, e se mostra capaz de colher, na trama de um só livro, material para toda sorte de variações sobre seus temas constantes. Por que vinte livros, se um apenas de Dostoiévski nos permite penetrar em outras almas, aclarar-lhes os segredos e confrontá-los com os nossos? Um capítulo de *À la Recherche du Temps Perdu*, sobre o sono de Albertina, por exemplo, concentra para os leitores avisados toda a melodia proustiana, esparsa em dezesseis desesperadores volumes, que, se levados para a ilha hipotética, apenas deixariam quatro lugares vagos para conter os mundos de Shakespeare, Goethe, Dante, Camões, Cervantes, sem nenhum espaço para Rabelais, Pascal, Stendhal, Tolstoi, o nosso Machado de Assis, os gregos veneráveis, os modernos Joyce, Faulkner e Kafka, Valéry e o próprio Gide. E onde ficariam esses volumes caros à nossa inteligência e ao nosso coração, que não conseguimos parte de nossa livraria, como uma ficha e um número, porque são companheiros da hora íntima, depositários da nossa confidência: *Confessions*, de Rousseau, as *Fleurs du mal*, de Baudelaire, o *Adolphe*, de Benjamin Constant, o *Journal*, de Jules Renard - quatro títulos ao acaso, reunidos ao sabor de uma preferência individual, nutrida do velho leite francês, e respeitadas todas as outras preferências? Isso demonstra apenas que vinte livros são um número demasiado grande e demasiado pequeno, ao mesmo tempo. (loc .cit. p. 788)

A passagem a que se refere Carlos Drummond de Andrade, faz parte do volume *A prisioneira*, traduzido para o português por Lourdes Sousa de Alencar e Manuel Bandeira, o quinto dos sete que compõem a obra. Encontra-se na metade do primeiro capítulo, "Vida em comum com Albertina" e percorre mais ou menos onze páginas.

Devido a extensão do texto, difícil para uma descrição crítica, elegemos pontualmente os parágrafos seqüenciados que focalizam o momento em que

unesp

Albertina dorme, pois é neles que podemos assistir a uma das mais bem realizadas evoluções da metáfora ou da *metamorfose,* uma vez que é esse o fenômeno que se processa no desenvolvimento dos parágrafos. Tentaremos com isso mostrar de que maneira o artista, partindo do signo literário Albertina, investido de um conjunto de semas que lhe conferem certa referencialidade narrativa, como as personagens que passam a atuar como pessoas na mente do leitor, de que maneira essa personagem-referência vai se transformando em signo poético, ou *signo complexo* como o querem tanto a Semiótica Russa de Iuri Lotman, quanto a Semiótica Francesa de A. J. Greimas.[6] Passaremos, então, à apresentação da referida passagem em que o narrador descreve, poeticamente, o sono de Albertina. Para facilitar o acompanhamento do processo gradativo, seccionarei suas partes, respeitando a seqüência dos parágrafos, como se fossem estrofes de uma composição poética, apontando em cada um deles os procedimentos evolutivos utilizados pelo artista. O que ocorre, como veremos, é uma espécie de simbiose entre dois discursos. *Simbiose,* palavra de origem grega que significa associação de duas plantas ou de uma planta e de um animal, na qual ambos os organismos recebem benefícios, ainda que em proporções diversas. É o caso dos liquens. Associação entre dois seres vivos que vivem em comum. No sentido figurado, associação e entendimento íntimo entre duas pessoas. Trata-se do entrecruzar do discurso do sonho (silencioso e plástico de Albertina) e do discurso poético construído pela gradação de metáforas, por meio das quais vão emergindo os sentidos inaudíveis, que só um estilo *modulado* poderia expressar:

> Às vezes, com efeito, quando eu me levantava para ir buscar um livro ao gabinete de meu pai, minha amiga, que me pedira licença para se deitar durante a minha ausência, estava tão fatigada pela grande excursão da manhã e da tarde ao ar livre que, mesmo se eu demorasse apenas um instante fora do quarto, ao voltar encontrava Albertina adormecida e não a despertava.[7]

---

[6] A expressão é empregada por Iuri Lotman, na sua obra *A estrutura do texto artístico* e por A. J. Greimas, na "Introduction" aos *Essais de sémiotique poétique.*

[7] Ver texto original no anexo 3.

É assim que se inicia um dos mais perfeitos percursos metafóricos da obra *À la recherche du temps perdu.* Valendo-se de recursos retóricos que assegurem a esfera da plausibilidade, o narrador "prepara o terreno" para o encadeamento de uma outra forma retórica, de natureza poética, a partir da instância em que Albertina pousa "adormecida", para que assim se transforme num universo sígnico, pleno de todas as potencialidades semânticas e/ou simbólicas. Deve-se notar que, essa esfera plausível a que me refiro parece literal se isolada do conjunto do discurso, o que entendemos como impossível. Assim sendo, já nesta fase o que se nota é o movimento de sentidos que engendra ou alicerça a construção do narrador. Assim, manifesta-se uma significativa relação de oposição que norteará todo o diálogo discursivo: "...quando eu me *levantava* para ir buscar um livro ao gabinete de meu pai..."*versus*"...minha amiga, que pedira licença para *se deitar* durante a minha ausência..." Ao movimento de ascendência do narrador se contrapõe o movimento de descendência da personagem Albertina; ao dinamismo do narrador se contraporá a aparente estaticidade da personagem; ao sentido de ausência do narrador, o surgimento do signo Albertina que será revivificado por meio do engenho do enunciador lírico. Dentro desse universo, inicia-se a "leitura" de Marcel:

> Estendida a fio comprido em minha cama, numa atitude de uma naturalidade que não se teria podido inventar, dava-me a impressão de uma longa haste em flor que houvessem colocado ali, e o era efetivamente: o poder de cismar, que eu só tinha na ausência dela, encontrava-o naqueles instantes a seu lado, como se dormindo ela se tivesse convertido numa planta. Assim, o seu sono realizava, em certa medida, a possibilidade do amor; quando eu ficava só, podia pensar nela, mas ela me fazia falta, eu não a possuía. Ela presente, eu lhe falava, mas estava por demais ausente de mim mesmo para poder pensar. Quando ela dormia, eu não precisava mais falar, sabia que não era mais olhado por ela, não tinha mais necessidade de viver na superfície de mim mesmo.

Buscando nos textos de toda a história da poesia uma forma de expressão que apreendesse o sentimento amoroso, pode-se afirmar que se desconhece aquele que encontre a resolução desse ato que seria o de maior realização, mas

que se afirma como o de maior carência do ser humano. As mais intensas imagens denunciam sempre uma ansiosa tentativa que não consegue a tão desejada unificação entre dois seres por esse intrincado e inexplicável laço do amor. Proust encontra um caminho dos mais originais e consegue, dentro do universo do impossível, a tangibilidade escorregadia da referida união. Na verdade, o que temos são dois discursos que se entrelaçam num terceiro capaz de tecer e transmitir a conjunção dos dois primeiros. Estes constituem-se da linguagem do sono (Albertina) em que o que sucede pertence apenas ao universo do sonho e a linguagem do silêncio assessorada pela linguagem dos gestos (Marcel) cujos conteúdos se manifestam pela expressão do terceiro discurso (do narrador), esse sim, o literário, o poético que se vale da *imagem* para plasmar a conjunção de tudo; única chance de vislumbrar "a possibilidade do amor", como diz uma das frases do texto.

Assim sendo, no discurso poético as validades recolhem-se na chama da verdade e nela nos realizamos. O parágrafo se divide em duas partes fundamentais; na primeira se operacionaliza a construção da primeira dimensão metafórica marcada por três etapas: a mulher se deita a "fio comprido" sobre a cama de Marcel; dá a impressão de uma "longa haste em flor que houvessem colocado ali"; finalmente, ela era "efetivamente" a longa haste. É, como se, ao dormir, tivesse se convertido em *planta.* O segundo parágrafo inicia-se com um anafórico ("assim") que indica o universo metafórico do primeiro parágrafo e, dentro desse universo, o da linguagem poética, surge a abertura para as possibilidades de sentidos. Essa abertura, "em certa medida" se materializa nas frases que seguem, determinadas pelas alternâncias semântico-sintáticas, em que o jogo *eu* e *ela* indiciam, por suas dissonâncias, uma consonância profunda delineadora desse angustiante sentimento do amor. Esse procedimento retórico ocorre em três instâncias. A primeira e a segunda denunciam situações de Albertina acordada (não metafórica) e, portanto, dissonantes em relação ao sentimento amoroso:

unesp

1. "quando eu ficava só, podia pensar nela, mas ela me fazia falta, eu não a possuía."
2. "Ela presente, eu lhe falava, mas estava por demais ausente de mim mesmo para poder pensar."

Na terceira instância se opera a metamorfose: Albertina dorme, vira haste em flor, vira planta. Emergem o discurso do sonho e o discurso do silêncio e neles, ou por eles, a voz emerge na imagem e, então, a possibilidade de conjunção que, em certa medida, determina a possibilidade de amor:

3. "Quando ela dormia, eu não precisava mais falar, sabia que não era mais olhado por ela, não tinha mais necessidade de viver na superfície de mim mesmo."

Sair da "superfície de mim mesmo" consiste em entrar nessa malha de signos posta na condição de símbolos internos, convergentes para a própria natureza da mensagem poética que exatamente por isso, tangencia as camadas mais profundas.

Ocorre na passagem uma *gradação* do processo de metaforização que vai conduzindo o discurso e seus movimentos de sentido a dimensões cada vez mais intensas. Por isso devemos prosseguir para que seja possível acompanhar o fenômeno expressivo de Marcel Proust:

Fechando os olhos, perdendo a consciência, Albertina se despojara sucessivamente dos seus diferentes caracteres de humanidade que me haviam decepcionado desde o dia em que a conheci. Não estava animada senão da vida inconsciente dos vegetais, das árvores, vida mais diversa da minha, mais estranha, e que no entanto me pertencia mais. Seu eu não se escapava a todos os momentos, como quando conversávamos, pelas saídas do pensamento incofessado e do olhar. Ela havia recolhido a si tudo dela que andava fora, estava toda ela refugiada, murada, resumida no seu corpo. Tendo-a sob meu olhar, nas minhas mãos, tinha eu o sentimento de a possuir por inteiro, o que não se dava quando ela estava acordada. Sua vida estava submetida a mim e para mim exalava o seu leve bafejo.

O que se realiza nesse parágrafo consiste numa verdadeira lição de retórica. O seu discurso nos apresenta o processo de deslexicalização do signo Albertina, uma espécie de desconstrutivismo semântico do referente Albertina injetando-lhe um outro universo de semas, pertencente ao universo da

unesp

natureza, ao universo dos vegetais ("Não estava animada senão da vida incosciente dos vegetais, das árvores, vida mais diversa da minha, mais estranha, e que no entanto me pertencia mais.") para que ele, enquanto signo poético, possa atuar como elemento conjuntivo do que permanece de humano e o que se inclui de natureza nessa metáfora. Vale aqui notar que a composição da metáfora, seu processo de sobreposição semântica ainda consiste num fenômeno pouco aprofundado sob o ponto de vista de sua resultante significativa. Por muito tempo, como já adiantei na apresentação desse ensaio, compreendia-se a metáfora como um fenômeno de substituição semântica e nesse sentido, o próprio Aristóteles se encarregou de transmitir essa idéia a aos seus seguidores. Depois, com os estudos mais adiantados da Retórica, compreendeu-se o fundamento essencial desse processo imagístico, conferindo à metáfora o que lhe é de direito, isto é, um fenômeno de interação de sentidos. Entretanto, a resultante desse fenômeno ainda se restringe aos vários sentidos conferidos pela metáfora e não o que, na verdade, assistimos nesta passagem de Proust. Após despojar Albertina de seus diferentes caracteres (deslexicalização) e conferir-lhe a animação dos vegetais, tornando-a, portanto, um ser anfíbio, próprio do que entendemos por ser metafórico, assim se expressa o narrador: "Ela havia recolhido a si tudo dela que andava fora, estava toda ela refugiada, murada, resumida no seu corpo." Aí está o que considero de mais relevante do que vimos perseguindo neste discurso gradativo em intensidade de Marcel Proust. A interação entre campos semânticos distintos pela sobreposição sêmica permite ao elemento metaforizado imbuir-se de seus sentidos, conjugá-los da esfera dispersa em que se encontravam, graças ao esfacelamento neles ocorrido pela força do hábito, pelas contingências do mundo.

Eu escutava aquela murmurante emanação misteriosa, suave como um zéfiro marinho, inefável com esse luar que era o seu sono. Enquanto este durava, eu podia pensar nela e entretanto olhá-la, e quando ele se tornava mais profundo, tocá-la, beijá-la. O que eu experimentava então era um amor em face de qualquer coisa tão pura, tão imaterial em sua

sensibilidade, tão misteriosa, como se eu estivesse diante dessas criaturas inanimadas que são as belezas naturais. Com efeito, quando ela dormia mais profundamente, cessava de ser a planta que havia sido; seu sono, à beira do qual eu me perdia em cismas, com deliciosa volúpia, de que não me cansava nunca, de que poderia gozar indefinidamente, era para mim toda uma paisagem. Seu sono punha ao pé de mim algo tão calmo, tão sensualmente delicioso quanto, na baía de Balbec luzindo mansa como um lago, aquelas noites de plenilúnio em que os galhos mal se movem, em que, estirados na areia, escutaríamos sem fim o quebrar do refluxo.

Estamos na quarta instância do sono de Albertina que na verdade é o sono da linguagem, que se intensifica, que se torna mais profundo, e juntamente com ele caminhamos, ou a ele nos enovelamos, quase que ofegantes, nessa difícil missão crítica que tantas vezes se sente impotente para conferir voz ao mutismo do objeto com que lida. Do universo contido, retido, devolvido ao corpo (ou à haste com flores?) e mantenedor do mistério que dentro pulsa, emana o murmúrio, suave e atraente. Ampliando a esfera das similaridades, movimentando-se entre o símile e a metáfora, o fluxo das imagens vai-nos conduzindo para uma espécie de campo do imponderável e do indomável, em que procuramos apreender ao menos uma palavra mas que nos escapa, restando também do discurso, apenas o seu remanso, a sua melodiosa seqüência de perfuração do insondável. Nessa alquimia da palavra, o bafejo de Albertina se torna "emanação misteriosa" e ela, a emanação, torna-se tão suave como um "zéfiro marinho", enquanto seu sono é metamorfoseado em "luar". Inicia-se, assim, um processo de desdobramento das imagens, aprofundando, conseqüentemente, as dimensões para onde elas nos conduzem. O que se dá, na verdade, nesta impressionante passagem de *A prisioneira*, é um diálogo, metaforizado, é claro, entre o discurso poético e a linguagem do universo onírico. Independentemente do que vai sendo narrado, existe uma visível gradação marcada pelo paralelismo e interpenetração entre os dois fenômenos. Quanto mais o sono de Albertina se aprofunda, mais intensa se torna a linguagem, mais plena de imagens e consqüentemente de sentidos ela se torna: "Com efeito, quando ela dormia mais profundamente, cessava de ser a planta que havia sido; seu sono, à beira do qual eu me perdia em cismas, com

deliciosa volúpia, de que não me cansava nunca, de que poderia gozar indefinidamente, era para mim toda uma paisagem."

O fenômeno que se opera neste texto de Marcel Proust nos remete a um outro, manifestado no poema *Les deux serpents qui burent trop de lait* do poeta simbolista francês, Saint-Pol Roux. Vejamos:

Les Deux serpents qui burent trop de lait

O tardive, dis-moi, quelles sont ces deux blancheurs
qui dans l'ombre s'avancent?
Sans doute deux rayons de lune
exprimés par l'huis de ma venue.
Un rayon de lune est fluide et diaphane,
ce que je vois est opaque et solide.
Alors ce sont deux banderoles de neige
pleurées par les blessures de la tuile.
Nous sommes en juillet, brune amante,
mais fussions-nous en décembre,
l'haleine de la chambre aurait déjà fondu
les flocons que tu dis.
Alors ce sont deux rameaux d'aubépine
aux lèvres des persiennes.
Notre mansarde est haute,
et je ne sache pas que l'aubépine pousse dans l'espace.
Alors ce sont deux cols de cygne.
Nous n'avons pas de cygnes dans la chambre,
et puis un col de cygne est souple et d'harmonie,
tandis qu'à la manière des serpents
ces choses-là se tordent.
Et si c'étaient deux ce que tu viens de dire?
Deux serpents, veux-tu rire, blancs?
On a vu des serpents boire infiniment de lait.
Personne avec toi n'est entré?
Personne que ma chevelure.
Comment se seraient-ils introduits dans ce cas?
Aurais-tu peur de deux serpents qui burent trop de lait?
Prends garde, Marcelle! ils vont sauter sur toi!
viens, oh viens près du lit!...
Laisse donc ces foetus du sommeil!
Ils ont sauté, sauté jusqu'à ta gorge, ô ma pauvre!
et leurs queues nouées à tes épaules,
voilà qu'ils se balancent
dans tes gestes vers tes mains...
Fou, puisse ma caresse effacer ton cauchemar!
Ils assaillent mon lit, rampent vers mon cou...

ah je les sens s'y joindre en collier de potence!
Non, c'est moi qui t'enlace, bel halluciné...
Eh quoi!...ces deux serpents qui burent trop de lait...
Seraient mes bras, ami, mes deux bras blancs...
Tes bras...tes deux bras blancs.[8]

A presença do poema *Les Deux serpents qui burent trop de lait* vem apenas anunciar o que se confirmará na terceira parte deste ensaio: o discurso de Marcel Proust nos remete permanentemente ao texto poético, ou à poesia em versos. Ele nos instiga à noção da imagem, uma vez que na sua natureza traz, permanentemente à baila, as tensões relevantes dos limites entre prosa literária e poesia lírica. Saint-Pol Roux foi considerando pelos surrealistas como o "mestre da imagem" e foi por eles (não ao acaso) homenageado. Nosso contato com esse poeta foi por meio do poema que acima transcrevemos. Ele foi elegido por Joan Miró na construção do quadro "O Corpo de minha morena" (figura 7) juntamente com um poema de Guillaume Apollinaire. Não é nosso objetivo analisar o poema mas apenas apresentá-lo para que o leitor compreenda as bases que nos conduziram à livre associação entre a passagem proustiana e o universo criado pelo poeta. Para aqueles que se envolvem com o universo da poesia não é desconhecido o fato de grandes criadores aproximarem ou buscarem uma aproximação entre o universo da poesia e universo do sonho. No sonho parece residir o amplo campo das imagens que em geral se manifestam como sinestesias em movimento. Referimo-nos ao sonho em si e não à narrativa que fazemos dele. Às esferas conhecidas de nossa memória consciente, voluntária convergem outras esferas menos tocáveis, menos decodificáveis e nessa profusão surgem as imagens portadoras de índices que sugerem reinos desconhecidos e ao mesmo tempo conhecidos de nosso universo inconsciente. Nesse sentido, o poema apresentado é modelar.

---

[8] **Saint-Pol Roux**, Les reposoirs de la procession, **Mercure de France, Paris, 1893, p. 215-219.** Apud Margit Rowell, *Joan Miró - peinture=poésie*, éditions de la différence, New York, 1972. pág. 147. Cf. tradução de Dinamara Garcia Rodrigues, no anexo 4.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Le corps de ma brune... (1925), Joan Miró, *Collection Hermanos (particular).*

Com a sua leitura, mais se assegura a íntima relação do discurso proustiano com o discurso poético, especificamente com o poema lírico. O que mais aproxima o poema do texto proustiano é este acasalamento da linguagem metafórica com o universo onírico em que a ambigüidade se instaura no limite entre uma forma e outra.

> Ao entrar no quarto, eu parara no limiar, não ousando fazer ruído e outro não ouvia senão o de seu hálito, que vinha expirar-lhe nos lábios a intervalos intermitentes e regulares, como um refluxo, porém mais atenuado e mais suave. E no momento em que meu ouvido recolhia aquele rumor divino, parecia-me que era, condensada nele, toda a pessoa, toda a vida da encantadora cativa, ali deitada diante dos meus olhos. Carros passavam estrepitosamente lá fora, mas a fronte dela continuava imóvel, pura, seu hálito, leve, reduzido à mais simples expiração do ar necessário. Então, vendo que seu sono não seria perturbado, eu me aproximava com prudência, sentava-me na cadeira que estava ao lado da cama, e depois na própria cama.

Nesta quinta "instância" do sono, ou quinta "instância" da poética proustiana, o que se assiste é a uma verdadeira demonstração de sensorialidades postas na condição de palavras e de silêncios, num perfeito ir e vir de delicadezas, como se o mundo exterior cessasse ou, ao menos, deixasse de significar para ceder lugar a um universo das sensações mais puras, mais leves, como silhuetas das coisas e não das coisas em si. Para compor este universo, o narrador vale-se de construções homólogas ao objeto (Albertina) que descreve. Períodos, mesmo os longos, compostos com acentuada predominância de orações coordenadas que se articulam a subordinadas reduzidas, o que atenua a marca de conectivos que podem atuar como ruídos, pontuação cadenciada separando as orações, enfim, a ~~plamação~~ plasmação de um ritmo responsável pela criação da figura da gradação de efeito profundamente expressivo no discurso proustiano. Ele realiza uma cadência, valendo-se de elementos retóricos variados e conjugados, para construir um todo, uma complexão poética que parece querer ser apenas evocada e não explicada:

Passei serões encantadores conversando, brincando com Albertina, mas nunca tão agradáveis como quando a via dormir. Ela podia ter, tagarelando, jogando aquela naturalidade que nenhuma atriz poderia imitar, era uma naturalidade em segundo grau a que me oferecia o seu sono. A cabeleira, descendo-lhe ao longo do rosto corado, estava pousada a seu lado no leito e às vezes uma mecha isolada e reta dava o mesmo efeito de perspectiva que aquelas árvores lunares dos quadros rafaelescos de Elstir. Se os lábios de Albertina estavam fechados, em compensação, da posição em que eu me colocara, suas pálpebras pareciam tão pouco unidas que eu quase não saberia dizer se ela estava mesmo dormindo. Em todo o caso, essas pálpebras abaixadas punham-lhe no rosto aquela continuidade perfeita que os olhos não interrompem. Pessoas há cuja face adquire uma beleza e uma majestade insólitas quando não se lhes vê o olhar.

O tênue fio que determina o limite entre sonho e realidade parece conquistar nesta instância o ponto alto no exercício poético composto por Marcel Proust. É altamente compreensível ser este texto o escolhido por Carlos Drummond de Andrade dentro da obra do autor francês. Os procedimentos utilizados pelo narrador envolvem peculiaridades muito raras para qualquer escritor. Ele se vale de palavras simples, de uma sintaxe clara, sem nenhum mecanismo composicional mais ousado, trabalhando os elementos suprasegmentais de modo a criar uma cadência entonacional singular, quase natural, mas que, é tão artificial, isto é, disposta de tal forma pela mão do artista que só assim consegue atingir as dimensões que atinge. Esse artificialismo tão caro aos trabalhos de invenção é responsável pela própria existência da arte e de seus efeitos. Entretanto, nas entrelinhas do texto, o narrador nos fornece as pistas, os índices fatais para que possamos sair da ingenuidade da descrição e pensar mais, compreendendo-a em outra esfera, em outra dimensão. Exatamente por isso que o discurso proustiano, salvo exceções, não pode ser interpretado em pequenos trechos, em pequenos fragmentos. Ele se articula quase sempre num discurso maior que se não for considerado, não nos permite compreender suas partes isoladas. Assim, ao entrarmos nesta sexta instância, devemos levar conosco o aprendizado das instâncias anteriores em que assistimos a uma evolução da metáfora, por meio da qual, Albertina foi deixando de ser uma referência mundana para se tornar

unesp

esse universo de possibilidades em que novos reinos semânticos passaram a ocupar o lugar antes ocupado apenas por suas próprias características. Como diz uma das expressões do texto, o sono de Albertina oferecia ao observador lírico uma "naturalidade em segundo grau". Nessa expressão reside a chave do segredo. A naturalidade em primeiro grau (referencialidade) passou pelo engenho da percepção criadora que se vale do sono para instaurar sua realidade. É dentro dessa dimensão em que o referente Albertina se metamorfoseia em "signo vivo" da arte que se processam os fenômenos da poesia que se confunde com visões que emanam dentro do universo de sugestões. Essas visões encontram em cada detalhe o seu lugar de manifestação e convergem para a harmonia do conjunto da composição. Chama-nos especialmente a atenção nesse universo lírico-onírico engendrado pelo artista, uma frase: "A cabeleira, descendo-lhe ao longo do rosto corado, estava pousada a seu lado no leito e às vezes uma mecha isolada e reta dava o mesmo efeito de perspectiva que aquelas árvores lunares dos quadros rafaelescos de Elstir." Dentro da concepção geral de invenção estética de Proust, pode-se dizer que a frase acima sintetiza os fundamentos básicos que conduzem a obra. Nesse estágio, dentro da evolução que viemos mostrando desse procedimento metafórico ou metamorfoseante, o enunciador lírico constrói um processo gradativo de teor hiperonímico, valendo-se de um procedimento metonímico para atingir uma esfera metafórica de grau intenso. Referimo-nos à "cabeleira" que desce ao longo do rosto corado estando pousada ao seu lado no leito; depois, "uma mecha isolada e reta" que "dava o mesmo efeito de perspectiva que aquelas árvores lunares dos quadros rafaelescos de Elstir". Na verdade o que ocorre é um processo de aproximação por similaridade da "mecha isolada" *pela perspectiva* das "árvores lunares dos quadros rafaelescos de Elstir". Assim, o processo de identificação ocorre entre a "mecha isolada" e as "arvores lunares" dos quadros. Se as "arvores lunares"

unesp

são partes de quadros rafaelescos de Elstir, por um processo de expansão semântica e associativa quase natural, podemos dizer que o conjunto "Albertina" equivale ao quadro todo de Elstir. Logo, temos aqui mais um passo da metamorfose: Albertina acaba de se transformar, por sugestão, numa pintura de Elstir. O que se deve ainda considerar é a incrível inexatidão da referência plástica. Apesar de conhecermos quadros de Rafael e neles percebermos as "árvores lunares isoladas em perspectiva" (figuras 8 e 9), de Elstir, pintor imaginário, temos apenas a idéia pela descrição de suas obras, quando da visita do narrador em seu atelier. Assim, somos levados a imaginar as "árvores rafaelescas de Elstir" para, então imaginarmos o quadro também criado de Albertina. Resta-nos apontar no parágrafo um aspecto que será evoluído no seguinte. Trata-se do fato de o narrador assim ver Albertina: *Se os lábios de Albertina estavam fechados, em compensação, da posição em eu me colocara, suas pálpebras pareciam tão pouco unidas que eu quase não saberia dizer se ela estava mesmo dormindo.* Essa idéia, ou essa forma de apresentar o signo Albertina parece querer fornecer-lhe a perfeição.

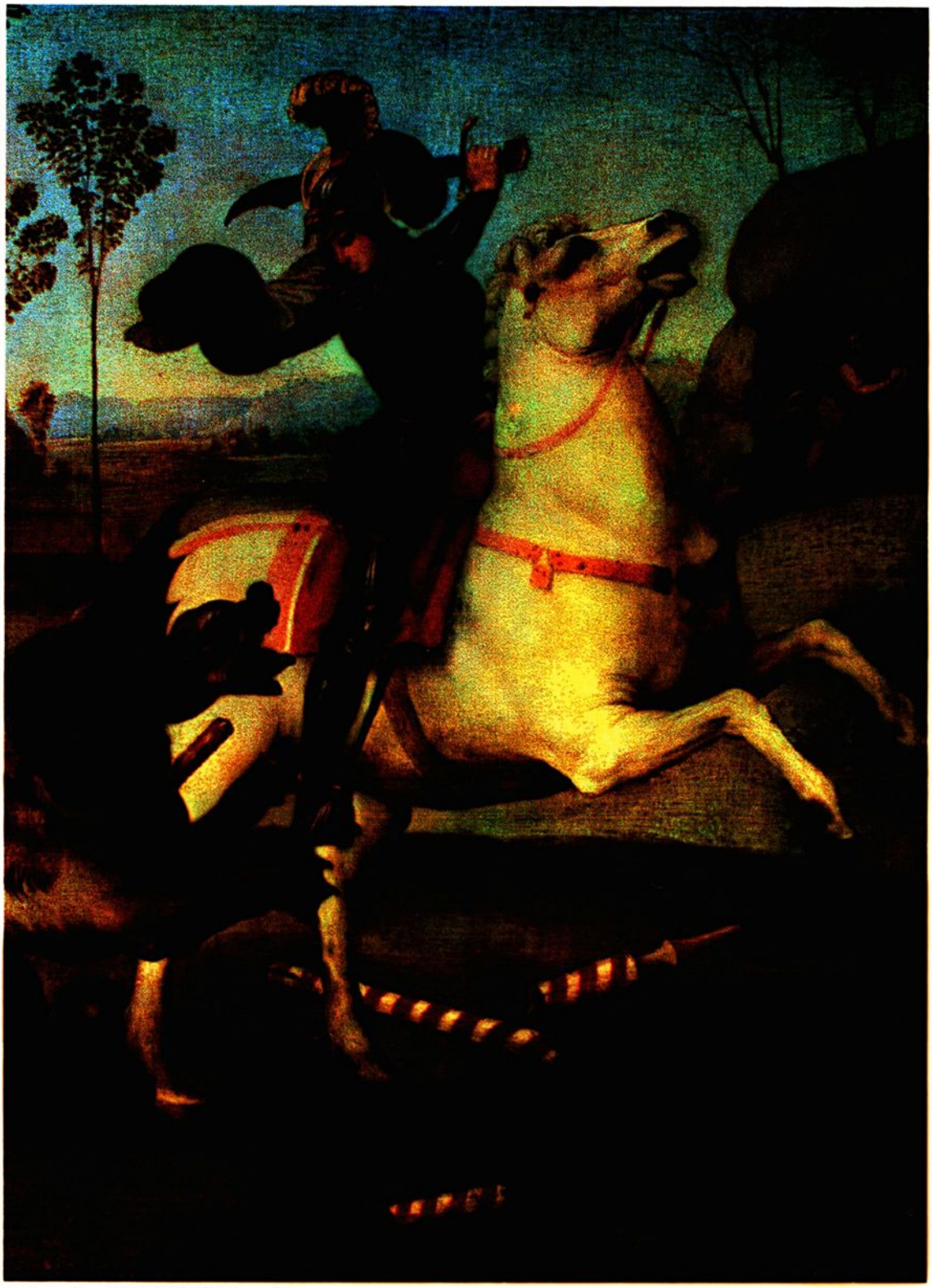
Ao mesmo tempo que lhe interessa o seu sono, o narrador parece querê-la viva, acordada, logicamente no sentido simbólico. Vejamos:

> Eu media com a vista Albertina estendida a meus pés. Por instantes ela estremecia numa agitação leve e inexplicável como as folhagens que uma brisa inesperada convulsa durante alguns momentos. Levava a mão aos cabelos, e, não o tendo feito como queria, tornava a tocá-los com movimentos tão seguidos, tão voluntários, que eu ficava convencido de que ela ia acordar. Mas qual, voltava à calma do sono que não interrompera. Ficava daí por diante imóvel. Pousava a mão no peito num abandono do braço tão ingenuamente pueril que eu era obrigado, ao olhá-la, a conter o sorriso que pela sua seriedade, sua inocência e sua graça nos provocam as crianças.

Considerando o grau evolutivo desta sétima instância metafórica do "sono de Albertina", em que tudo se articula sob os desígnios semióticos, o que temos, transfigurado na descrição da cena, são princípios estéticos fundamentais. Um desses princípios reside na relação entre obra (a compleção

unesp

A visão do Cavaleiro. (1504-1505?). Rafael, *London National Gallery.*



São Jorge e o Dragão (1504-1505?). Rafael, *Louvre*, Paris.

plástica do signo Albertina) e receptor (o enunciador-observador) que se dá numa íntima proximidade. "Eu media com a vista Albertina estendida a meus pés." Nesse princípio o que está envolvido é a concepção de *contemplação* x *interação* do receptor da obra. Esse processo evolui nas frases seguintes quando se coloca em pauta o *movimento*, outro princípio fundamental para o qual as teorias desenvolvidas no século XX tanto têm se esforçado para explicitar. O modo como se apresentam os movimentos de Albertina e as reações do enunciador (que é ao mesmo tempo receptor) denunciam o teor dinâmico da obra de arte. É como se o "quadro" apresentado denunciasse o movimento de uma natureza morta: *Levava a mão nos cabelos, e, não o tendo feito como queria, tornava a tocá-los com movimentos tão seguidos, tão voluntários, que eu ficava convencido de que ela ia acordar*.

O que se deve notar, nesse ir e vir metafórico engendrado por Marcel Proust, é a relevância da imagem no incessante processo de montagem e desmontagem que nos remete para dentro e para fora da referência. Pela deslexicalização de semas próprios do referente ~~Albetina~~ Albertina emerge um novo signo, o estético, no qual semas de outros universos são injetados de modo a se criar o reino metafórico tão próprio da arte. Entretanto, quando já estamos imbuídos do fenômeno, a metáfora nos remete para a sua referência privilegiando o traço de sentido fundamental, próprio do humano. Assim, a metáfora "Albertina" que nessa sétima instância é comparada com as "folhagens que uma brisa inesperada convulsa durante alguns momentos." equipara-se ao universo pueril das crianças, recuperando o arquétipo da pureza, da graça presente em toda a simbologia que a envolve. Essa espécie de depuração gerada pela evolução da mais rica metáfora proustiana atua como uma espécie de "palco do indomável" da arte tão cara a toda uma tradição que ele cultiva ao subvertê-la, para dar o passo do novo, do essencial, no trabalho de criação artística. A consciência de bricolagem, princípio básico para que se

possa ter uma resultante formal e polissêmica veio, nas sete instâncias até agora apresentadas, sendo construída lenta e evolutivamente, para que fosse possível atingir o seu ponto extremo, seu clímax. Passemos, portanto, à oitava instância poética, para que melhor se compreendam os princípios composicionais dessa obra:

> Eu, que conhecia várias Albertinas numa só, parecia-me ver muitas outras mais deitadas a meu lado. Suas sobrancelhas, arqueadas como eu nunca as tinha visto, cercavam-lhe os globos das pálpebras como um sedoso ninho de alcíone. Raças, atavismos, vícios repousavam-lhe na face. De cada vez que mexia com a cabeça, criava uma nova mulher freqüentemente não imaginada por mim. Parecia-me que eu possuía não uma, mas inumeráveis Albertinas. Sua respiração, pouco a pouco mais funda, levantava-lhe agora o colo regularmente e, por sobre ele, as mãos cruzadas, as suas pérolas, deslocadas de modo diferente pelo mesmo movimento das ondas faz oscilar. Então, sentindo que ela estava em pleno sono e que eu não iria chocar-me em escolhos de consciência recobertos agora pela preamar do sono profundo, deliberadamente galgava sem fazer ruído o leito, deitava-me a seu lado, tomava-lhe a cintura com um dos braços, pousava os meus lábios no seu rosto, no seu coração, depois em todas as partes de seu corpo a minha mão livre, que era então, como as pérolas, levantada também pela respiração de Albertina; eu mesmo me sentia, ao de leve, movido pelo seu movimento regular: estava embarcado no sono de Albertina. Às vezes me propiciava ele um prazer menos puro. Não havia para isso necessidade de nenhum movimento, bastava deixar minha perna encostada à dela, como um remo largado ao qual se imprime de vez em quando uma ligeira oscilação semelhante ao bater intermitente de asa nas aves que dormem no ar. Eu escolhia para contemplá-la aquela face do seu rosto que não se via nunca e que era tão bela.

Revelando rara consciência, num grau profundo de auto-reflexividade literária, o texto se constrói articulando brilhantemente os passos do processo de criação literária. Se em outras passagens esse processo se manifesta até mesmo de maneira conceitual, como veremos nos ensaios seguintes desta obra, aqui, no "sono de Albertina" ele se manifesta conjugado ao processo de realização ficcional o que o eleva sob o ponto de vista estético e crítico. Na sua abertura, um fenômeno se processa: "Eu, que conhecia várias Albertinas numa só, parecia-me ver muitas outras mais deitadas a meu lado." O que ocorre, como se fosse a tese para o que há de se demonstrar a seguir, é a bipartição (e ao mesmo tempo a conjunção) dos dois pólos da linguagem

(penso em Jakobson): a referencial e a poética. A primeira parte, "várias Albertinas numa só" refere-se à Albertina pessoa, uma pessoa que manifestava sua personalidade de várias formas; a segunda, "parecia-me ver muitas outras mais deitadas a meu lado", corresponde à Albertina signo estético, fruto de um profundo esvaziamento da referência para propiciar um enriquecimento de sentidos. Dir-se-ia que a primeira foi *composta* e que a segunda foi *recomposta.* Isso se tomarmos a passagem como cena congelada, isto é, indepedente do resto da composição porque se não o for devemos entender da seguinte maneira: Albertina já é um signo estético no conjunto da obra e como tal *recomposta* por meio de um processo de montagem. A segunda seria uma intensificação desse signo dentro do processo composicional como procedimento metalingüístico. Nesse procedimento, as frases que seguem só ampliam e aprofundam os fundamentos da construção. Para isso, o enunciador evidencia o comportamento metonímico imprescindível para a construção da metáfora discursiva. É por esse caminho que se inicia uma espécie de desconstrução da imagem de Albertina, fragmentando suas partes, uma a uma, de modo a elucidar o seu todo mais complexo e nele mergulhar. Vale notar o processo de expansão articulatória que se dá nesta riquíssima passagem. O que ocorre é uma forma de *conjunção retórica.* Proust elabora uma espécie de bifurcação dos dois eixos da linguagem: o paradigmático e o sintagmático, gerando uma Albertina "discurso" o qual, integrado ao universo do sonho, apresenta-se espaço de realização do essencial. Nessa realização insere-se o enunciador como que buscando uma simbiose entre o objeto criado e o criador, em amálgama indissociável. Cremos imprescindível apresentar o modo como se opera esse procedimento magistral tão raro na literatura e responsável pelo efeito altamente poético do discurso desse autor. Os elementos metonímicos selecionados no discurso são os seguintes: sobrancelhas, globos das pálpebras, face, cabeça, mulher, inumeráveis Abertinas; respiração, colo,

mãos, suas pérolas. Esses elementos vêm, quase todos, transmudados, metamorfoseados por meio de um recurso metafórico. Cada um deles, expandido por meio de um universo de novos semas, cria uma esfera ampla, quase autônoma de sentidos. Cada um deles, dentro dessa nova realidade em que se tornou, comunica-se com o outro, por meio de uma sintaxe que transcende a sintaxe verbal e instaura uma sintaxe corporal, metafórica e extremamente rica de sentidos. Nessa sintaxe, num deteminado ponto do parágrafo, insere-se o outro sujeito, o enunciador, que, de uma posição de estranhamento em que se encontrava ("como eu nunca as tinha visto", "nova mulher não imaginada por mim", "parecia-me que eu possuía não uma, mas inumeráveis Albertinas"), passa a uma relação de conjunção com o objeto estético do desejo. É na segunda parte da passagem, *Então, sentindo...*que embarca o enunciador. Instância do "pleno sono", do "sono profundo" que corresponde ao grau máximo da metáfora, ao grau modulado da metáfora discursiva em que nenhuma tendência temática possa atuar como obstáculo no processo de recepção ou de interação entre obra e fruidor. Esse momento da passagem nos reporta a grandes exemplos de poesia e dentre eles emerge, num grau muito acentuado de similaridade, o antológico poema "Procura da Poesia" de Carlos Drummond de Andrade, poeta inspirador da escolha que fizemos da passagem proustiana. Citando sua última parte, temos:

> Repara:
> ermas de melodia e conceito
> elas se refugiaram na noite, as palavras.
> Ainda úmidas e impregnadas de sono,
> rolam num rio dificil e se transformam em desprezo.

É dentro da noite, dentro do sono profundo de Albetina ou do discurso metafórico que embarca o enunciador, conjugando em si o próprio receptor do referido discurso. É dentro da noite, em que as palavras estão mergulhadas,

impregnadas de sono que o narrador lírico adentra quase que plenamente, dentro dos limites impostos a um receptor em relação à obra que visita. No universo poético recoberto pela "preamar do sono profundo" instaura-se a interação que não pode ser total sob o risco de "acordar" o discurso e referenciar o que nele é inaudível. Como diria Maurice Blanchot, "dentro da noite, na noite" ele se integra pelas partes de "Albertina", tomando-lhe a cintura, pousando no seu rosto e no seu coração os lábios e finalmente tocando-lhe o corpo todo. Pela sua respiração ele também se enleva, mas pelas suas partes ele tangencia as pernas dela realizando um *prazer menos puro* e assim, de maneira tênue de modo a preservar a realidade do corpo poético, o enunciador fica "corpo a corpo" com a imagem que fabrica. Depois de todo o percurso, na última frase do texto, é resgatado o enigma que faz parte do objeto fabricado: "Eu escolhia para contemplá-la aquela face do seu rosto que não se via nunca e que era tão bela." A sabedoria de Proust no que concerne ao conhecimento estético atinge nesta frase o seu ponto nevrálgico. Depois de todo o trilhar seu corpo-mental pelo objeto estético ele elege a "face do rosto" nunca visto, aquele ponto que resguarda a beleza essencial para que seja por ele *contemplado*, o que nos conduz aos mais intensos pensamentos sobre estética indo de Kant e Hegel a Valéry e Adorno que dentro de suas diferenças fazem convergir para o mesmo ponto as concepções de belo, esse substrato comum e indescritível que determina a natureza da arte.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. *Teoria estética.* Trad. port. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ANDRADE, C. D. de. Procura da poesia. In: ___ *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977, p. 138.

___. de. Vinte livros numa ilha. In:___ *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. p. 786-89.

APOLLINAIRE., G. *Les peintres cubistes.* Paris: Hermann, Editeurs des Sciences et des Arts, 1980.

ARISTÓTELES. Retórica: Livro III. In:___ *Obras completas*. Trad. esp. de Francisco de P. Samaranch. Madri: Aguilar, 1977. cap. 2, p. 10-11.

___. Poética. In: *Obras completas*. Trad. esp. de Francisco de P. Samaranch. Madri: Aguilar, 1977. cap. 22, p. 100.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Trad. port. de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 29.

BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.- G. Le Dantec (Bibliothèque de la Pléiade).

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. bras. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

___. A inspiração: o Lado de Fora, a Noite. In: ___. *O espaço literário*. Trad. bras. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 161-87.

CORTÁZAR, J. Para uma poética. In: ___. *Valise de cronópio*. Trad. bras. de David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CURTIUS, E. R. *Marcel Proust y Paul Valéry*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1941.

GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

GREIMAS, A. J. Pour une théorie du discours poétique. In: GREIMAS, A. J. *et al*. *Éssais de semiotique poétique*. Paris: Librairie Larousse, 1972. p. 5-24.

HEGEL, G. W. F. *L'art classique*. Paris: Aubier-Montaigne, 1964. (Esthétique, t. 4).

___. *Estética*: o belo artístico ou o ideal. 3 ed. Trad. port. de Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, s.d.

HJELMSLEV, L. *Prolegómenos a una teoria del lenguage*. 2 ed. Trad. esp. de José Luis Díaz de Liaño. Madri: Editorial Gredos, 1974. (Biblioteca Románica Hispánica).

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. Trad. bras. e prefácio de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 2 ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1969.

KANT, E. *Critique de la raison pure*. Trad. fr. avec notes par A. Tremesaygues et B. Pacaud. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

KRISTEVA, J. *Le temps sensible*: Proust et l'expérience littéraire. Paris: Gallimard, 1994. (NRF éssais).

___. Apologie de la métaphore. In: ___. *Le temps sensible*: Proust et l'expérience littéraire. Paris: Gallimard, 1994. p. 246-79. (NRF éssais).

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Trad. port. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

PEIRCE, S. *Semiótica*. Trad. bras. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

POULET, G. *L'espace proustien*. Paris: Gallimard, 1982. p. 127-128.

PROUST, M. A propósito do estilo de Flaubert In: ___ *Nas trilhas da crítica*. Trad. bras. de Plínio Augusto Coelho. Edusp/Imaginário, 1994. p. 65-85.

___. *À la recherche du temps perdu:* A prisioneira. Trad. bras. de Lourdes Sousa de Alencar e Manuel Bandeira. 2 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

___. *À la recherche du temps perdu:* À l'ombre des jeunes filles en fleurs (2e partie). Paris : Gallimard, 1988. vol. 2, p. 803. (Bibliothèque de La Pléiade).

___*À l'ombre des jeunes filles en fleurs.* In:___. *À la recherche du temps perdu:* Du côté de chez Swann; À l'ombre des jeunes filles en fleurs (1ère partie). Paris: Gallimard, 1987. vol. 1, p. 1-420; 421-630. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. *À la recherche du temps perdu:* À l'ombre des jeunes filles en fleurs (2e partie); Le côté de Guermantes. Paris : Gallimard, 1988. vol. 2, p. 1-306; 307-884. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. *À la recherche du temps perdu:* O tempo redescoberto. Trad. bras. de Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

ROUX, S.-P. Les deux serpents qui burent trop de lait. In ___ *Les reposoirs de la procession.* Paris: Mercure de France, 1893, p. 215-219. Apud. Margit Rowell, *Joan Miró - peinture = poésie*. NY: Éditions de la Différence, 1972, p. 147.

VALÉRY, P. Discurso sobre a estética. In: LIMA, L. C. (Seleção e introdução). *Teoria da literatura em suas fontes*. Trad. do discurso citado de Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. [1 ed. fr. 1937].

VINCI, L. da. *Tratado de la pintura*. Trad. esp. de Diego Antonio Rejon. Buenos Aires: Goncourt, 1975.

MUSEU MOVENTE 4

MUSEU MOVENTE 4

MUSEU MOVENTE 4

Memória e invenção: as remissões proustianas às questões da poesia

A essência da arte é a Poesia. Porém a essência da Poesia é a instauração da verdade

Martin Heidegger

Sumário: 1. Persistência e dissonâncias da memória - 2. Reflexões a respeito da relação entre o discurso proustiano e a natureza da lírica - 3. Aspectos da memória trabalhados no discurso de Proust e suas ressonâncias na composição da lírica - 4. Relações entre uma passagem de *O tempo redescoberto* e um poema de Manuel Bandeira mediadas por alguns elementos da lírica de T. S. Eliot - 5. Relações entre o discurso proustiano e um poema de Fernando Pessoa - 6. Um poema de Cecília Meireles como substrato para as questões básicas da memória na obra *À la recherche du temps perdu*.

1. Persistência e dissonâncias da memória

Após o desenvolvimento das reflexões sobre os procedimentos utilizados por Marcel Proust para a criação de imagens que denominamos "quadros moventes" na fabricação de obras pictóricas com palavras e de apresentarmos analiticamente a evolução da metáfora numa passagem estritamente literária, entendemos ser fundamental discutir aspectos da obra que possam fornecer subsídios para melhor compreensão da lírica. Walter Benjamin, no seu clássico ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1975, 35-62) valeu-se com maestria do universo proustiano, para estudar os

procedimentos construtivos do autor de *As flores do mal*, sobretudo no que diz respeito aos aspectos da memória e à relação entre poesia e memória. Nosso objetivo é conduzir a reflexão sobre o discurso proustiano ao universo da experiência poética, para discutir os fundamentos da lírica que parecem conter, em casos mais intensos, o extrato primordial das vivências, mantido pela memória (involuntária para Proust) e destituído pela lembrança. A poesia lírica realiza-se pela *imagem* e nela e por ela concentram os elementos mais profundos da experiência vivenciada, conseguindo sair da linearidade do tempo cronológico e manter-se numa esfera extratemporal em que os movimentos interiores do homem emergem com intensidade singular. Durante todo tempo, ou durante todo o desenvolvimento da obra *À la recherche du temps perdu*, a questão da experiência como fundamento da expressão poética se evidencia. São muitos os momentos da leitura em que temos a sensação de estar ouvindo um poema que não sabemos reconhecer e ele está sempre embasado nas reminiscências transmudadas pela força da memória evocadora. Como diz Robert Champigny, *As I read Proust, I sometimes have the impression of reading the prose commentary of a poem which has not been written. In view of the subject-matter, a Bergsonian might think of a Romantic, reflective epic, like Wordsworth's* Prelude. *But the prose of Proust appears here and there to be the companion of unborn sonnet, not of an epic: sonnet of the* madeleine, *sonnet of the* paving-stones. *A sonnet is a moment's monument.* (*Proust*, p.125) Lemos o ensaio de Champigny depois de termos decidido incluir neste trabalho as relações entre o discurso proustiano e o discurso da lírica. Dadas as semelhanças entre nossas impressões, suas idéias vieram reforçar os intentos do presente ensaio. Entretanto, além da impressão de comentários proustianos sobre poemas que não foram escritos, muitas passagens nos reportam a poemas existentes e neles a manifestação dos mais relevantes aspectos de sua concepção sobre memória e invenção. Daí a relevância em demonstrar alguns

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

movimentos da poesia lírica a partir do contexto de *À la recherche du temps perdu*. Para isso, selecionamos apenas algumas passagens da obra de Proust que servem como fonte e como ancoradouro para a amostragem de três poemas em língua portuguesa, que julgamos estimulantes para esse exercício crítico. Mostraremos nos poemas, apenas os ingredientes determinantes para a compreensão do movimento de integração entre os dois universos. Como diz Benjamin, a obra de Marcel Proust é o grande exemplo de se tentar produzir artificialmente, em condições hodiernas, a experiência como foi entendida por Bergson.[1] Desde o princípio, Proust confronta essa memória involuntária (pura para Bergson) com a memória voluntária que está à disposição da inteligência. São vários os momentos da obra em que Proust contrapõe as pobres impressões que se tem do cotidiano (as lembranças de Combray) e as remissões advindas pelo acaso, por alguma sensação que nos devolve pontos fundamentais de vivências que as lembranças jamais seriam capazes de trazer à tona. Como diz Benjamin, para Proust *depende do acaso o fato de cada um alcançar uma imagem de si mesmo, tornar-se senhor da própria experiência. Depender do acaso em semelhante coisa, não é de modo algum natural. Os interesses interiores do homem já não têm por natureza esse caráter irremediavelmente privado; mas o adquirem somente quando diminui, por interesses externos, a possibilidade de serem incorporados a sua experiência* (loc.cit. p. 37). Benjamin dá como exemplo de diminuição dessa possibilidade o jornal, que não tem como objetivo levar o leitor a se apropriar de suas informações como de um aparte de sua experiência. Em contrapartida, o objetivo maior da arte é suscitar tal incorporação, o que não consiste numa tarefa muito fácil. No universo da literatura, a lírica talvez seja a forma mais contundente de realização desse processo: seu engendramento por imagem, sua

[1] Para as discussões que aqui serão desenvolvidas, valemo-nos de duas obras de Henri Bergson: *A evolução criadora, cuja tradução é de 1979 e Matéria e memória, cuja tradução é de 1990.*

contenção, seus aspectos tensivos, seu caráter altamente mediatizador, sua falta de inteligibilidade imediata, o aspecto de continuidade mesmo que possa aparentar fragmentação, tudo isso lhe confere intensificação dos aspectos tensivos e revificação de estados interiores do leitor que se propõe a adentrar sua esfera. Apesar de Marcel Proust não ter realizado poemas líricos, sua obra é um manancial de sugestões e de reflexões que nos reportam para esse gênero. Isso porque ele trabalha essencialmente com o conteúdo da lírica, ou melhor, com os procedimentos que se intensificam perfeitamente na realização lírica.

Cremos que, para qualquer leitor de poesia que tenha por esse gênero certa predileção, ao se envolver com o discurso proustiano, será tomado pela imediata relação. O processo associativo é, em certa medida, criado pelo próprio autor por meio de seus procedimentos construtivos e por sua intencional proposta de invenção. Assim, pelos caminhos dessa Poética que se acentua em algumas partes da composição, emergem os ingredientes do poema e nossas impressões ganham também vitalidade associativa em relação ao que há de essencial na poesia, isto é, a evocação pela imagem. Por isso e por outras razões que serão expostas no decorrer das análises, entendemos que o que se segue justifica-se plenamente como enfoque do presente ensaio. O critério utilizado para a seleção dos textos proustianos surgiu do próprio convívio com certas passagens que nos pareceram sempre voltadas para a realização poética; o critério utilizado para a escolha dos poemas se valeu do método associativo, isto é, a passagem era praticamente remissiva a poemas que nossa memória resgatava. Evidentemente, poderiam ser outros tantos, uma vez que as questões suscitadas são concernentes à Poesia e não apenas a alguns poemas. Entretanto, por motivo formal ou temático, fomos conduzidos para os três que aqui serão analisados a partir, ou à luz do discurso proustiano. Essa trajetória respeitará um movimento próprio, que dependerá do que entendemos como intrinsecamente natural para a evolução de nossas idéias. Portanto, o primeiro

poema convidado para essas aproximações é "O martelo" de Manuel Bandeira, pertencente à obra *Lira dos cinqüent'anos.* A passagem escolhida de Marcel Proust foi extraída de *O tempo redescoberto.* Vamos ao texto:

> Com efeito, um copeiro, procurando em vão não fazer barulho, acabava de bater com uma colher num prato. Invadiu-me um bem-estar do mesmo gênero do causado pelas pedras irregulares; às sensações também ainda frescas, mas muito diversas, misturava-se agora um cheiro de fumaça, abrandado pelos eflúvios de uma paisagem silvestre; e, no que me parecia tão agradável, reconheci o mesmo renque de árvores que me entediara observar e descrever, em frente ao qual, abrindo a caneca de cerveja que levava no vagão, cri um instante, numa espécie de vertigem, ainda estar, tanto o ruído idêntico da colher esbarrando no prato me dera, antes de cair em mim, a ilusão do martelo de um empregado que consertara alguma coisa numa roda do trem quando paramos na orla da pequena mata. [**T. R.** p.122]

Afora o caráter lírico, ou sobretudo por ele, temos aqui, uma passagem em que o narrador demonstra, por procedimentos singulares, o seu mecanismo composicional que encontra na literatura moderna, a fonte para sua realização. Trata-se do processo de *bricolagem* por meio da memória sensível, que promove uma espécie de superposição de imagens articuladas na linearidade sintagmática, mas que se processam no paradigma. Como se pode observar, Proust congrega imagens extraídas de pequenos detalhes, de pequenos gestos, pertencentes a categorias sensoriais distintas, mas que encontram conjunção ao serem organizados no âmbito do discurso literário. O barulho da colher ao bater no prato é distinto, portanto, daquele causado pelas pedras irregulares; o próprio discurso conjuga, consciente das diferenças, as sensações ainda frescas, do cheiro da fumaça abrandada pelos *eflúvios de uma paisagem silvestre*; e por meio desse procedimento o discurso vai-se abrindo a outras sensorialidades captadas pelo olhar (renque de árvores etc.) até chegar, como num redemoinho vertiginoso, novamente ao som da colher no prato, para finalmente fazer emergir um ruído distante, que se extrai de tudo isso: *a ilusão do martelo de um empregado que consertara alguma coisa numa roda do trem quando paramos na orla da pequena mata.* Esta última imagem, dentro deste processo de relação

entre os procedimentos proustianos e a poesia, remeteu-nos, imediatamente, ao poema de Bandeira:

O martelo

As rodas rangem na curva dos trilhos
Inexoravelmente
Mas eu salvei do meu naufrágio
Os elementos mais cotidianos.
O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.

Dentro da noite
No cerne duro da cidade
Me sinto protegido.
Do jardim do convento
Vem o pio da coruja.
Doce como um arrulho de pomba.
Sei que amanhã quando acordar
Ouvirei o martelo do ferreiro
Bater corajoso o cântico de certezas.

Manuel Bandeira

Entre a passagem de Proust e o poema de Bandeira existe uma íntima proximidade. Entretanto, essa proximidade ocorre entre os universos simbólicos de dois grandes artistas e exatamente por isso, o poema, escrito posteriormente, preserva e, ao mesmo tempo subverte a realidade da imagem de Proust. Nele, temos a interpretação de um mesmo fenômeno, mediante os elementos evocados pelo som do martelo do ferreiro que mobilizaram o universo individual do poeta, como sugere Proust, em vários momentos de *À la recherche du temps perdu.* Dizemos isso entendendo que, a não ser por uma coincidência fenomenal, existe grande possibilidade de o poeta ter criado seu texto iluminado pela passagem proustiana. O que vale observar é como o poema se realiza e de que maneira as correspondências produzidas pelo texto proustiano vão ao encontro do que denominamos de *contensão* da linguagem poética; de que maneira o signo da arte na poética proustiana encontra ressonância na plasmação do poema lírico. Perfeito realizador do verso livre, o movimento

prosódico dos versos injeta no seu andamento uma entonação significativa, conferindo às palavras a sua materialidade expressiva, para que, no tempo interior que mais parece uma viagem, as imagens façam emergir os fragmentos das vivências. Observando sua macroestrutura, evidencia-se a permanente oposição entre regularidade e irregularidade dos versos, indo ao encontro do mesmo fenômeno observado no que diz respeito às imagens. Isso se relaciona ao ir e vir das evocações da memória na obra de Proust, como fonte de reconstituição do si mesmo. Nesse sentido, tornam-se relevantes os quatorze versos, medida própria da regularidade do soneto, distribuídos numa forma livre de composição, dentro de uma outra vertente expressiva. Ainda nesse sentido, observe-se que os versos dialogam entre si, no que diz respeito à regularidade métrica. Alguns deles (versos de número 1, 4, 13) são decassílabos e em torno deles os demais oscilam entre versos de quatro, seis, oito, doze e treze sílabas. Evidentemente, "o martelo", elemento obsessivo, permanece no poema como elemento recorrente, surgindo como detalhe, porém mantendo-se como um incômodo (veja na figura 10, o quadro de Salvador Dali), uma metonímia que, ao ser integrada ao discurso, assume o teor de metáfora nuclear. O poema realiza-se de maneira a privilegiar, aparentemente, o espaço; praticamente todas as imagens determinam-se pelo caráter espacial. Os dois primeiros versos consistem em versos espaciais, icônicos, construídos pela seqüência das figuras de som (coliteração e assonância), de modo a criar o que denominaríamos de *metáfora onomatopaica* pelo conjunto sonoro engendrado que mais se assemelha à iconização das rodas do trem aos trilhos da linguagem, ou pela linguagem. Atuam como um espécie de mote, de condição desenhada, de elemento de impregnação existencial, de desenho de uma proposição temporal; temporal, pois se na aparência temos um formulação espacial, é o tempo ou a condição temporal que se instaura, "inexoravelmente" no texto, ou a bifurcação dessas duas categorias que resume nossa condição existencial. Curioso notar que se ausenta do poema o signo "trem" que na verdade é o elemento totalizador, a grande metáfora ausente, propulsora da viagem interior

unesp

The Persistence of Memory. (1931). Salvador Dali, *The Museum of Modern Arte,* New York.

evocada, condutora de nossas reminiscências, levando-nos *aos poucos para as alturas silenciosas da memória.* (T. R. p.115). Não é o trem manifestado no texto e é a ele que recorremos no texto proustiano: *antes de cair em mim, a ilusão do martelo de um empregado que consertara alguma coisa numa roda do trem quando paramos na orla da pequena mata*. O que temos no poema (mais uma vez a excelência do primeiro e do segundo verso) são as metonímias do trem (as rodas, o trilho) e sobretudo dois elementos secundários que se tornam principais na sua significação: "rangem" e "curvas" como obstáculos a uma fluência da trajetória. No espaço da linguagem, o poema tensiona as três dimensões do tempo, presente, passado e futuro e as faz convergir para o presente extratemporal. Nesse tempo, apesar de ocorrer uma lógica sintática quase perfeita, o mesmo não se dá, evidentemente, sob o ponto de vista semântico, pois as impressões ajustadas, sobrepostas, não respeitam a linearidade de articulação da visão centrífuga da linguagem. Por isso, deve-se notar a desarticulação entre os dois primeiros versos e os três versos seguintes. O único caminho para que se encontre a integração entre eles é pela articulação metafórica que determina o movimento único do sentimento, composto pelos resíduos recuperados. Os tempos verbais ("rangem", "resume", "sinto", "vem", "sei", no presente; "salvei", "habitei", no passado; "ouvirei", no futuro), indiciam o tempo da permanência existencial, definidor de nossa consciência persistente no fluxo de nossa vida. Essa permanência pode ser sentida no plano de expressão do poema e na sua cadência bem marcada, sobretudo pelas sílabas pré-tônicas, tônicas e pós-tônicas como se assinalassem a inexorável batida do martelo, elemento simbólico que delineia a materialidade da linguagem poética e nela figurativiza o irremediável da consciência temporal do homem. Um dos procedimentos utilizados pelo poeta é a ambigüidade provocada no quinto verso da primeira estrofe, no longo verso, com contagem métrica duvidosa (treze, respeitando as elisões). Ocorrem

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

duas possibilidades de interpretação, devido à utilização da preposição **em** na expressão "em todas as casas que habitei". A primeira tendência respeita a expectativa sintática "o passado **de** todas as casas que habitei". Nesse sentido, a imagem do "quarto" preservaria todos os resíduos vivenciais do passado marcados por todas as "casas" vivenciadas do sujeito. Entretanto, a preposição **em** rompe com essa expectativa gerando um outro universo de sentido: o "quarto" de cada uma das "casas" habitadas pelo sujeito "resume o passado" o que traz uma implicação altamente significativa, uma vez que o que se tem é uma espécie de gradação cumulativa de resíduos vivenciais que constituem o "presente" do sujeito. Esse acúmulo de vivências é salvo pela memória sensível e recuperado pela imagem da poesia. São esses os "elementos mais cotidianos" a que alude o verso de número quatro.

Marcadamente disfórica, a segunda estrofe focaliza, mais intensamente, os planos interiores do sujeito lírico. Para melhor percepção das imagens, propomos que se olhe para três instâncias fundamentais da estrofe. A primeira constitui-se dos primeiros cinco versos.. A segunda constitui-se de um único verso; o de número seis: *Doce como um arrulho de pomba*. E a terceira constitui-se dos últimos três versos: *Sei que amanhã quando acordar / Ouvirei o martelo do ferreiro / Bater corajoso o cântico de certezas*. Essas três instâncias se constróem pela gradativa interioridade ao universo do sujeito, determinada por relações extremamente simbólicas. Essa interioridade é desenhada por imagens difusas, que se sobrepõem, gradativamente e, ao mesmo tempo, delineiam estados também difusos pela própria natureza dos sentidos advindos das insólitas relações dos signos. "Dentro da noite" é o grande princípio que já nos tira de uma clara visão e nos remete, juntamente com o sujeito, para uma esfera desconhecida, misto de espaço e de tempo, do lado de dentro, do lado interno da noite, como diria Maurice Blanchot, *dentro da noite na noite*. Noite espaço e noite tempo: a esfera do desconsolo. Como

se não bastasse, o segundo verso invade um pouco mais esse espaço de interioridade: *No cerne duro da cidade*. É como se a cidade existisse dentro da noite. A metáfora da noite contém (ou está contida em) a metáfora da cidade, que por sua vez possui seu "cerne duro" sua resistência petrificada, lugar em que reside a proteção do sujeito. As imagens, como se podem verificar, são doídas, expressando, por sua vez a condição do sujeito. O que vai ocorrendo é uma gradativa, intensa e dramática penetração no interior do sujeito, marcada por elementos não seqüenciados. Se assim não fosse, os versos de número 4 e 5 não seriam separados dos anteriores pelo sinal de ponto final: *Do jardim do convento / Vem o pio da coruja*. Essa separação sintática dos sintagmas poéticos interferem, significativamente, no sentido das imagens. A proteção do sujeito no "cerne duro da cidade" estabelece uma relação de oposição, que se constitui da fragilidade do sujeito *versus* a rijeza do cerne da cidade. Esta oposição adquire o tom de ironia amarga, com a seqüência dos versos 4 e 5 constituídos de elementos díspares. Na imagem do "jardim" temos mais uma vez a noção de fragilidade e beleza, a noção de idílio, que acompanha esse signo. Entretanto, "jardim" é determinado pela locução adjetiva "do convento" que lhe confere uma atmosfera distinta dos jardins que esperamos dentro daquela primeira idéia, tirando-nos dela e nos conduzindo a certa disforia acentuada por outra imagem, agora tangenciando a superstição, o agouro, que é a imagem "Vem o pio da coruja", que por si mesmo reúne todo o tom que rege o universo contraditório e conflitante do interior do sujeito. O que entendemos, ou melhor, a impressão que se constrói dentro do poema é a do anti-canto, que vai cada vez mais assumindo o seu ruído, marcado desde o primeiro verso pelas batidas do martelo. O lirismo de Manuel Bandeira advém, dentro dessa proposta rítmica, do anti-lirismo, e a idéia convencional de canto é desconstruída pelas imagens que denunciam uma condição existencial, que voltamos a repetir, trágica. A imagem sonora destes cinco primeiros versos da

unesp

segunda estrofe consiste na própria estratificação daquilo que as imagens semânticas geram. Pode-se dizer que o estrato fônico desses versos é enrijecido, construído com evidente preocupação de enrijecer. Basta que se observe a oscilação entre as homorgânicas línguo-dentais sonoras e surdas /**d** / e / **t** / e as vibrantes / **r** / para que se tenha uma noção das significações do plano de expressão em perfeita correspondência com o plano de conteúdo. Nesse contexto, também é fundamental que se perceba a relevância do fonema vocálico / **i** / de grande intensidade quando empregado em contextos de interiorizações. Sob o ponto de vista lexical, Bandeira opta pelos signos de natureza concreta, o que favorece sobremaneira o teor de enrijecimento e fechamento do universo do poema. Apenas nestes versos vale destacar: dentro, noite, cerne, duro, cidade, jardim, convento, pio, coruja. Entre todos eles, exatamente no terceiro dos cinco versos temos o verso: "**Me** sinto protegido" o que determina a ironia que subjaz em todo o poema. Entretanto, essa aludida ironia amarga que confere ao texto uma espécie de "sem saída" existencial não cessa nos versos acima comentados. Logo após o ponto final do verso de número 5, o verso de número 6 (segunda instância desta segunda estrofe) manifesta-se de modo decisivo: "Doce como um arrulho de pomba.". As implicações dos sentidos por ele gerados vão além dele mesmo; espargem para o verso anterior e daí para todo o poema. O primeiro aspecto de sua relevância encontra-se no fato de vir isolado, justaposto aos demais, é claro, mas isolado, o que lhe confere certa independência no contexto e lhe confere asas que se estendem aos demais versos. É evidente que, ao se respeitar a lógica seqüencial da língua portuguesa, nós o integramos ao verso anterior, criando a esperada conexão sintático-semântica: *Vem o pio da coruja./ Doce como um arrulho de pomba.* Porém, não existe vírgula depois de "coruja" mas um ponto final e desse procedimento surgem as outras relações, dentre as quais encontra-se aquela relacionada com a própria noção de *canto* completamente destituída

unesp

de sua tradicional função. O signo "doce" empregado sempre no sentido de acalanto, de afetividade, de beleza, fica completamente deslocado entre o "pio" da coruja e o "arrulho" da pomba, ambos destituídos de doçura.

Na verdade, a imagem degenerescente do canto perpassa todo o poema. Como vimos, logo no primeiro verso, em "As rodas rangem na curva dos trilhos", manifesta-se a primeira dissonância, marcada pelas aliterações e por outros obstáculos sonoros que convergem para o signo "rangem", elemento desnorteador de uma sonoridade fluente, alísea. Depois, na segunda estrofe, esse aspecto ainda mais se explicita. Primeiramente com o "pio" da coruja; depois, com o "arrulho" de pomba; finalmente, os dois últimos versos do poema são decisivamente disfóricos, dissonantes: *Ouvirei o martelo do ferreiro / Bater corajoso o cântico de certezas*. Apenas no final do poema aparece a palavra "cântico"; entretanto, ela surge blindada, minada pelas demais palavras que compõem os dois versos. Os três últimos versos delineiam o inexorável. Consiste numa assertiva que tangencia a crueldade da existência, definida por uma consciência do imponderável. No verso "Sei que amanhã quando acordar", apesar de sua natureza positiva, com as conotações de reiniciação, de firmeza e de euforia apresenta-se completamente disfórico, contaminado por todos os versos anteriores. Ele se inicia com o verbo "saber", abstrato de teor cognitivo, único utilizado em todo o poema, determinando o que há de vir. A imagem do "amanhã", geralmente questionada por se tratar do devir incerto, encontra uma perspectiva de confirmação no ato de despertar. Isso como podemos ver, apenas confirma toda a condição manifestada pelas imagens anteriores que apenas corroboram o teor cristalizado da consciência disfórica. Ele é seguido do penúltimo verso, o único em que se manifesta a metonímia nuclear, "martelo" que acabou por propiciar todo o procedimento metafórico que determinou a existência do poema. No amanhã, o martelo do ferreiro será ouvido ("ouvirei"), como foi ouvido em todos os momentos

unesp

vivenciados e resumidos em todas as "casas" habitadas pelo sujeito lírico. Seu "cântico de certezas", disseminado por todo o texto, encontra-se iconizado no último verso, bem como o foi no primeiro.

Após essa apresentação do poema, é fundamental que voltemos a Proust, para tecer algumas considerações. A certeza do futuro, marcada no poema pelo verbo "saber" de teor cognitivo e pela quase imperativa forma do "ouvirei", parece não encontrar no seu pensamento a mesma ressonância. Leiamos a passagem que segue:

> Ora, essa causa, eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor do bolinho fazendo o passado permear o presente ao ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo. Assim, se explicava que, ao reconhecer eu o gosto do pequeno bolinho, houvesse cessado minhas inquietações acerca da morte, pois o ser que me habitara naquele instante era extratemporal, por conseguinte alheio às vicissitudes do futuro. Tal ser nunca me aparecera, nunca se manifestara senão longe da ação, da satisfação imediata, senão quando o milagre de uma analogia me permitia escapar ao presente. Só ele tinha o poder de me fazer recobrar os dias escoados, o Tempo Perdido, ante o qual se haviam malogrado os esforços da memória e da inteligência. (**T. R.** p.124)

O "eternamente presente" encontra nessa passagem senão seu ponto mais intenso, ao menos um dos mais intensos de toda a obra proustiana. Evidentemente essa noção é a própria razão da obra e por isso mesmo encontra-se disseminada em cada uma das linhas, melancolicamente expressada pelo ritmo inconfundível do autor francês. As experiências da memória mais concentradamente expressadas ao longo da obra são reunidas nessa passagem em que o autor as explica de modo a conferir validade intelectual àquilo que conduziu suas imagens. Nessa "explicação" Proust estava pondo em prática um dos procedimentos dos mais decisivos para a arte moderna. Refiro-me à teoria do *Imagismo* de Ezra Pound e T.S. Eliot

unesp

apresentada e discutida mais ou menos no mesmo período em que o autor francês desenvolvia sua obra. Reconhecidamente procedentes do Simbolismo, manifestando o horror pelo lugar-comum ou pela retórica ornamental herdada do Romantismo de Vitor Hugo, os *imagistas* buscaram no classicismo, os princípios da objetividade, tão caros para o processo decisivo da construção poética. Foi desse fundamento, aparentemente contraditório que se extraiu uma das mais importantes linhas de força para a poesia moderna do século XX. Para Pound, o conteúdo e a expressão são termos contíguos. Num bom poema, cada palavra deve desempenhar devidamente sua função, não cedendo lugar para vaguezas expressivas, lugares-comuns, ornamentos inúteis. Para ele, a forma é expressão de significado: idealmente, a forma *é* significado. *A grande literatura*, escreve Pound, *é simplesmente linguagem carreada de significado até o mais alto grau*. As teorias da poesia moderna conduzidas por estes dois fundamentais poetas críticos, foram levadas com intensidade criadora para seus poemas. No caso de T.S.Eliot, é em *The Waste Land* e em *Four Quartets* que podemos ver seus princípios teóricos ganharem consistência na imagem. Numa passagem do belíssimo *Four Quartets*, primeira parte de "Burnt Norton",[2]

---

[2] O poema é dividido em quatro partes, escritas em datas distintas: "Burnt Norton"(1935), "East Coker" (1940), "The Dry Salvages" (1941) e "Little Gidding" (1942).

I. Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable. / What might have been is an abstraction Remaining a perpetual possibility / Only in a world of speculation. / What might have been and what has been / Point to one end, which is always present. / Footfalls echo in the memory / Down the passage which we did not take / Towards the door we never opened / Into the rose-garden. My words echo / Thus, in your mind. / But to what purpose / Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves / I do not Know. / Other echoes Inhabit the garden. Shall we follow? / Quick, said the bird, find them, find them, / Round the corner. Through the first gate, / Into our first world, shall we follow / The deception of the thrush? Into our first world. / Threre they were, dignified, invisible, / Moving without pressure, over the dead leaves, / In the autumn heat, through the vibrant air, / And the bird called, in response to / The unheard music hidden in the shrubbery, / And the unseen eyebeam crossed, for the roses / Had the look of flowers that are looked at. There they were as our guests, accepted and accepting. / So we moved, and they, in a formal pattern, / Along the empty alley, into the box circle, / To look down into the drained pool. / Dry the pool, dry concrete, brown edged, / And the pool was filled with water out of sunlight, / And the lotos rose, quietly, quietly, / The surface glittered out of heart of light, / And they were behind us, reflected in the pool. / Then a cloud passed, and the pool was empty. / Go, said the bird, for the leaves were full of children, / Hidden excitedly, containing laughter. / Go, go, go, said the bird: human kind / Cannot bear very much reality. / Time past and time future / What might have been and what has been / Point to one end, which is always present. [T.S. Eliot, *in: The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, Faber and Faber, London, 1969.]

unesp

tem-se um verdadeiro drible entre tempo e espaço conjugando o trágico do poema de Bandeira que "sabe" do futuro e a resolução conjuntiva de Proust, que torna simultâneos o passado e o presente, superando as vicissitudes do futuro em que se inclui, inexoravelmente, a morte. Sua forma de apresentação se dá pelo jogo entre os componentes temporais plasmados na espacialidade do texto. Os versos que constróem, pelas imagens, essa espacialidade parecem instaurar uma relação entre tradição e ruptura, procedimento bastante presente em toda a obra do poeta. O texto se compõe dentro de uma consciência construtiva que o torna, evidentemente, difícil. Marcado pelo permanentemente incontrolável, estabelecendo relações subliminares que tangenciam a lógica composicional, seus elementos são, ao mesmo tempo incongruentes e correspondentes, o que desperta o fascínio do leitor por uma lógica não sintático-semântica, mas *poética* definida pela tensão entre transracionalidade e semantização[3]. Todos os elementos de sentido que se instauram no seu movimento estão presentes e se apontam num ininterrupto procedimento de auto reflexividade: *What might have been is an abstraction / Remaining a perpetual possibility / Only in a world of speculation.* Eis o ponto para onde convergem as relações instauradas pela linguagem advinda de uma consciência poética. Existe um simultaneísmo de ingredientes díspares marcados, em certas imagens, por oxímoros que determinam o inusitado que se encaixa, adequadamente, no verso. A complexa imagem do presente atua como moldura do poema. Ao se iniciar temos: *Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past. If all time is eternally present / All time is unredeemable.* Ao terminar, temos: *What might have been and what has been / Point to one end, which is always present.* Nesta esfera do "eternamente presente" realizam-se todos os versos do poema.

[3] A utilização da expressão *transracionalidade e semantização* respeita a teoria de O. Brik no seu ensaio "Ritmo e Sintaxe". (*Teoria da literatura* - Formalistas Russos, p. 131-9).

unesp

Apesar de a memória não aparecer como determinante no corpo do texto, ela é decisiva para o seu desenvolvimento. A alusão ao poema de Eliot se deu, portanto, por associação imediata entre a passagem proustiana e as questões suscitadas pela poesia moderna que se voltaram para as complexas relações entre memória e processo de invenção. Nesse caminho, passemos à leitura de um poema de Fernando Pessoa:

Ah, um soneto...

Meu coração é um almirante louco
que abandonou a profissão do mar
e que a vai relembrando pouco a pouco
em casa a passear, a passear...

No movimento (eu mesmo me desloco
nesta cadeira, só de o imaginar)
o mar abandonado fica em foco
nos músculos casados de parar.

Há saudades nas pernas e nos braços.
Há saudades no cérebro por fora.
Há grandes raivas feitas de cansaços.

Mas -- esta é boa! era do coração
que eu falava...e onde diabo estou eu agora
com almirante em vez de sensação!...

Fernando Pessoa

Antes de mais nada, devemos reassinalar que o comportamento do artista mediante as complexas e fundamentais formas de articulação da memória, não são primazia de Marcel Proust. O que mais vale considerar é que foi na obra *À la recherche du temps perdu* que os aspectos mais relevantes da relação entre memória e invenção vieram à tona elucidando pontos obscuros do referido fenômeno. O poema se oferece ao leitor de modo a confirmar o que acabamos de dizer. Ele se apresenta pleno de mecanismos traiçoeiros. E esses mecanismos são de alto teor retórico, uma vez que os procedimentos da

linguagem recaem num movimento que se poderia denominar *paródia da retórica* por meio de profunda consciência do papel da memória no ato de invenção poética. Ele se vale dos mecanismos da retórica da poesia para compor o que poderíamos denominar de *dissonância da memória,* emoldurada num "soneto dissonante" como, de certa forma, pode ilustrar a imagem do pintor surrealista Octavio Araújo ao realizar a ilustração do poema "Ode marítima" (figura 11). Um dos primeiros índices da realização desse drible retórico, encontra-se no título do poema que "finge" estar surpreso com o que acabou de acontecer, a partir do momento em que a razão interfere no processo que se realizou pelas leis do acaso nas quais outras instâncias do ser se ocuparam de expressar-se pela imagem poética. Isso vem ao encontro do primeiro verso do poema "Autopsicografia": *O poeta é um fingidor.*

Nesse sentido trata-se de um poema explicitamente lúdico que se vale de um modelo clássico de poesia e por ele, realiza suas surpresas. O que nos moveu à escolha do texto foi outra passagem de Marcel Proust, agora extraída do capítulo "Tansoville", o primeiro de *O Tempo Redescoberto.* Ela aparece logo no início desse volume, logo após aquela belíssima descrição poética da paisagem vista da janela do narrador, analisada em detalhes no ensaio anterior. Portanto, após a emolduração construída no primeiro quadro, inicia-se o segundo em que Marcel passeia com Gilberta, esposa de Robert ø Saint-Loup e, por meio de toda a conversa que se desenvolve entre ambos, cujo tema se volta para o homossexualismo, a imagem de Albertina emerge com todas as suas forças, mesmo à revelia do pensamento do herói-personagem. O que ressurge no interior de Marcel são sensações que se distinguiriam daquelas sentidas na presença de Albertina, mesmo a imaginária sensação de amor que agora aparece aliada à sensação de ausência que, na verdade, mediante a revificação pela memória, se manifesta com uma feição distinta. A passagem é entremeada de elementos da sexualidade, mostrada de forma indireta pela forma com que o assunto é trabalhado.

unesp

Ilustração para "Ode Marítima". (1975) Otavio Araújo, *Fernando Pessoa - Ode Marítima*

Esse universo temático, essa esfera presentificada com Gilberta conduz o narrador às reminiscências, à sua esfera vivencial com Albertina, com um passado de coisas vividas, mas delas permanecendo apenas algumas impressões presentificadas, como se fossem extratos da experiência sensível mantido pela memória. Então, assim se manifesta o narrador:

> Uma vez, tendo-me recolhido cedo, acordei durante a noite no quarto de Tansoville, e ainda meio adormecido chamei: 'Albertina'. Não que tivesse pensado nela ou com ela sonhado, nem que a tomasse por Gilberta. *Minha memória perdera o amor de Albertina, mas parece existir uma memória involuntária dos membros, pálida e estéril imitação da outra, que lhe sobrevive, como certos animais ou vegetais ininteligentes vivem mais do que o homem. As pernas, os braços estão cheios de lembranças embotadas. Uma reminiscência nascida em meu braço me fizera procurar atrás de mim a campainha, como em meu quarto de Paris. E não encontrando, chamara: 'Albertina', julgando minha amiga defunta deitada a meu lado, como fazia às vezes `a noite, quando adormecíamos juntos, contando, ao despertar, com o tempo que Francisca levaria a chegar, para Albertina poder sem imprudência puxar a pera que eu não encontrava.* (T. R. p.1-2)

A função conferida pelo narrador aos fluxos da memória atinge, em alguns momentos, patamares iluminadores. Os aspectos da memória aparecem nessa passagem em uma instância mais profunda. A equivalência entre os extratos dos dois textos é perfeita. A memória que perdera o amor por Albertina é traída por uma outra, *pálida e estéril imitação da outra* que ressurge por caminhos não esperados, não imaginados e ali permanece com outra feição, mais triste, plena de vazio, em que do sentimento de falta tem-se a expansão dos sentimentos que vão além da causa motriz. Em Fernando Pessoa, numa primeira instância, temos o olvidar de um coração-almirante, pela memória que também é recuperado por uma outra, diríamos, "pálida e estéril" que se materializa nas imagens do texto. Entretanto, o que ocorre no poema é um declarado conflito de memórias que têm como matéria de vivências as marcas da retórica. Essa segunda memória, a da ~~revivecência~~ criadora que se materializa pela forma artística manifesta-se de maneira idêntica nos dois textos, valendo-se das mesmas imagens, dentro, é claro, de seus distintos meios de expressão. No texto de Proust ela se manifesta no

trecho em que assinalamos em itálico, concentrando-se em *As pernas, os braços estão cheios de lembranças embotadas.* No poema, isso ocorre no primeiro terceto, por meio da justaposição paralelítica dos versos: *Há saudades nas pernas e nos braços. / Há saudades no cérebro por fora. / Há grandes raivas feitas de cansaços.* Entretanto isso não é tudo. Os pontos fundamentais de tal aproximação (os planos da memória) só podem ser compreendidos, a partir do momento em que reconhecemos na linguagem os elementos mediadores de determinadas relações de sentido. A passagem proustiana está num contexto em que as remissões da memória denunciam os patamares da consciência. Essa consciência ocorre por meio das considerações simbólicas que Proust realiza com Albertina que passa a ser um elemento metonímico de todo o romance *A prisioneira*, o que lhe confere o ritmo próprio de sua engendragem. E isso ocorre, em instâncias as mais variadas, com a poesia lírica. Por isso, os fundamentos da memória criadora, própria para todo o tipo de procedimento inventivo, em que o poético é dominante, torna-se na poesia um elemento primordial. Por isso também, o poema escolhido serve apenas como um exemplo a ser explorado pois ele é em si metonímico dentro do vasto paradigma do gênero lírico. A memória sensível consiste numa fonte inesgotável, numa força motriz para a realização da imagem e é na imagem que reside o essencial expressado pela lírica. A poesia lírica é pensamento por imagem. A própria noção de circularidade e simultaneísmo do poema lírico recai sobre essa base conceitual da memória que, uma vez flagrada consegue pela imagem constituir-se como a "metáfora contínua de um sentimento único". Daí assinalarmos a idéia de que o poema de Fernando Pessoa é lúdico e dentro desse caráter se realiza apontando para a questão da memória, fazendo conjugar tradição poética e modernidade no seu sentido estrito. O seu título é uma exclamação, irônica exclamação, como se o poema, em forma clássica, entrasse em conflito com uma forma de acaso expressivo que, sem querer, tivesse se composto um soneto. Deve-se notar que o poema dialoga

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

com a tradição da poesia, marcando-se, intencionalmente, pela dissonância do próprio andamento dos versos. Nas três primeiras estrofes, os versos são decassilábicos regulares e respeitam as marcações métricas dessa forma fixa de composição. É como se essa medida fizesse parte da "persistência da memória" enquanto, no âmbito das imagens, um outro universo regido pela "loucura" do almirante, dominasse o fluxo do pensamento criador. Entretanto, nos dois primeiros versos da última estrofe, os versos tendem a se desconstruir, sendo atingidos, também no campo da prosódia, pelos efeitos do "envenenamento retórico", se auto questionando, até recuperar a forma primeira, no último verso da estrofe. Como dissemos, o título do poema de Fernando Pessoa já revela uma consciência de representação que se lança cataforicamente quatorze versos que seguem. O soneto é um modelo clássico de representação poética e nesse sentido o poema se reporta ao próprio modelo como se ele emergisse na memória criadora e se plasmasse, independentemente da intenção do poeta. Nesse sentido o poema se instaura dialógico, estabelecendo uma "conversa" retórica que revela, pela forma, sua intenção de sobreposição semiótica. Considerando a evolução do poema, a partir da realidade retórica da primeira estrofe, devemos atentar para os seguintes procedimentos: a) a primeira estrofe apresenta-se como se fosse uma assertiva poética, uma proposição natural desta parte do soneto que será desenvolvida nas estrofes seguintes. O fio condutor do primeiro verso é uma metáfora de primeiro nível ditada pela racionalidade criadora: *Meu coração é um almirante louco/ que abandonou a profissão do mar* e que, aliado ao segundo, forma um conjunto de subliminar comunicação retórica que só se desvela enquanto tal na última estrofe do poema. "Almirante louco" é a metáfora de "coração" que por sua vez é uma metáfora advinda de uma metonímia. O movimento é retórico (no sentido irônico do termo, que tangencia o ornamental, o esvaziado), mas nem por isso deixa de nos envolver pelos ruídos dos sentimentos que dele extraímos como seres humanos. Nesse

unesp

entre-fio, movimentando-se como se estivesse sobre uma ponte pênsil, os sentidos mais internos, mais relevantes vão sendo expressados. Diríamos que Fernando Pessoa consegue produzir os sentidos mais abstratos ou manifestar os patamares da memória sensível, por meio de uma *fricção retórica.* De recursos pertencentes a uma retórica vazia ("*Meu coração...* ") chega-se a uma outra, a retórica da poesia. Assim, o texto se desenvolve a partir da única realidade que ele tem nas mãos, qual seja, a memória criadora e a retórica. Os desdobramentos da imagem "almirante louco" implicam outras metáforas. Trata-se de uma forma sutil, de um estilo que deslexicaliza o elemento metaforizador. Aos semas de "almirante "se aliam os da "loucura", o que já distancia o signo de suas funções normais e o aproxima de algo estranho, singular. O almirante é louco e isso adicionado ao abandono da profissão descaracteriza o signo e o deixa à mercê de sua natureza. Mediante tal situação, nos dois versos finais da primeira estrofe, o que se tem é o início de um processo de reconstrução da memória que na verdade já se iniciara desde a primeira palavra do primeiro verso, "Meu coração" que foi lembrado, invocado pela memória poética, e imediatamente esquecido, olvidado, como num processo de esclerose, em que os elementos da memória se confundem, se misturam. Existe, portanto, um permanente jogo de proposições no poema, alinhavado por sua consciência construtiva. A realidade expressiva dos dois versos finais da primeira estrofe é de extrema relevância para o conjunto do discurso de Fernando Pessoa. O universo da experiência (realizado num enfoque da loucura) é transmudado pela consciência lírica: *e que a vai relembrando pouco a pouco/em casa a passear, a passear...* cujo *lugar* de realização consiste na referência espacial "em casa" que se sobrepõe ao único lugar de convergência da operacionalização da lembrança que é o espaço do texto. Nele se movimentam as relações instauradas pelas imagens articuladas na tensão abandono (esquecimento) *versus* lembrança, cuja resultante é o discurso que ora se realiza. O que se percebe, portanto, na primeira estrofe é

unesp

um movimento de sentidos esgarçados que procuram sua recomposição (forma de conteúdo), por meio de sua forma de expressão, marcada pelo encadeamento sonoro enformador de imagens (a metáfora, as interligações hipotáticas e paratáticas) que fingem consolidação de uma literalidade, de uma plausibilidade capaz de nos arrastar para os terrenos invisíveis da compreensão. Esse universo inventado, construído pelo poeta, se auto reverencia, aponta-se com o dedo da imagem, sorrateira, delineada pela loucura que se mantém na imagem do almirante da qual não podemos nos esquecer, mas que tem de ser desprezada pelo leitor assim que por ela passe, mantendo apenas a memória da palavra presente que é o presente do discurso poético. Entre outras formas de manifestação do que estamos considerando, destaca-se a imagem da repetição ("pouco a pouco", "a passear, a passear...") As reticências consistem numa figura que vai mais além do sentido próprio do sinal de pontuação. Ela atua em três sentidos pelo menos que se conjugam num único que, na verdade, conduz todo o discurso: o primeiro iconiza o valor do movimento do passeio que se dá em casa no ato de relembrar; o segundo aguça o sentido da leitura, do desvario, que conduz o pensamento para longe e reconstrói, à sua maneira, a profissão do mar, que se determina, por seu turno, pelo movimento das águas; o terceiro, resultante dos dois primeiros, a partir da instância metaforizada de casa, que se sobrepõe ao próprio poema, volta-se para o movimento do discurso e nos chama a atenção para a sua esfera interior, fazendo o movimento pelas palavras e pela sua intensidade de palavra poética. Toda essa formulação dinâmica da estrofe de número um é retomada a seguir, pelo anafórico "No movimento", imagem que abre a estrofe número dois: *No movimento (eu mesmo me desloco / nesta cadeira, só de o imaginar)*. A poesia moderna privilegia essa tensão entre o que se diz e a consciência desse dizer. É nesse sentido que ela parece apresentar-se com as portas fechadas, evitando uma comunicação direta com o interlocutor. Este, por sua vez, tem de buscar a chave nas razões de sua própria consciência de representação. A

unesp

poesia moderna apresenta-se sempre com um jogo, do qual se deve conhecer as regras para iniciar a partida. Nesse poema de Fernando Pessoa, se o interlocutor não observar o movimento da primeira estrofe, de maneira alguma ele conseguirá penetrar nas redes do poema enquanto tal e com ele dançar, relacionar-se à cata de uma captação de movimentos de sentido. Voltando, portanto, temos: uma transposição do espaço anteriormente caracterizado como "casa" para um outro, agora mais próximo, "nesta cadeira" em que mais claramente se sobrepõem a dimensão do imaginário poético ("só de o imaginar") e a dimensão dos elementos do mundo por ele transformados para que se tornem pura expressão do movimento da memória por meio dos sentidos, ou dos sentidos por meio da memória criadora. O deslocar-se que se dá no verso dois é realizado com a própria distribuição das palavras entre parênteses. A imagem "no movimento" recupera anaforicamente todos os ingredientes manifestados na estrofe um (puro movimento) e impõe um novo tom dentro do deslocamento, por meio dos recursos suprasegmentais que alteram os recursos prosódicos do verso, sem ainda perder o modelo ditado pela memória que é o decassílabo. Entretanto, a contravenção rítmica começa a por em crise a manutenção métrica. É nessa instância que se dá o grande salto no que diz respeito à abstração e à enlevação do poema. Nos dois versos seguintes (*o mar abandonado fica em foco / nos músculos cansados de parar.*), o que se tem é o movimento de passagem, graças aos distanciamentos ocorridos em instâncias anteriores, do tema ao motivo, fundamento imprescindível para que a obra de arte possa atingir a sua própria dimensão enquanto objeto estritamente estético. Mantém-se no interior da imagem "mar abandonado" o seu estatuto de deslexicalização que se desloca de profissão para mar, o que acentua o processo de distanciamento capaz de fornecer os elementos sensoriais, os elementos essenciais da coisa em si, resgatados pela sua ontologia, via memória criadora. O mar, não mais o almirante, o eu lírico, não mais o coração ou o almirante, focaliza, concentra-se no movimento, nesse

unesp

universo simbólico convertido em signo poético, transubstanciado em imagem impregnada "nos músculos cansados de parar". Na passagem proustiana, tão cara para a compreensão do tempo e da memória recuperados na plasmação estética, única caminho "o signo da arte" capaz de recuperar mundos, recuperar a perda do tempo, pela própria consciência de sua inexoralidade. *As pernas, os braços estão cheios de lembranças embotadas. Uma reminiscência nascida em meu braço me fizera procurar atrás de mim a campainha, como em meu quarto de Paris*. Essas sensações que remoem nosso universo corporal e espiritual parecem ruídos leves de finíssimas agulhas que nos arranham e nos fazem revificar universos dos quais parecia não termos mais notícias, pertencerem ao imemorial. E eles voltam por meios difíceis de descrever mas que ficam lá, independentes de nossa inteligência, de nossa lógica racional. Esses componentes de sentido, essa mobilidade tensiva que se manifesta no poema apresentado, denunciam pelo caminho do simbólico, os ingredientes determinantes do descontínuo da memória (involuntária para Proust) que permeiam o presente possível para todos os que se dispõem a procurá-lo em si mesmos, naquilo que possuem, dentro do tempo. Como se sabe, Marcel Proust investiu de maneira profunda em tais questões e estes fundamentos serviram-lhe de alicerce para o desenvolvimento do trabalho ficcional. Suas concepções sobre o tempo e/ou sobre a memória encontraram nas teorias de Henri Bergson o ponto de apoio ou de dissonância, uma vez que com ele dialogou, extraindo sua própria concepção sobre o assunto. Para melhor sintetizar os pontos centrais da questão que convergem para a passagem destacada, valer-nos-emos do excelente ensaio de Robert Champigny, denominado *Proust, Bergson and other philosophers*, (*Proust,* p.122-131) privilegiando os momentos em que destaca as posições de Proust e apontando alguns em que compara com as posições de Bergson. No último capítulo da obra *Evolução criadora*, Bergson expressa sua opinião sobre o clássico ponto de vista que entende o *devir* como sendo ontologicamente inferior ao *ser*, considerado como o eterno e o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

imutável. Para conferir o prestígio ontológico ao *devir*, Bergson apresenta-o como criação. Para ele, *ser* se baseia em *fazer*: "What does nothing is nothing". A partir dos postulados bergsonianos, Proust formula os seus, para onde nossa atenção se dirige. Entende o escritor francês um aspecto mais destrutivo do devir do que um aspecto construtivo. Como assinala o ensaísta, o homem de Proust está "no tempo". Ele demonstra mais respeito para a variedade de experiência que pode dizer sim ou não para o quer que seja. O homem de Proust é o que ele possui interiormente e esse universo, quase nunca consciente, manifesta-se, muitas vezes em instantâneos, pela memória. De acordo com suas concepções, Proust acredita que a possibilidade de sobrevivência permaneceria na ponte da memória e não na fluência da duração como queria Bergson. Pela memória, ele compreende clara recordação e não a implícita e total memória que está incluída no conceito de duração bergsoniano. "Eu sou o que tenho de mim". Segundo Proust, a sua teoria não pode ser aplicada pelo mundano, ao menos a ele é dificultado tal procedimento. Para ele, sua teoria pode entretanto tornar-se válida para aquele que vier a ser artista, passando, portanto, por um processo de transformação, de conversão, como tenaz reação ao caráter fraco da existência. Como assinala Robert Champigny, ele não escreve para inventar; ele escreve para descobrir e recuperar: possessão reflexiva e não ação construtiva. Se para Bergson "inteligência" se opõe a "intuição", que abstrai o estático fora do dinâmico para estabelecer reais condições para a ação, o método de Proust tem sido chamado de intelectualístico. Nesse caminho, ao invés de fixar e abstrair o objeto para que seja possível descrevê-lo e analisá-lo, consiste em privilegiar a forma mais que o conteúdo que é "intuitivo". Para Bergson, *pensar intuitivamente é pensar na perspectiva da duração* que significa, na perspectiva do vir-a-ser. A intuição proustiana consiste mais em isolar para análise estável, entidades que a "inteligência" não pode apreender diretamente. A poesia, mais especificamente o poema lírico, consiste num espaço de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

linguagem em que, de maneira mais eficaz, a memória, ou as questões da memória constituem fundamentos de relevância na forma de manifestação das instâncias de sentido. No desenvolvimento do discurso proustiano, movido da técnica poética, não são raras as passagens que nos conduzem ao discurso da poesia, sobretudo no que diz respeito aos movimentos da memória. A primordialidade da linguagem poética, a busca de um eterno retorno que determina sua circularidade, vai ao encontro da também incessante busca da transparência do inaudito, que subjaz nas palavras proustianas, sobretudo ao se voltar mais diretamente para as questões das sensações reminiscentes, por meio de uma técnica de narrar, centrada na imagem. Portanto, mais do que vasculhar os percursos da memória em Proust, interessa-nos assinalar o modo como o poema lírico se inscreve nas suas palavras, ou o modo como suas palavras entram em verdadeira convergência com os substratos determinantes do gênero lírico. Em certos casos, a resultante poética não evidencia o referido recurso, mas dele se vale, pois caso contrário, não se teria um resultado efetivo. Em outros, ele se manifesta de maneira explícita e a função poética da linguagem, aliada à função metalingüística criam a teia do mecanismo metafórico e nela emerge os grandes fundamentos da invenção. É nesta trilha que se insere o último poema deste ensaio. Trata-se do texto "Recordação" da poetisa Cecília Meireles, do livro *Vaga Música.* Pode-se dizer que o texto reúne em seus dezoito versos livres, os ingredientes básicos da memória, bem como suas tensões trabalhadas ao longo da obra de Marcel Proust. Nele, memória e metáfora são elementos indivisíveis. Além da excelência do poema que por si justifica a escolha para ocupar este espaço na trajetória destas reflexões, ele poderá atuar no leitor como um fundamento didático que bem explicita (evidentemente pelo obscurantismo das imagens) os filamentos temporais de Proust na sua concepção de memória e de invenção, bem como a sua bifurcação com o espaço, que no caso diz respeito ao espaço *espacializante*, para dizer com Merleau-Ponty de *Fenomenologia da*

unesp

percepção. Não existe, como nos dois casos anteriores, específica passagem de Proust que tenha nos conduzido ao poema de Cecília Meireles, mas ele congrega muitas passagens, ou melhor, ele sintetiza liricamente a concepção geral da obra no que diz respeito ao Tempo e ao Espaço de vivências resgatadas pela memória criadora que encontra na metáfora seu caminho de remissão e de busca. A forma composicional do poema, sua entonação, bem como o andamento gráfico dos versos compõem com as imagens geradas, o ritmo e o sentido dessa metáfora serena e intrigante. Vejamos o texto, mas antes, propomos que o leitor conviva, ao menos por alguns minutos, com o belíssimo quadro *Girassóis* (figura 12) de Vincent Van Gogh. Acreditamos que existe íntima conexão entre as duas obras. Ver o quadro pode servir de preparação sensorial para a leitura do poema:

RECORDAÇÃO

Agora, o cheiro áspero das flores
leva-me os olhos por dentro de suas pétalas.

Eram assim teus cabelos;
tuas pestanas eram assim, finas e curvas.

As pedras limosas, por onde a tarde ia aderindo,
tinham a mesma exalação de água secreta,
de talos molhados, de pólen,
de sepulcro e de ressureição.

E as borboletas sem voz
dançavam assim veludosamente.

Restitui-te na minha memória, por dentro das flores!
Deixa virem teus olhos, como besouros de ônix,
tua boca de malmequer orvalhado,
e aquelas tuas mãos dos inconsoláveis mistérios,
com suas estrelas e cruzes,
e muitas coisas tão estranhamente escritas
nas suas nervuras nítidas de folha,
— e incompreensíveis, incompreensíveis.

Cecília Meireles

Girassóis. (1888), Van Gogh, *V. W. Van Gogh,* Laren, Holanda.

Se Marcel Proust tivesse sido poeta (processo inventivo que ele esboçou mas não cumpriu devidamente), creio que teria composto algo como esse poema de Cecília Meireles. O poema consiste na própria construção da metáfora por meio da memória involuntária. Se voltarmos a várias passagens do grande romance, veremos que essa forma de construção está exposta, discutida e fundida no seu processo de invenção. Mas diríamos que é no poema, essa forma de contenção e de contensão por excelência que experimentamos a operacionalização da imagem. O poema de Cecília Meireles parece demonstrar aquilo que se estende em várias páginas de Proust e resgata, exatamente, a forma de sobreposição semântica no percurso dos versos, para não dizer na articulação de cada som que vai montando um desenho entonacional singular. Se voltarmos à idéia ou ao conceito de que o poema lírico consiste nesse contínuo de imagens que busca a essência ou a verdade, teremos mais um elemento que determina essa forma de fabricação a que Proust alude tantas vezes no seu romance e que acaba encontrando seu lugar no espaço mais definido na lírica. Não queremos, evidentemente, dizer com isso que no romance tal procedimento não seja plausível. Ao contrário, trata-se de um procedimento defendido por Proust enquanto memória criadora que, compreendemos, como plausível para qualquer forma de manifestação literária e/ou artística. Ainda defendendo essa idéia, temos que ressalvar a idéia não menos instigante do semioticista russo Iuri Lotman ao dizer que *O entrelaçamento complexo da prosa e da poesia no sistema único trabalhado na consciência artística encontra-se infinitamente ligado às questões mais gerais das construções das obras de arte. O texto artístico não pertence nunca a um único sistema ou a qualquer tendência única: a regularidade e a sua transgressão, a formalização, enfim, a automatização e a desautomatização da estrutura do texto lutam constantemente uma contra a outra. Cada uma destas tendências entra em conflito com o seu antípoda estrutural, mas ela existe somente em relação a ele. É por essa razão que a*

*vitória de uma tendência sobre outra não significa a supressão do conflito, mas a sua transferência para um outro plano. A tendência vencida perde o seu dinamismo artístico. (*1978, *175)* Se a estrutura dos dois textos apresentados se mostra com os registros mais dominantes do poema lírico, o texto narrativo de Marcel Proust é, antes de ser narrativo, um texto artístico no qual nos defrontamos infinitas vezes, com o que se poderia dizer de "texto estranho", marcado por um ritmo inconfundível e por procedimentos imagéticos singulares. Nesse estranhamento a que nos referimos se inclui, afora os de natureza estritamente poética, aqueles de teor crítico, dissertativo, além de um terceiro em que ambos se fundem gerando uma ficção traiçoeira, em que só podemos vê-la enquanto ficção, para daí extrairmos os fundamentos mais relevantes de sentido. A construção do sentido nessa obra se dá por mecanismos diversos que não podem ser enquadrados dentro de uma teoria. Ao contrário, a sua riqueza de mecanismos pode gerar tratados teóricos, como é o caso da teoria da narrativa de Gérard Génette, uma das mais completas ou das mais satisfatórias para os estudos da narratologia, oriunda de *À la recherche du temps perdu.*).

Por todas essas considerações, ao falar do poema de Cecília Meireles estamos falando dos recursos da memória utilizados por Marcel Proust. Os dois versos iniciais, *Agora, o cheiro áspero das flores / leva-me os olhos por dentro de suas pétalas.* de certa forma sintetiza o que há de vir. O advérbio "agora", separado por vírgula, atua como moldura do tempo circular, interior, mítico, que denuncia o instante da plasmação poética da qual ele faz parte. Dir-se-ia tratar-se de uma moldura contenedora do próprio sentido maior do poema, qual seja, uma instância mágica temporal e espacial que convida para o dentro, numa forma iconizada de determinação do movimento centrípeto, de valor não literal mas instaurador da literariedade do poema. Esse valor espaço-temporal da linguagem, ao mesmo tempo que nos prende ao circuito da folha

de papel, nos remete para frente, temporalmente, dentro da instância delineada pela moldura mítica. Assim, o poema consiste num caminhar dentro de si mesmo, dentro de um novelo tencionado pela condição de duração em que memória voluntária e memória involuntária se degladiam na busca do diagrama da recordação. Nesse caminhar sobre o mesmo tempo, quem nos conduz é a imagem que melhor determina nossa memória sensível, nossa duração. Trata-se da *sinestesia* "cheiro áspero" que mesmo pertencendo ao campo semântico da metáfora, possui particularidades pelo fato de se realizar pela justaposição do substantivo olfativo "cheiro" e pelo adjetivo não-inerente "áspero" pertencente ao universo semântico do tato, conferindo consistência sensorial, material ao cheiro que nos reporta ao elemento conjuntivo "das flores". Como se nota, é desnecessário associar o fenômeno aos vários que ocorrem na obra proustiana. Esse sujeito expressivo do primeiro verso liga-se ao predicado não menos expressivo que compõe o segundo verso: "leva-me os olhos por dentro de suas pétalas.". Determinado, como ocorre em Proust, pela imagem dos olhos, o mergulho para um tempo-nenhum, onde tudo se revela, se inicia. Esse tudo, evidentemente, não é definido, a não ser por imagens que advêm por dentro das pétalas. O espaçamento existente entre as estrofes, cuja entonação apresenta-se num ritmo cauteloso e compassado, parece acentuar as fragmentações que se unem pela esfera conotativa do poema:

> Eram assim teus cabelos;
> tuas pestanas eram assim, **finas e curvas**.

Valendo-se de recursos retóricos altamente pertinentes como a anáfora, o quiasmo e a inversão, os dois versos dessa segunda estrofe parecem enodar-se em si mesmos, parecem fazer confundir um referente possível, virtual, a uma realidade atual dos versos desenhados. Os signos, todos eles acabam tendo uma funcionalidade poética de alta relevância. É como se cada um dos traços

compusesse a linha de um desenho em que tudo fosse imprescindível. Uma vaga remissão à segunda pessoa como que incluindo a possibilidade de um referente humano que se esboça na remissão da memória que guarda apenas resíduos metonímicos (cabelos, pestanas) agora manifestados ou confundidos a uma escritura poética que se compõe de maneira simétrica numa relação de dança e ao mesmo tempo de hieróglifo. Assinalamos os adjetivos "finas" e "curvas" pelo fato de ambos saírem para fora dos versos, rompendo com a simetria, como se atuassem apenas como indicadores dos próprios versos e não dos referentes "cabelos" e "pestanas". Apesar de se tratar de signos conhecidos, conduzidos pelo pretérito imperfeito do indicativo que expressa, aspectualmente, estado, por meio do advérbio "assim", utilizado em posições distintas no primeiro e no segundo verso, somos obrigados a olhar para os grafos, para o movimento dos fonemas e então, percebermos a sua sonoridade, o seu delicado desenho. Assim, teríamos conjugados, além dos sentidos dos signos, um outro sentido, mais difuso, próprio da memória sensível –

> Eram assim teus cabelos;
> tuas pestanas eram assim,

– em que observamos o fino e curvo dos hieróglifos, na persistência da memória, mas quase consumidos pela imemorialidade. Deve-se compreender que o poema vai, paulatinamente compondo o que denominamos de metáfora discursiva por meio de uma intersecção de metonímias extraídas de elementos da natureza e outras extraídas do corpo que tende a emergir no seu espaço. Como dissemos no início desta análise, enquanto ocorre uma plasmação de imagens que determinam a espacialidade dos elementos de sentido, os signos prosseguem a sua marcha horizontal no verso, dentro de uma marcha inexoravelmente temporal, representada pela interação semântica entre elementos simbólicos da natureza e elementos semânticos pertencentes ao humano. E isso pode ser acompanhado na terceira estrofe do poema:

unesp

As pedras limosas, por onde a tarde ia aderindo,
tinham a mesma exalação de água secreta,
de talos molhados, de pólen,
de sepulcro e de ressurreição.

Atente-se para a forma conclusiva de cada estrofe, marcada por um ponto final. Essa forma não corresponde às relações semânticas instauradas em cada uma delas. Tal procedimento vem ao encontro do que disséramos a respeito da fragmentação da memória sensível, cujos elementos apenas encontram unidade no conjunto da composição. Essa terceira estrofe não encontra uma ligação imediata com a anterior, mas apresenta índices que sustentam a metáfora maior, qual seja, os fluxos de interação semântica que conduzem a uma espécie de princípio simbólico de nossa condição que ao tentar construir o referente memorado encontra os traços profusos (veja verso 2) ou então, na marcha para o mais profundo da memória (o tempo adere ao símbolo) emergem os arquétipos naturais de nossa constituição humana. O tempo que escoa (a tarde) e nos vai remetendo ao núcleo das flores o faz pelo espaço (pedras limosas) que desliza e que simboliza a memória. Essas pedras limosas, símbolo da memória ou da permanescência da memória resguardam os arquétipos primordiais: água secreta, talos molhados, pólen, sepulcro e ressurreição. Neles, todos os ingredientes se reúnem: fecundação, germinação, morte, revificação, elementos fundamentais para a constituição do mito. Ao chegar a esse ponto, ou ao ponto do eterno princípio, chega-se ao quase imemorial, determinado pelas "pedras limosas", sugerida a memorialidade apenas pela exalação que congrega, pela memória os elementos do eterno retorno. Depois desse momento, atinge-se o cerne de tudo, que faz coincidir com o cerne do poema, definido pelos dois versos silenciosos –

E as borboletas sem voz
dançavam assim veludosamente.

– que mais uma vez se determinam pelo advérbio "assim" que nos remete para o próprio corpo do texto. Os dois versos divisam a primeira da segunda parte

do poema. Eles parecem ocorrer dentro da noite mítica, dentro da instância do silenciosamente aveludado em que a dança das borboletas fazem a comunhão do não-tempo ao não-espaço. Observe-se a sonoridade do segundo verso em que as sibilantes aliteradas parecem promover apenas o siciar do silêncio, apontando para uma quase anti-memória primordial. Então, é a partir dessa instância que a segunda parte emerge, clamante, num único bloco estrófico, seqüenciado, não fragmentado, marcado por uma espécie de desespero da consciência que retoma a segunda pessoa da segunda estrofe, e clama pela composição da imagem, da figura, do referente que possa ser reconstituído:

> Restitui-te na minha memória, por dentro das flores!
> Deixa virem teus olhos, como besouros de ônix,
> tua boca de malmequer orvalhado,
> e aquelas tuas mãos dos inconsoláveis mistérios,
> com suas estrelas e cruzes,
> e muitas coisas tão estranhamente escritas
> nas suas nervuras nítidas de folha,
> — incompreensíveis, incompreensíveis.

Compreendendo a metáfora como a figura central para onde convergem e de onde emanam os sentidos mais precisos, por isso mesmo menos literais, temos na passagem acima um dos mais perfeitos exemplos de sua realização. Ainda mais: a sua construção vem totalmente integrada às esferas da memória, ou da tensão entre a memória das lembranças e a memória das sensorialidades. O verso de número um é decisivo para que possamos acompanhar o processo. Nele, um verso imperativo, uma espécie de pedido desesperado se expressa com todas as forças. A voz lírica, ao atingir o ponto extremo da primordialidade, clama pela reconstituição da referência pela memória. Entretanto, o que se reconstitui, como se viu nos versos anteriores são resíduos de vivências que se manifestam pela sensibilidade da memória. Torna-se impossível, assim, que, "por dentro das flores" se reconstitua a lembrança, mas apenas a revisitação dos elementos vivenciais. É então a partir do primeiro

unesp

verso que outros seis se seguem, ininterruptos, ligados quase todos por vírgulas, como uma resultante do que proclama o primeiro. Releiamos com atenção estes versos, atentando para as assinalações das imagens:

> Deixa virem *teus olhos* **como besouros de ônix,**
> *tua boca* **de malmequer orvalhado,**
> *e aquelas tuas mãos* **dos inconsoláveis mistérios,**
> **com suas estrelas e cruzes,**
> e muitas coisas tão estranhamente escritas
> *nas suas nervuras nítidas* **de folha,**

Esses versos representam o desdobramento simbólico do primeiro. O verbo "deixar" mantido na forma imperativa recupera o verbo "restituir", mas a intensidade do pedido deste último já não se mantém com tanta intensidade, uma vez que as imagens metafóricas atualizadas se encarregam de atenuar ou desmanchar a veemência pela construção da lembrança. Ocorre nestes versos um fenômeno retórico dos mais intrigantes. A tentativa de restituição da lembrança, de constituição da referência se dá pelos três elementos que podemos considerar mais expressivos de nosso corpo: os olhos, a boca e as mãos. Trata-se no poema de três sinédoques atualizadas na ordem acima apontada. (*Deixa virem teus olhos, tua boca e aquelas tuas mãos*) que se colocam num grau de menor e maior proximidade do sujeito lírico. É como se, por dentro das flores, de seu fundo perdido na memória, por onde meus olhos entraram eu encontrasse os teus; depois, a sensualidade da boca e finalmente, *aquelas* tuas mãos. Entretanto, pelo caminho percorrido, o máximo que se encontra é a profusão metafórica desses três elementos: os olhos que evoco são *como besouros de ônix;* a boca é *de malmequer orvalhado* e finalmente, as mãos, distanciadas pelo demonstrativo "aquelas", ao invés de se reconstituir faz com que todo o resto se torne mais distante, pois elas são dos *inconsoláveis mistérios, com suas estrelas e cruzes*. Ao mesmo tempo que nos reportamos iconicamente à imagem literal de mão, temos nos elementos

unesp

sugeridos, o universo simbólico que nos afasta da referência e na nossa mente outros elementos sêmicos são injetados de modo a metaforizá-la e intensificar a sua dimensão polissêmica. É desse ponto que se amplia a dimensão enigmática do discurso, e o signo "mãos" se torna, além de um mapa profuso e simbólico, mapa que não orienta, torna-se a própria escritura (*e muitas coisas tão estranhamente escritas / nas suas nervuras nítidas de folha*) que vai além das mãos ou delas parte, para atingir, circularmente, a dimensão do próprio poema que acaba de ser escrito. Como se nota, o penúltimo verso do poema cria a figura da ambigüidade, como recurso que dissuade o possível referente emergente. Isso se dá pela utilização do signo "folha" com suas "nervuras nítidas". Podemos entender como as "nervuras", as linhas das próprias mãos; podemos entender também, a interação metafórica de mãos com as folhas das plantas com quem se criou a conjunção semântica ao longo do poema; mas podemos ainda entender (o único sentido que poderia ser estritamente literal) os grafismos que acabam de ser compostos nas nervuras nítidas da folha de papel, que ao invés de reconstituir a lembrança pela memória voluntária, mais ainda tornou "incompreensível" tal reconstituição por meio da memória criadora. Graças a esse fenômeno, surgiu o poema e, com sua intransitividade, essas possibilidades mais profundas de convívio inteligente e sensível com os fluxos de nossa teia de vivências.

Referências bibliográficas

BANDEIRA, M. O martelo. In ___ *Estrela da vida inteira*. 11 ed. ilustr. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 141.

BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal*. In: ___ *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard, 1954. (Bibliothèque de La Pléiade).

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, W. *et al. Textos escolhidos*. Trad. bras. de Atília B. Fiori. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 35-62. (Os pensadores).

BERGSON, H. A e*volução criadora*. Trad. bras. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

___. *Matéria e memória:* ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. bras. de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. bras. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

___. A inspiração: o Lado de Fora, a Noite. In: ___. *O espaço literário.* Trad. bras. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 161-87.

BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: EIKHENBAUN, B. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Trad. bras. de Ana Mariza Ribeiro et. al. Porto Alegre: Globo, 1971. p.131-9

CHAMPIGNY, R . Proust, Bergson and others philosophers. In: GIRARD, R. (edit.). *Proust:* a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, Inc., 1962.

ELIOT, T.S. Four Quartets. In: ___ *The complete poems and plays of T.S. Eliot.* Faber and Faber. London: 1969.

GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. (Collection Poétique).

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Trad. port. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MEIRELES, C. Recordação. In ___.*Obras completas*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972. p. 154.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. bras. de Reginaldo de Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

PESSOA, F. Autopsicografia. In: ___. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 98.

___. Ah, um soneto... In: ___. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 319.

POUND, E. *ABC da Literatura.* Org. e apresent. da ed. bras. de Augusto de Campos. Trad. bras. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PROUST, M. *À la recherche du temps perdu:* O tempo redescoberto. Trad. bras. de Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

MUSEU MOVENTE 5

MUSEU MOVENTE 5
O Signo da Arte em Marcel Proust

...tinha diante de si essa coisa que não é mais música pura, que é desenho, arquitetura, pensamento, tudo o que nos torna possível recordar a música. Desta vez distinguira nitidamente uma frase que se elevava durante alguns instantes acima das ondas sonoras.

Marcel Proust

Sumário: 1. Da poesia à pintura - para uma poética: a linguagem da pintura. As relações entre o discurso verbal e o discurso plástico na obra de Marcel Proust - 2. Ao viés da crítica: um certo olhar: os caminhos da crítica especializada nos estudos da pintura em Proust; as direções traçadas por esse trabalho em relação ao assunto; convergências e divergências de pontos de vista - 3. Movimentando o Museu - análise de quatro tipos de relações entre o discurso de Marcel Proust e a pintura: leitura da personagem Elstir; aproximações entre a pintura de Vermeer e o estilo de Proust; análise de um texto crítico proustiano em que tensiona a visão clássica, por meio de uma obra de Hubert Robert; Odette de Crécy e Céfora de Boticelli: análise do processo de metamorfose que se opera no discurso proustiano. Algumas considerações sobre música e pintura.

1. Da poesia à pintura: para uma poética

Dentre todas as formas de linguagem artística a poesia e a pintura resguardam pontos similares de complexão, embora existam diferenças, devido a seus meios específicos. O trabalho de Marcel Proust, do mesmo modo que ilumina os processos de construção da poesia, ilumina a forma de compreensão da pintura. Na obra *À la recherche du temps perdu,* a pintura se apresenta pelo menos em duas dimensões básicas, que se bifurcam como forma de construção do diagrama conceitual condutor do pensamento estético do autor. Na primeira

dimensão, o que temos é a presentificação da pintura de várias épocas, de vários estilos, de várias tendências estéticas. Não se pode dizer de manifestações cronológicas, pois não é respeitada a sua ordem num tempo determinado, mas de manifestações de pintores reais, alguns deles reiterados ao longo da obra proustiana, integrados ao fluxo do discurso, nas tramas das personagens, ou nas relações críticas do narrador. O fato de as alusões, muitas vezes comparativas, serem de pinturas existentes nos museus, confere ao conjunto do discurso um argumento de plausibilidade que vai ao encontro da coerência, de uma verossimilhança, própria desse discurso singular. A segunda dimensão em que se manifesta a pintura, ocorre no âmbito do imaginário, do mesmo modo que ocorre com a literatura representada por Bergotte e com a música, representada por Vinteuil. Os três artistas imaginários que percorrem as páginas de *À la recherche du temps perdu* (Bergotte, Vinteuil e Elstir) constituem as três intensidades que se conjugam no pensamento do narrador do início ao final da obra. Em Elstir, como já adiantamos, o que temos é a construção simbólico-representativa da pintura, dentro da mais alta forma de concepção manifestada pelo pintor sob os desígnios do narrador que o cria e o conduz e a partir do que realiza, compõe seus exercícios teórico-inventivos. Nesse sentido, o aspecto fundamental que deve conduzir nosso espírito para bem compreender o processo que se inicia, é desde já introjetar não o pintor Elstir, mas o signo Elstir, completo e complexo que em si traz toda a significação da pintura. É praticamente impossível desconstruir ou justificar as fontes dessa elaboração do imaginário; mas é possível tentar adentrar sua esfera estética, sua concepção, pois nisso reside uma fonte bastante intensa de ensinamento sobre arte e suas tensas relações com a realidade. Elstir significa, desse modo, toda a galeria de pintores antigos e modernos que se entrecruzam ao longo das páginas da obra, tentando encontrar uma forma de síntese e essa síntese consiste na essência da arte. É por esse caminho que pode ser possível compreendermos um pouco mais o modo como Proust articulou a questão da

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

pintura no conjunto do texto. Se bem que não se trata apenas da pintura. Como já destacamos, a música poderia ser tratada criticamente com a mesma relevância da pintura. Além dessas duas (afora a literatura, é claro), que continuamos compreendendo como os fios-condutores das tramas semióticas da obra, outros sistemas sígnicos participam e, muitas vezes, com destaque bastante expressivo. Tais sistemas pertencem a outras esferas da arte, mas também a semióticas da cultura, da filosofia e até mesmo da política que o autor consegue arrebanhar e alinhavar por meio do que Kristeva denominou *tempo da linguagem*. A cultura de Marcel Proust é muito ampla e conduzida com rigor e mobilidade. E essa cultura é tricotada, articulada em cada linha e perpassada pelo olho clínico e relativizador que soube articular como fenômeno espiritual, o comportamento humano, esse ser que parece vagar na existência à procura daquilo que se pronuncia dentro dele mesmo, mas que não declara o lugar em que se concentra nem o momento de sua manifestação. Figurativizada por Elstir, essa forma sincrética de expressão estética que Proust construiu, nem sempre foi compreendida pela crítica que a ele se voltou. São vários os ensaios que tentam analisar a pintura deste artista imaginário e nela descobrir o pintor da preferência de Proust. A personagem do pintor imaginário foi bastante estudada por críticos modernos, dentre os quais, destacam-se Michel Butor, Roger Shattuck, Taeko Uenishi, Luc Fraisse e a brasileira Nancy Maria Mendes. Evidentemente, os estudos realizados por esses e outros autores, não apenas sobre Elstir mas sobre os demais pintores presentes na obra de Proust, muito nos auxiliaram na formação do nosso caminho crítico, além de nos fornecerem subsídios imprescindíveis para que pudéssemos conduzir nosso pensamento crítico sobre a obra. Alguns levantamentos estatísticos, por exemplo, realizados por Taeko Uenishi e Nancy Maria Mendes serviram-nos como fontes de consulta até mesmo para que localizássemos referências de suma importância para nossos estudos. Inegável, portanto, o valor de pesquisas anteriores que não apenas detectam as

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ocorrências como as configuram pelo estilo de época e pelo número de ocorrências. Um dos obstáculos encontrados para penetrar nesse campo e buscar uma clareira, consiste na riqueza de ocorrências, ou na natureza das ocorrências, tantas vezes ou quase sempre profusas, emaranhadas, dotadas de alto valor significativo o que nos levou, durante a pesquisa, a ficar atraído pela grande maioria. Mais do que qualquer forma de expressão artística integrada à obra (com exceção da música e da própria literatura), o signo da pintura está presente durante todo o seu desenvolvimento e se torna signo retórico das mais variadas formas de articulação do texto proustiano. Isso ocorre dentro das duas dimensões a que aludimos, tanto por meio dos nomes de pintores, quanto por meio dos nomes de obras ou ainda, valendo-se de alusões genéricas da pintura, pela permanente presença de Elstir que, sendo personagem do romance, mais ainda se investe de elementos simbólicos da própria pintura e se insere nas malhas do discurso, promovendo novos sentidos.

Chegamos, desta forma, a uma espécie de síntese da questão que norteia nosso pensamento: de que maneira o discurso proustiano se vale da pintura como recurso retórico da semiótica literária? De que maneira se sobrepõem as duas semióticas no engendramento dos sentidos do discurso proustiano? Essas duas questões, conjugadas, formam a questão deste trabalho: qual o lugar conceitual que ocupa a linguagem pictórica no construto literário chamado *À la recherche du temps perdu*? Assim, após refletirmos sobre as várias ocorrências, bem como sobre as várias reflexões do próprio autor a respeito da pintura e sobre as relações comparativas entre pintura e literatura, concluímos que a linguagem plástica atua como uma espécie de elemento semiótico movedor do pensamento estético de Proust, tendo no seu silêncio irrestrito, na sua irrestrita mudez, o olho e a voz resguardados que o exercício da palavra pode tentar expressar. Em dois ensaios anteriores (sobre o *estilo* e sobre os procedimentos *metafóricos*), apesar de suas relevâncias próprias, atuaram também como patamares críticos para que se pudesse chegar à discussão da questão acima

unesp

elaborada. Nosso olhar está voltado para a questão da superposição sígnica, pois nisso reside, devido ao modo de invenção de Proust, a originalidade de sua arte.

À maneira de Leonardo Da Vinci, sob o olhar clínico de Paul Valéry[1], o autor de *À la recherche du temps perdu* ocultou sob os signos verbais de sua arte, uma espécie de intercâmbio de sistemas que para ela convergiram em forma de signo estético e com isso gerou esse universo de possibilidades tão grande e tão infenso ao descortinamento crítico. O desafio maior residiu no exercício de integração e, ao mesmo tempo, de confronto entre meu espírito (integração) e meu juízo (confronto) com a linguagem da pintura. Mesmo tendo certa experiência em lidar com esse sistema mudo, ele sempre se nos coloca como desafio. Ao nos dirigir a um quadro, tentar dar-lhe voz, sentimo-nos sempre sob uma condição de impossibilidade. Vários elementos contribuem para que isso ocorra e nisso reside o fascinante mundo da pintura. É necessário, portanto, que se façam algumas reflexões sobre esse sistema semiótico, determinado pelo signo icônico de natureza analógica; essa forma de linguagem que tende a delinear a eternidade substancial do ser por tudo o que a faz *pintura.* A mudez intransitiva dessa forma de arte impossibilita a transitividade vazia daquele que a recebe. Como signo complexo, essa forma de linguagem pulsa no espaço emoldurado, elevada à condição de imagem e por sua própria compleição, pode resgatar estados resguardados do ser. Por isso, é chegado um momento que a primeira pergunta, isto é, aquela mais simples indagação começa a fermentar nossa consciência: o que é a pintura? Por que esta necessidade de representação visual? Qual a força que leva um artista à realização de uma forma plástica que, uma vez concretizada, permanece ali por séculos, sendo cultuada por milhares de olhares que por ela passam, muitas vezes olhares que nos lembram boi no pasto às duas e meia da

[1]Refiro-me ao ensaio "Introdução ao método de Leonardo Da Vinci", de Paul Valéry, em *Variedades, São Paulo, Iluminuras,* 1991.

unesp

tarde, outras vezes, olhos de águia que parecem devorar o espaço colorido da tela, e outras tantas vezes, olhares dos mais diversos que, ou pela força da tradição ou pela força própria da obra ficam ali, frente a ela, parados, absortos, identificando-se com alguma intensidade plasmada na tela ou buscando o ponto com que poderia se identificar. Valéry, no referido ensaio sobre Da Vinci, assim se posiciona: *O pintor dispõe sobre um plano massas coloridas cujas linhas de separação, espessuras, fusões e encontros devem lhe servir como expressão. O espectador só vê uma imagem mais ou menos fiel de carnes, de gestos, de paisagens, como se fosse através de alguma janela da parede do museu. O quadro é julgado dentro do mesmo espírito que julga a realidade. Reclama-se da feiúra da imagem, enquanto outros se apaixonam por ela; alguns entregam-se à psicologia mais verbosa; alguns só olham as mãos que lhes parecem sempre inacabadas. O fato é que, por uma insensível exigência, o quadro deve reproduzir as condições físicas e naturais de nosso meio. A gravidade é exercida, a luz se propaga como aqui; e, gradativamente, a anatomia e a perspectiva se classificaram em primeiro lugar nos conhecimentos pictóricos: acredito, contudo, que o método mais seguro para se julgar uma pintura é nada reconhecer primeiro e fazer a cada passo a série de induções necessárias a uma presença simultânea de manchas coloridas em um campo limitado para elevar-se, de metáforas em metáforas, de suposições em suposições, à compreensão do assunto, às vezes à simples consciência do prazer que nem sempre sentimos antecipadamente. (loc. cit. 158).* Paul Valéry consegue estabelecer nesta passagem os princípios fundamentais da pintura, tanto sob o ponto de vista da invenção, quanto do ponto de vista da recepção. A clareza peculiar de seu discurso não pode ser confundida com simplicidade. Sem se valer da terminologia que passou a reger o pensamento crítico do século XX, conseguiu demonstrar os problemas que envolvem a recepção plástica e nesse caminho injetou profundas doses de crítica e de ironia. Ao dizer que "o quadro é julgado dentro do mesmo espírito

unesp

que julga a realidade" consegue apontar para o que norteia todo o seu juízo crítico, isto é, a arte não se faz com referências, mas com signos. Consiste numa plasmação de signos que se articulam de modo a construir um objeto novo capaz de sugerir, por meio das imagens, o ponto mais profundo de nossa consciência. A idéia de museu nos remete à sucessão de imagens, em que um quadro é disposto logo após o outro, e o olhar adentra uma esfera emoldurada, a seguir uma outra e assim sucessivamente. Menos do que se aperceber de quais as variáveis que norteiam as diversas obras, é necessário questionarmos qual a invariante que se mantém no olho do espírito ao perpassar cada uma das obras, muitas vezes de épocas diversas. Dentre os rituais que constituem o espaço dos vários e mais notáveis museus do mundo, o Louvre apresenta, numa de suas alas, um aspecto fundamental. Depois de passarmos por um corredor ladeado por colunas de mármore, alternada com esculturas clássicas, subimos a escadaria e no alto, somos recebidos pela escultura da *Vitória de Samotrácia* (figura 1) Esta escultura tão cara às conquistas napoleônicas, parece ser a síntese dessas considerações que vimos realizando. Em se tratando de uma imagem fragmentada, decapitada, com as asas abertas, ela nos reporta ao espaço oracular do museu, como se nos convidasse, ou nos convida literalmente, a entrar para o universo da representação sígnica que se encontra do lado de dentro das molduras, com suas massas e cores, linhas e espessuras, articuladas por categorias não reconhecíveis mas que, em última instância, até podem nos conduzir a pontos de encontro com o inesperado. Apenas esse encontro é capaz de mobilizar o que geralmente chamamos realidade. É claro que se torna dificil iniciar uma viagem verbal a partir daqueles passos a que nos aconselha, com a maior pertinência, Valéry. Dar-lhe voz significa se conferir a condição ou a posição de quem perfurou as etapas do espaço bidimensional e, sem buscar identidades, atingiu as dimensões do sentido, saltando de metáfora em metáfora (volto a Valéry) até compreender o "assunto", "às vezes à simples

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

consciência do prazer que nem sempre sentimos antecipadamente". A Pintura é uma realidade de linguagem que se materializa nesse processo tão difícil e tão fascinante, em que o objeto criado estabelece com aquele que com ele se relaciona uma sintonia de sentido ou de energia, fazendo emergir na sua esfera consciente o que a história da estética denomina como "o belo" ou o "ideal estético". Infelizmente, como muito bem explicita Valéry, existem as mais variadas formas de dribles do receptor diante de uma obra de arte pictórica e todos eles que em geral formam a opinião comum, baseiam-se em procedimentos racionalizantes. Entretanto, essa forma de racionalizar a natureza da arte acaba por estabelecer um processo de cristalização e atua como álibi para justificar o grau de ignorância que se acerca de nós diante de uma obra de arte. Essa ignorância, consiste num desconhecimento que vai ao encontro de certa passionalidade do sujeito diante de seu próprio ser. Não podemos negar, portanto, a nossa própria condição diante dessas considerações. Elas fazem parte de um exercício que, ao mesmo tempo que se move para o outro, move-se para si mesmo e é esse segundo movimento que, na verdade, mais nos importa.

É inevitável que se busque no *espiritual* o motivo da realização plástica. Entendo que a ansiedade do artista se instaura exatamente na captação do transcendente que consegue extrair das formas imediatamente visíveis. E a grande batalha dos tempos, os estilos de época e as influências das mais variadas naturezas são incapazes para explicar aquilo que se mantém intocável, inviolável, mas que resguarda o segredo maior: a linguagem da forma visível e ao mesmo tempo transcendental que pulsa em linhas e massas cromáticas, conseguindo flagrar o essencial. O pintor convive com a matéria bruta de sua arte: os referentes do mundo, suas formas de matéria dispostas no espaço, e, no caso das figuras, sua tridimensionalidade. Esses elementos se dispõem de uma determinada forma, sendo que no caso da Natureza parece ter sido tecida

unesp

de um jeito que se conforma aos olhos dos mortais como previamente estabelecida. Essa disposição possui um equilíbrio próprio, uma ordem que a convenção aprendeu a respeitar, até uma certa harmonia com a qual se convive como se vive, horizontalmente, como "magnólias e gatos" para lembrar uma ironia do romancista Machado de Assis.[2]

Como se posiciona François Mitterrand no breve prefácio à obra *Le Musée retrouvé de Marcel Proust,* como os demais amigos, pertencentes a uma classe social e intelectual privilegiada em Paris do final do século XIX e início do século XX, Proust freqüentava as *vernissages* das exposições das grandes galerias. Entretanto, *Marcel Proust, dès l'adolescence, a montré non seulement un intérêt de classe mais une passion dévorante pour la pinture, pour le désir de voir et de comprendre cette activité. Cette volonté d'aller au-delà du tableau, de prolonger le plaisir du spectateur surgit très tôt. Un tableau n'est pas seulement une oeuvre d'art, il transforme notre perception* (loc. cit.p.9) Diríamos que essa necessidade de ir além, de compreender os mecanismos que desencadeiam os procedimentos da pintura, representou para Proust bem mais que o gosto estético de um aficcionado, mas pelo que nos mostra sua obra, representou um caminho que o norteou, de maneira profícua, na construção do seu trabalho de arte. O reconhecimento do fenômeno *linguagem* atua como válvula motriz para as questões que advêm da pintura como realidade planar capaz de suscitar, sobretudo no homem da palavra, os mais fascinantes incômodos. Evidentemente, a pintura para Proust, não era apenas "objetos de arte" para serem contemplados. Era, sim, como diz Mitterrand, uma forma de linguagem que transforma nossa percepção. O aspecto que deve ser ressaltado nesse sentido, é que o olhar perceptivo do grande escritor esteve voltado para toda a história da arte plástica, ou, melhor dizendo, para a pintura de todos os períodos. É comum aliar o pensamento de Proust à pintura impressionista e até moderna, do início do século XX. O

[2]Cf. *Memórias póstumas de Brás Cubas,* p 13

unesp

próprio Mitterrant alude a esse fenômeno: *Ce souci d'établir comment la peinture peut bouleverser la vie, Proust n'a jamais cessé de l'affirmer à travers ses activités de traducteur (du grand Ruskin notamment) et de critique d'art engagé: ne fut-il pas l'un des premiers à noter la beauté du travail de Picasso, à defendre Monet et Cézanne et à réclamer que l'on nommât Degas, Monet et Rodin professeurs à l'École des Beaux-Arts?* (loc.cit. p.cit.) É claro que, como contemporâneo desses movimentos e desses artistas, participante crítico das manifestações de vanguarda, revela uma sintonia, ou se vale de indícios dessa pintura para realizar reflexões que eram reflexões de seu tempo. Entretanto, o que mais vale considerar, é que não existe, praticamente, uma declarada predileção do autor por uma determinada escola mas, pela *pintura* como forma de linguagem. E essa forma de arte será uma das transposições mais relevantes no seu universo "romanesco" no qual reflete profundamente sobre a arte pictórica. Numa das passagens de sua obra, assim se manifesta: *Quand on a été épris d'un peintre, puis d'un autre, on peut à la fin avoir pour tout le musée une admiration qui n'est pas glaciale, car elle est faite d'amours successives, chacune exclusive en son temps, et qui à la fin se sont mises bout à bout et conciliées.* [3] Esta é a sua concepção de "museu imaginário" que na verdade atualiza no seu universo ficcional. É essa sucessão de amores conciliados que denuncia a essência da concepção de Marcel Proust sobre a linguagem pictórica e que vem auxiliando no processo argumentativo de nossos juízos. Na sua afirmação dá-se a elucidação sintética daquilo que realizou ao longo da obra.

Um dos aspectos mais significativos do procedimento de Proust frente à pintura, ou melhor, no seu desafio com a pintura é o seguinte: tem-se a impressão de que a pintura ou as artes sincréticas de um modo geral foram seus grandes fascínios, sua grande obsessão. Sua irrestrita obsessão por John Ruskin e pelo seu olho analítico é altamemente indicial de um estado que

[3] Cf. *apud Le Pichon,* Musée Retrouvé, p.

parece não ter se voltado para nenhuma outra forma de arte, nem mesmo para a literatura. Entretanto, basta que se volte para o universo literário, parte disso fizemos no ensaio sobre o estilo, para que se perceba que sua formação como leitor e como homem da palavra contrarie qualquer impressão. Evidentemente, ele tinha como instrumental sígnico, como meio com o qual sabia lidar, a palavra, mas sua postura se distingue um pouco daquela de Baudelaire: caminhou no sentido da poesia, tendo as outras artes como forma de compreensão do objeto de arte. É certo que Baudelaire também revelou predileção pelas artes plásticas, mas enquanto realizava seus estudos críticos e denunciava sua paixão, fê-lo enquanto crítico dos Salões sem demonstrar de obsessão pela arte da pintura. Em Proust isso se dá de maneira diferente. Por um lado demonstrava total vigor pela crítica propriamente dita. Demonstrava também aversão a métodos críticos que se firmavam em biografias. Parecia querer buscar na crítica, um caminho em que pudesse mergulhar com todas as suas forças. Dentro desse processo difuso, o autor de *À la recherche du temps perdu* opta por um procedimento singular, em que se apossa da palavra, leva-a ao infinito numa espécie de sofreguidão inverossímil e resgata dentro desse ininterrupto fluxo do verbo, os sistemas sincréticos, sendo que dentre eles a pintura acaba sendo narrativizada ou acaba por fornecer índices de sincretismo mesclados às dimensões sintagmáticas da palavra. A pintura parece ter-se tornado tão familiar a Proust que dela se vale como quem respira, demonstrando uma predileção pela natureza da linguagem, reconhecendo em cada obra o seu ponto de singularidade, sua força de expressão mimética. O trecho que abaixo transcrevemos, extraído de *À sombra das raparigas em flor,* contém alguns dos momentos mais representativos das reflexões de Proust sobre pintura. Trata-se de uma das digressões do narrador, advinda de observações de alguns retratos pintados por Elstir e de uma conversa que o narrador mantém com o pintor em seu atelier. Ao refletir mais profundamente sobre o ato de representação o escritor elege a pintura como seu fio de prumo e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

isso se explicita na maneira como articula suas idéias. Comparamos a atitude de Proust àquela de Paul Valéry que, com a mesma paixão e sabedoria aborda as questões da arquitetura. Como veremos, nessa passagem, Proust se vale de seu pintor imaginário, personagem da obra, presente na trama das demais personagens, como uma espécie de olhar movente que o narrador pôde acompanhar em toda a sua trajetória e que, por meio dela, consegue transitar pela esfera da pintura. Leiamos, pois, cuidadosamente, a passagem:

> De resto, não que o retrato fosse, não anterior, como a fotografia predileta de Swann, à sistematização das feições de Odette em um tipo novo, cheio de majestade e encanto, e sim posterior, bastaria a simples visão de Elstir para desorganizar esse tipo. O gênio artístico opera à maneira dessas temperaturas extremamente elevadas que têm força para dissociar as combinações dos átomos e agrupá-los outra vez conforme uma ordem inteiramente contrária e correspondente a outro gênero. Toda essa falsa harmonia que a mulher impõe a seus traços e de cuja persistência se assegura todos os dias antes de sair, inclinando um pouco mais o chapéu, alisando o cabelo e tornando mais alegre o olhar para garantir sua continuidade, a visão do pintor a destrói num segundo e cria em seu lugar um novo agrupamento dos traços da mulher, de modo que satisfaça a determinado ideal feminino e pictórico que ele traz no seu íntimo. Assim acontece que, depois de certa idade, os olhos de um grande pesquisador encontram por toda parte os elementos necessários para estabelecer as únicas relações que lhe interessam. Como esses operários e jogadores que não têm escrúpulos e se contentam com o que lhes cai nas mãos poderiam dizer de qualquer coisa: 'Isto serve'. E assim aconteceu que uma prima da Princesa de Luxemburgo, beldade das mais altaneiras, se deixou fascinar, há tempos, por uma arte que era nova na época, e encomendou um retrato seu ao mais famoso dos pintores naturalistas. Logo o olhar do artista encontrou o que procurava por toda parte. E sobre a tela havia em lugar da grande dama uma caixeirinha tendo por fundo uma decoração violeta, que lembrava a praça Pigalle. Mas, sem chegar a tanto, um retrato de mulher por um grande artista não só não tenderá em caso algum a satisfazer quaisquer das exigências da mulher que lhe serviu de modelo (...) (SRF p.347/348.) [4]

O fio condutor de toda a reflexão acima desencadeada pode ser resumido na palavra *representação*. Tomando Odette como objeto do processo e Elstir como o sujeito que procede ao ato de metamorfose, contrapõe, logo de início, a visão do artista ao objeto que lhe serve de modelo. O que mais interessa na passagem é o sentido geral que Proust desenvolve sobre o fenômeno, tendo como referência básica um signo e como sujeito um artista

[4] Cf. o original no anexo 5

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

imaginário. Inclui, sutilmente, nesse sentido geral, todos os princípios necessários para o trabalho de criação, princípios estes que poderiam compor, uma vez desenvolvido pela teoria estética, um verdadeiro tratado. Mas o curioso é que, uma vez realizado na estrutura do discurso artístico, todos esses elementos comportam apenas uma página! Dentre os princípios destacados por Proust, vale apontar, por exemplo, o processo de *profunda desorganização* do referente, reunindo partes e as articulando a outros elementos nem sempre explicáveis, nem sempre prontamente decodificáveis mesmo para o criador, para que faça emergir o novo objeto e que tenha o efeito desejado. Proust se vale de uma imagem fundamental para mostrar a *alquimia* do ato criador. São inevitáveis as associações que se processam em nós, e elas pertencem a duas categorias: dos gêneros artísticos e das obras e artistas. Na categoria dos gêneros, entendemos que a afirmação de Proust comporta todos eles, sem distinção. A metáfora da temperatura elevada conjugada à dissociação e nova combinação dos átomos é precisa e por isso contempla todos os meios de expressão, deixando vencer o processo em si e não um gênero determinado. Daí nos voltamos a uma infinidade de obras, às grandes obras em que tal processo melhor se evidencia; obras de todas as épocas que por serem resultados do referido processo, mantêm-se vivas por todos os tempos. Não podemos deixar de citar a última estrofe do poema "O Ferrageiro de Carmona", do livro *Crime na Calle Relator* do poeta João Cabral de Melo Neto: *"Forjar: domar o ferro à força, / não até uma flor já sabida, / mas ao que pode até ser flor / se flor parece a quem o diga.*. (1987, p.31-32). O processo de desrealização pela transubstanciação do referente em forma que possa gerar uma nova imagem é o ponto nuclear da exposição de Proust e dos versos de João Cabral. O escritor francês articula a essa idéia, ou confere a ela a concepção de universalidade e individualidade apenas possível caso ocorra, pela competência do artista, tal fenômeno. Daí passa a mostrar o processo em si, metonímico, por meio do qual pode ser construída a metáfora, isto é, o

unesp

objeto de arte. *Assim acontece que, depois de certa idade, os olhos de um grande pesquisador encontram por toda parte os elementos necessários para estabelecer as únicas relações que lhe interessam. Como esses operários e jogadores que não têm escrúpulos e se contentam com o que lhes cai nas mãos poderiam dizer de qualquer coisa: 'Isto serve'.* Esse princípio da *bricolagem* fundamental para o processo de invenção talvez seja o melhor legado explicativo que Proust tenha deixado na sua obra. Os elementos residuais encontrados pelo artista podem ser das mais variadas naturezas. A matéria prima se constitui de tudo aquilo que constitui o que denominamos mundo sensível ou inteligível e tudo deve ser enformado pelo artista. Dentre os artistas modernos no campo das artes plásticas, Joan Miró talvez tenha sido um daqueles que mais visceralmente e espiritualmente tenha investido nesse procedimento. Digo isso não apenas pela obra que deixou, que já é tudo, mas também pelo que afirmou sobre o fato. No livro *A cor dos meus sonhos* em que é entrevistado por Georges Raillard, discute questões concernentes ao ato criador e destaca, em vários momentos o processo de *bricolagem,* no sentido de aproveitamento de matéria prima "descartável" que se torna de interesse, no momento da manipulação dos objetos que passam à condição de signos, durante o processo de criação:

— Recebi um pacote com uma embalagem de papelão: este papelão aqui. Senti que daria algo. O material me agradou, me entusiasmou. E também estas rasgaduras na borda, que equilibro aqui com estes traços, traços pequenos, não muita coisa. Este papelão de embalagem me deu o primeiro impulso, e estou fazendo uma série com todos estes papelões velhos.

— Estes papelões irregulares e rasgados impelem você a inventar mais formas e signos novos do que os formatos clássicos?

— Não, não faço diferenças; é tudo igual. Aproveito tudo o que encontro: se me enviam um pacote, guardo o papel da embalagem; mas se me enviam um papel especial do Japão também o utilizo. Neste momento, sinto-me cada vez

unesp

mais atraído por coisas como as que você vê nestes papelões; esta cabeça, aqui, neste papelão. Espero mostrar esta série algum dia. Veja aquele: era um papelão velho que rolava por aí; um material magnífico que acabei utilizando..." (1989, p.31)

Lendo o trecho de Marcel Proust e esta pequena passagem da entrevista de Joan Miró, percebemos convergência de princípios, mesmo considerando as profundas distinções entre as obras dos dois artistas. Nas palavras do pintor catalão, simples e profundas em termos de concepção estética, alguns índices devem ser destacados por julgarmos que eles dão continuidade e só fazem enriquecer as considerações do pensador francês. Tais índices residem em palavras que denunciam estados interiores do artista que, como ponto de partida do trabalho de invenção, tornam-se imprescindíveis. Ao dizer "*senti* que daria algo. O material *me agradou, me entusiasmou. ... me deu o primeiro impulso ... Aproveito tudo o que encontro ... sinto-me cada vez mais atraído* por coisas *...um material magnífico* **...**" percebemos palavras que revelam estados interiores diante do próprio material que ele transforma em signo de sua arte, antes do momento da verdadeira realização. Imediatamente relacionamos com os momentos da obra proustiana em que insiste na importância da sensibilidade no ato de criação em que a inteligência deve atuar num segundo momento. Do mesmo modo, como a própria passagem do longo texto assinala, é chegado um tempo de amadurecimento do artista, que ele chama de pesquisador, em que por toda a parte o olho perscrutador pode encontrar material para sua arte. No caso de Proust, como atestam os testemunhos de amigos e dados de sua biografia, ele foi, como Miró e como todos os grandes inventores, um obcecado em observar e extrair fragmentos necessários para a composição de seu discurso. Ao se voltar para este ponto, a propósito do quadro de Odette sob a óptica de Elstir, ele estava voltando-se para o seu próprio trabalho de construção.

unesp

Como se pode observar, o narrador se baseia na palavra *visão* que para ele compreende à própria noção de estilo. Por meio da visão do artista tudo passa a se realizar ou se *desrealizar:* princípio nuclear para que se possa dar o fenômeno da criação estética. A referida passagem nos remete a outras tantas pertencentes a outros grandes artistas críticos. Anteriores a Proust, não podemos deixar de lembrar o magistral ensaio *Filosofia da composição* de Edgar A. Poe, um dos pioneiros a mostrar criticamente o processo de criação, à luz da realização de um dos maiores poemas de todos os tempos, "O corvo". Na mesma linha, nos meados do século XIX, devemos destacar o brilhante ensaio de Charles Baudelaire, *O pintor da vida moderna* em que, inspirado em Poe, vai mostrar os fundamentos do processo de composição, referindo-se ao artista como "Homem do Mundo" e sua função de *decifrador*, valendo-se da metáfora do esgrimista. Contemporâneo de Marcel Proust, destacaríamos dois grandes artistas que conduziram a tocha da modernidade e elevaram a condição do pensamento sobre linguagem e sobre invenção: Stéphane Mallarmé e Paul Valéry. Do primeiro, gostaríamos de destacar seus textos em prosa, suas iluminações, seus poemas, nos quais, de maneira mais intrincada, às vezes obscuras, aponta sempre para o processo de invenção, inaugurando o termo *modulation* como ponto extremo desse trabalho de transmutação do mundo pela linguagem; do segundo, dentre todos os seus escritos, destacaríamos na linha em que ora nos encotramos, o seu ensaio fundamental *Acerca do cemitério marinho* no qual os elementos de metamorfoseamento dos referenciais mais íntimos ganham espaço para a realização da "beleza ideal". Cada um a sua maneira, valendo-se de caminhos muito próprios, esses grandes artistas não são incompatíveis. Fazem convergir para o ponto nevrálgico da questão seu pensamento e sua experiência no mundo da criação. O mesmo ocorreu com Marcel Proust. No interior de sua obra, são várias as passagens em que esse exercício de reflexão sobre o processo de criação se processa.

unesp

Cremos que a escolha da passagem se justifica pela sua própria natureza: sem perder a dimensão narrativa, consegue manter uma clareza conceitual, ou ao menos nos fornecer índices fundamentais para que seja possível que apreendamos alguns conceitos. E o que vale a pena é que suas reflexões são a respeito da pintura e nela e por ela podemos estender nossa forma de compreensão a outras artes. Se na passagem acima Marcel Proust elegeu a pintura como objeto de suas reflexões mais gerais sobre o processo de criação, não nos esqueçamos de que a literatura foi elegida na parte denominada "O Sono de Albertina", analisada em *Museu Movente 3*, em que são demonstrados oito níveis da metáfora.

2. Ao viés da crítica: um certo olhar

As reflexões articuladas nos ensaios anteriores, bem como aquelas introduzidas nas primeiras páginas do presente ensaio, tinham como objetivo maior apresentar, do lado de dentro da moldura, algumas das possibilidades do discurso proustiano, de modo a, por meio delas, fazer desencadear alguns pontos nevrálgicos para o desenvolvimento de estudos futuros. Considerando o pensamento norteador do conjunto do trabalho um único pensamento, gerador de um único desenho, é lógico que todas as questões desenvolvidas até o presente momento compõem verdade, uma *idéia fixa*, qual seja, mostrar os mecanismos dinâmicos construídos pelo escritor francês no que diz respeito à arte enquanto engenho metamorfoseante, advindo do retalhamento do sistema de signos de todas as ordens e conduzidos pelo signo verbal de maneira a criar um universo de sentidos, que muitas vezes

conduz ao infinito. Nesse sentido, esse uso particular da pintura impõe um novo estatuto na ordem dos sentidos do discurso literário, pois ao exigir do leitor um estabelecimento de relações entre as esferas de literariedade do texto e uma aproximação com a pintura, ele instaura uma saída do texto para o contexto da história da arte onde, além de nos defrontarmos com um universo cultural frutífero, somos impelidos à leitura de obras de arte plásticas, para que possamos delinear devidamente a curva daquilo que está sendo composto na esfera do discurso. Assim, do âmbito de uma semiótica conotativa (o discurso literário) vamos a uma outra (a plástico-pictórica) tendo depois que voltar e daí, sim, reconstruir as linhas internas do texto, onde se dá o movimento de aproximação. O modo como o *signo da pintura* se insere no grande movimento de *À la recherche du temps perdu* abre espaço para algumas indagações críticas que ainda não foram devidamente abordadas. A primeira delas diz respeito à concepção estética de Proust em relação a essa forma de manifestação artística e o lugar que ela ocupa no construto de sua invenção literária. A segunda se refere a uma espécie de revisão crítica do leitor proustiano em relação à história da pintura, mediante o critério de escolha do escritor que rompe, em termos, com o que havia sido estabalecido pela história da arte e sua concepção de museu. A terceira e mais decisiva indagação crítica para as considerações desenvolvidas neste trabalho concerne à sobreposição metafórica que ocorre entre o discurso plástico e o discurso literário; o modo de articulação simbólica dos recursos plásticos para a invenção literária.

Após entendermos que esse seria o caminho para uma abordagem que pudesse contribuir verticalmente para os estudos da obra desse escritor, principalmente no sentido da confluência de sistemas, procuramos pesquisar estudos que tivessem tido a preocupação de ao menos indicar a *presença* da pintura na obra de Marcel Proust. Dentre os trabalhos mais decisivos, um nos chamou, particularmente, a atenção. Trata-se da tese da brasileira Nancy Maria

unesp

Mendes, intitulada *Deux Galeries au Musée de Proust*: *la peinture hollandaise et la peinture française dans À la recherche du temps perdu.*(1994), que passamos a abordar. Pelo título, o leitor já pode compreender as diferenças entre o pensamento que norteou o trabalho da autora e o que se desenvolve no presente trabalho. Entretanto, o rigor da pesquisa por ela empreendida, bem como a riqueza bibliográfica por ela apresentada e muitas vezes discutida, foi relevante para o nosso pensamento e nos forneceu subsídios culturais de alta valia. Ao iniciar sua apresentação do fenômeno, a autora discute as teses mais representativas que também o enfocaram. Dentre elas, destaca as dos que considera os mais severos críticos de Proust: F. Fosca et A. Henry. Na verdade, o que ambos questionam é a verdadeira competência de Marcel Proust no que diz respeito às artes plásticas e, em especial, a pintura. Criticam-no por, inclusive, ter escolhido a aquarelista Madeleine Lemaire, de talento duvidoso, para ilustrar o seu livro *Les Plaisirs et les jours*. Proust chega a ser acusado como possuidor de uma cultura nem sólida, nem extensiva, nem profunda. Questionam ainda a originalidade do fato de Proust comparar uma personagem a uma figura de um quadro, alegando tratar-se de um procedimento extraído do Journal dos Goncourt. Como se nota, a postura dos críticos apontados pela autora Nancy Maria Mendes contraria completamente à nossa. Eles revelam certo desvio de leitura, sobrepondo à leitura sutil e profunda do autor de *À la recherche du temps perdu,* a sua leitura que se integra a uma concepção de pintura fornecida pela história da arte. Nota-se que não perceberam o sentido metafórico do processo proustiano ou, como veremos, suas metamorfoses. Sem esse tipo de compreensão é impossível que se percebam os movimentos mais complexos e mais eficazes do trabalho de Proust. Creio que esses críticos permaneceram na esfera da referência e, assim sendo, não se pode lhes conferir confiança crítica. Como vimos no primeiro ensaio desse trabalho, o prefácio ou anti-prefácio de Proust para a obra de

Jacques-Émile Blanche revela num sentido mais estrito, que a mesma postura que possuía em relação à literatura (oposta à de Sainte-Beuve) manteve em relação à visão equivocada do ensaísta em relação à história da pintura. Proust atingiu uma visão *anacrônica* da pintura. Não se deteve em analisar este ou aquele pintor, mas se valeu da melhor maneira de seu manancial crítico na utilização da pintura como elemento metafórico de suas personagens ou de seus juízos críticos manifestados no texto anfíbio. No que concerne ao fato de criticarem o procedimento de Proust, comparando uma personagem a uma figura de um quadro, devemos não apenas afirmar que tal comentário não procede, mas também defender que este aspecto estilístico consiste no mais elevado procedimento do autor, uma vez analisadas suas resultantes de sentido, como tentaremos demonstrar. A natureza mista desse procedimento (ficcional e referencial) confere ao texto o que há de mais rico nessa conjunção do ensaio e da invenção, exigindo do leitor uma postura realista frente à literatura como fonte de conhecimento. A visão de Proust sobre a arte é uma visão interna, singular e não uma visão horizontal, determinada por escolas e estilos de época próprios dos historiadores da arte. F. Fosca nada compreendeu mesmo da figura do pintor Elstir, que olha com objetividade, procurando nele uma harmonia de estilo que, evidentemente, não consegue encontrar e o critica por isso. Assim se manifesta o crítico: *c'est une suite hétéroclite de toiles qui n'arrive pas à composer à Elstir une oeuvre homogène. Il me semble qu'un écrivain qui aurait eu vraiment le sens de la peinture n'aurait pas attribué au même artiste fictif des oeuvres aussi dissemblables.* (1994, p. 7) Nessa forma de questionamento crítico de Fosca, o que se deve notar é que ele tenta comparar e distanciar Marcel Proust de outros artistas que se envolveram com a pintura tais como os Goncourt, Baudelaire ou Fromentin, apesar de lhe resguardar a sua capacidade como escritor, dizendo que essa deficiência não diminui em nada seu prodigioso talento como romancista, de observador de detalhes e de

unesp

analista do coração humano. O que se deve notar é que isso contraria a própria natureza da invenção proustiana. Sua obra, como viemos assinalando, é uma resultante ímpar da conjunção entre ficção e ensaio, em que a matéria da vida serve-lhe como instrumental para que se reflita sobre a própria condição da arte. A. Henry, também crítico rigoroso de Proust como crítico da pintura, aponta para o lado literário da crítica de Proust e o distancia da postura de Baudelaire, considerando o poeta bem melhor conhecedor de pintura que o autor de *À la recherche du temps perdu.* Neste ponto devo dizer que se trata de dois grandes artistas que, a seu modo, dentro de suas visões, atuaram como pilastras inquebrantáveis da tradição moderna. Sobre ambos, como já salientou com muita argúcia Walter Benjamin, não se pode estabelecer comparações por meio de juízo de valor estético, mas sim, em que medida eles se interagem e se complementam. Negar-me-ia, pela impossibilidade de realizá-lo, em tentar descobrir qual dos dois sabia mais do que quer que fosse. Talvez, um dos aspectos mais corrosivos da crítica de Henry diz respeito ao fato de Proust ter um conhecimento e uma postura burguesa da pintura, e mesmo em relação a Monet, não ter caminhado nada mais além daquela postura já suficientemente reconhecida pelos colecionadores. Daí afirmar a predileção de Proust pela pintura mais antiga e mais figurativa. Continuando sua apresentação crítica, a autora contrapõe essas visões a de dois outros críticos da obra de Proust: R. Huyghe e G. Deleuze. No que diz respeito ao primeiro, como analisa a autora, ele analisa as influências sobre a formação de Proust, conferindo-as a J.E. Blanche e de Montesquiou, no início de sua formação e aos estudos de John Ruskin, posteriormente. A nós, não constitui interesse analisar este percurso dos estudos do grande escritor francês mas sim de que maneira sua obra final conseguiu engendrar essa forma já adulta e poética de articular concepções ainda não suficientemente compreendidas pela maioria de seus estudiosos.

Quanto a G. Deleuze, cremos que já nos manifestamos o suficiente a respeito de sua postura crítica em relação à obra de Proust.

Apesar da explícita admiração do autor deste trabalho pelo trabalho de Nancy Maria Mendes, pelo cuidado da pesquisa e pelo acervo bibliográfico por ela apresentado e comentado, gostaria de acentuar em que sentido ele se distancia completamente das idéias que vêm nutrindo estes ensaios. O fato de sua pesquisa limitar-se aos pintores holandeses e franceses já revela o teor acadêmico de seu estudo. Evidentemente, dentro de sua linha de conduta, tornou-se fundamental a delimitação do corpus, pois caso contrário o trabalho seria quantitativamente exaustivo. Um aspecto que melhor determina nossos diferentes caminhos está no uso que cada um fez da obra organizada por Yann Le Pichon *Le Musée retrouvé de Marcel Proust*, publicada em 1990, do qual extraímos algumas das reproduções deste ensaio. A obras consiste num livro de arte, onde figuram alguns quadros (talvez os mais representativos) atualizados no discurso proustiano. Ao lado de cada um deles, foi colocada a passagem da obra em que se manifestam. Prefaciado com muito brilho por François Mitterrand, o ensaio introdutório de 73 páginas, denominado *L'Art d'écrire sur l'art: Marcel Proust et sous l'effet mémorable des grands maîtres* foi escrito pelo próprio organizador, Yann Le Pichon. A partir da página 81, inicia-se o que se denominou *Le Musée imaginaire, et vrai, de Marcel Proust: Sa galerie de tableux préférés,* realizado por Le Pichon com a colaboração de Anne Borrel. O caminho trilhado por Le Pichon, pelo que indicia seu ensaio introdutório encontra-se completamente atrelado ao nosso. As ópticas são praticamente as mesmas e isso se revela na seleção das obras plásticas e das passagens da obra de Proust em que se expressam mas, principalmente, nos comentários críticos presentes no ensaio. O que dizemos coincidente em nossas percepções diz respeito ao lugar que a pintura ocupa na mente criadora de Proust e não nos procedimentos utilizados. Vale, com certeza, citar uma passagem do referido ensaio, pois o entendemos como central na convergência

existente entre nossas idéias: *Je fis allusion à cette fascinante identification de Proust avec certains des plus grands et plus intimistes maîtres de la peinture et notamment avec les impressionistes dont, tranformant sa plume en pinceau et ses encriers en pots de couleur, il transposa les techniques picturales dans son art scriptural d'en définir les motifs naturels et les émotions exaltées ou paisibles, les féeriques descriptions polychromes." (loc.cit. p.28).* O nosso pensamento vai ao encontro das idéias de Le Pichon, na sua raiz, isto é, naquilo que entendemos e defendemos como a essência estética da concepção de arte em Marcel Proust, que parece ter na pintura o seu ponto central. Entretanto, esta obra, tão cara à compreensão do pensamento estético do autor francês, é apenas citada pela autora de *Deux galéries aux musée de Proust,* apesar de, segundo ela, a obra ter sido lançada na França, no ano em que iniciava sua pesquisa sobre a pintura holandesa e francesa na obra *À la recherche du temps perdu.* O que nos parece fundamental, é o modo como Marcel Proust consegue conjugar sua concepção sobre literatura e arte ao mesmo tempo que realiza sua obra literária.. Ele realiza ao longo das páginas um verdadeiro rastreamento da invenção e da reflexão sobre o ato criador bem como da arte como um sistema único. O que talvez mais impressione nesse processo criativo de Proust é a harmonia arquitetônica de todos os elementos e não perceber isso implica reduzir, muitas vezes de maneira grotesca, uma das maiores obras realizadas nos tempos modernos. As relações entre as obras de arte plástica aludidas na sua obra não são alusões mas mecanismos composicionais metonímicos de grande relevância não como recursos ornamentais do seu trabalho literário, mas principalmente como signos indiciais que apontam o dedo para sua própria natureza e construção. O que ocorre com essa obra, no que diz respeito às relações entre a palavra e outros meios expressivos, é algo similar ao caleidoscópio. Tudo depende do movimento das mãos para que se crie um novo desenho que, para o obsevador, torna-se o único e o verdadeiro. E nós estamos com o desenho da pintura e isso, para esse

trabalho é quase tudo. Digo quase porque minhas mãos tendem a mexer o objeto e basta isso para que um outro desenho ameace meus intentos. Entretanto, devemos ter como certo que Marcel Proust possuía um universo mental riquíssimo que se abriu para o *signo da arte* e não para *um* signo específico. Mas isso não diminui a profunda relação que instaurou entre sua mente criadora e a linguagem plástica, para a construção do seu universo literário. O que é decisivo nesse tipo de abordagem (por parte do inventor e por parte do leitor) é o fato de Proust ter recuperado aspectos de manifestações expressivas que eram consideradas artísticas antes do estabelecimento do cânone estético no século XVIII. Digo decisivo por acreditar que esse fenômeno implica um retorno à tradição, o que conferiria um teor clássico na escritura de Proust; um teor clássico que o impulsionou à grande batalha da criação e que na verdade é responsável pelo resultado que conseguiu instaurar na sua obra. Evidentemente, não precisamos de nos esforçar para perceber as grandes marcas do clássico em Proust. A presença de Racine já é um dos aspectos que mereceria estudo à parte.

3. Movimentando o museu

As formas de articulação da pintura ao longo de *À la recherche du temps perdu* são várias, o que significa que não se reduzem a comparações entre personagens da obra e personagens dos quadros. A pintura, ou sua concepção, como já dissemos mais de uma vez, atua como uma espécie de substrato estético no espírito de Marcel Proust e, nesse sentido, não pode ser compreendida apenas como mais um procedimento retórico utilizado pelo autor na construção de sua obra. Se em certos momentos ela atua como

escolha para o desenvolvimento estético, outras ela se presentifica na fala de personagens como forma de crítica proustiana às visões mundanas sobre a arte. Ainda outras vezes, a pintura atua em interação com outros sistemas artísticos como a música ou a literatura. Logicamente, como veremos, ocorre também e de maneira privilegiada, íntimas aproximações entre personagens e obras de arte plástica. Entretanto, tais aproximações não atuam como ilustrações de caracteres, mas acontecem em função de visões profundas do autor em relação ao que rege seu espírito criador e seu juízo sobre o signo da arte. A partir desse momento, passaremos a apresentar cinco procedimentos que julgamos suficientes para delinear o perfil do comportamento estético que Proust conferiu à pintura no seu trabalho literário.

3. 1. Metáfora e metamorfose: revisitando o atelier

Em *Laokoon revisitado - relações homológicas entre texto e imagem* (1994), como estratégia teórica para passarmos às análises de obras poéticas e plásticas na segunda parte do livro, analisamos uma passagem da obra de Marcel Proust que parece consistir na mais ilustrativa de sua visão de metáfora. Trata-se de um trecho de *À sombra das raparigas em flor*, em que o narrador Marcel vai visitar o atelier do pintor imaginário Elstir e descreve a visita observando os quadros expostos no atelier, tanto aqueles já prontos, quanto os que ainda estavam em processo de realização. Por meio da exposição, vai analisando o processo e determinando, na verdade, o modo como se dava a formação da metáfora. Interessante notar que Proust escolhe o processo criativo da pintura para explicar o fenômeno que, para ele, justificava a literatura, ou toda a forma de representação artística.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Acabei por obedecer a minha avó, e com tanto mais aborrecimento, visto que Estir habitava muito longe do dique, numa das avenidas mais novas de Balbec. O calor obrigou-me a tomar o bonde que passava pela rua da Praia, e eu me esforçava para pensar que estava no antigo reino dos cimerianos, talvez na pátria do Rei Mark ou no local da floresta de Brocelianda, em não olhar o luxo de pacotilha das construções que se desenrolavam ante mim e entre as quais a vida de Elstir era talvez a mais suntuosamente feia, e alugada apesar disso por ele, porque, de todas as que existiam em Balbec, era a única que lhe podia oferecer um vasto atelier.

Foi assim, desviando os olhos, que atravessei o jardim, que tinha um gramado — como uma redução de qualquer residência burguesa nos arredores de Paris — uma pequena estatueta de galante jardineiro, esferas de vidro onde a gente podia olhar-se, cercaduras de begônias e um pequeno caramanchão sob o qual se alongavam uns *rocking-chair* ante uma mesa de ferro, mas depois de todos esses aspectos de uma fealdade citadina, não mais prestei atenção às molduras de cor de chocolate dos plintos quando me vi no atelier; senti-me perfeitamente feliz, pois, por todos os estudos que se achavam a minha volta, eu me julgava capaz de elevar-me a um conhecimento poético, fecundo em alegrias, de muitas formas que até então não havia isolado do espetáculo total da realidade. E o atelier de Elstir me apareceu como o laboratório de uma espécie de nova criação do mundo, onde, do caos em que estão todas as coisas que vemos, ele havia tirado, pintando-os sobre diversos retângulos de tela que se achavam colocados em todos os sentidos, aqui uma vaga colérica batendo contra a areia a sua espuma lilás, acolá um jovem de linho branco, apoiado no convés de um barco. O casaco do jovem e a vaga espumejante tinham adquirido uma dignidade nova pelo que aparentemente consistiam, visto que a vaga não podia molhar, nem o casaco vestir ninguém.

No momento em que entrei, o criador estava terminando, com o pincel que tinha na mão, a forma do sol no seu poente.

Os estores se achavam descidos de quase todos os lados, o atelier estava bastante fresco e (salvo num lugar em que a luz do dia apunha à parede a sua decoração deslumbrante e passageira) escuro; apenas se achava aberta uma pequena janela retangular enquadrada de madressilvas que, depois de um trecho de jardim, dava para a avenida; de sorte que a atmosfera da maior parte do atelier era sombria, transparente e compacta na sua massa, mas úmida e brilhante nas fraturas onde a luz lhe punha engastes, como um cristal de rocha, uma de cujas faces, já talhada e polida, brilha aqui e ali como um espelho, e enche-se de irisações. Enquanto Elstir, a meu pedido, continuava a pintar, eu circulava por aquele claro-escuro, parando ante um quadro, depois diante do outro.

O maior número dos que me cercavam não eram o que eu desejaria ver de Elstir, isto é, as pinturas pertencentes às suas primeira e segunda maneiras, como dizia uma entrevista de arte inglesa, que andava pela mesa do salão do Grande Hotel, a maneira mitológica e aquela em que ele sofrera a influência do Japão, ambas admiravelmente bem representadas, diziam, na coleção da Sra. de Guermantes. Naturalmente, o que havia no seu atelier não eram senão marinhas tiradas ali em Balbec. Mas podia distinguir que o encanto de cada uma consistia numa espécie de metamorfose das coisas representadas, análoga à que em poesia se chama de metáfora e que, se Deus Pai havia criado as coisas nomeando-as, era tirando-lhes o nome ou dando-lhes um outro que Elstir as recriava. Os nomes que designam as coisas respondem sempre a uma noção da inteligência, estranha às nossas impressões verdadeiras e que nos força a eliminar delas tudo o que não se reporte a essa noção.

Às vezes, da minha janela, no hotel de Balbec, de manhã quando Francisca corria as cortinas que ocultavam a luz, de tarde quando esperava o momento de partir com Saint-

unesp

Loup, acontecera-me, graças a um efeito de sol, tomar uma parte mais sombria do mar por uma costa afastada, ou olhar com alegria uma zona azul e fluida, sem saber se pertencia ao mar ou ao céu. Mas logo minha inteligência restabelecia entre os elementos a separação que minha impressão abolira. É assim que me acontecia em Paris, em meu quarto, ouvir uma altercação, quase um motim, até que tivesse transferido à sua causa, por exemplo cujo rodar se aproximava, aquele ruído de que eliminava então as vociferações agudas e discordantes que o meu ouvido realmente escutara, mas que a minha inteligência sabia que as rodas não produziam. Mas os raros momentos em que se via a natureza como ela é, poeticamente, desses momentos é que era composta a obra de Elstir. Uma das mais metáforas mais freqüentes nas marinhas que tinha consigo naquele momento era justamente a que, comparando a terra ao mar, suprimia qualquer demarcação entre ambos. Era essa comparação, tácita e incansavelmente repetida numa mesma tela, que aí introduzia essa multiforme e possante unidade, causa, às vezes não claramente percebida por eles, do entusiasmo que provocava em certos amadores a pintura de Elstir.

Era, por exemplo, para uma metáfora de tal gênero - num quadro que representava o porto de Carquethuit, quadro que terminara há uns poucos dias e que eu contemplei longamente - que Elstir preparara o espírito do espectador, não empregando para o vilarejo senão termos marinhos e termos urbanos para o mar. Ou porque as casas ocultassem uma parte do porto, ou uma doca de calafetagem, ou talvez o próprio mar, insinuando-se em golfo nas terras como acontecia constantemente naquela região de Balbec, do outro lado da ponta avançada em que estava construída a cidade, os telhados eram ultrapassados (como o seriam por chaminés ou campanários) por mastros, os quais pareciam fazer, dos navios a que pertenciam, qualquer coisa de citadino, de construído em terra, impressão aumentada por outros barcos, parados ao longo do cais, mas tão apertados que os homens conversavam de um para outro sem que se pudessem distinguir sua separação e o interstício da água, e assim aquela flotilha de pesca tinha menos aspecto de pertencer ao mar do que, por exemplo, as igrejas de Criquebec que, ao longe, cercadas de água por todos os lados, porque vistas sem a cidade, numa vibração de sol e de vagas, pareciam sair das águas, feitas de alabastro ou espuma e, encerradas na curva de um arco-íris versicolor, formar um quadro irreal e místico. (*SRF 325,326 e 327*)[5]

O trabalho de Elstir, que na verdade corresponde ao processo de criação da pintura na concepção de Proust, é apresentado ao leitor por meio desta alegoria da visita do narrador ao atelier do pintor. Num dos processos descritivos mais bem realizados da obra, determinado por toda uma atmosfera que delimita a realidade em que se encontrava daquela existente no atelier, o narrador vai circunscrevendo molduras divisoras das ambiências externas até conduzir o leitor, por meio de seu olhar, ao interior do atelier em que trabalhava o pintor. Não realizaremos aqui uma análise do texto, mas uma espécie de comentário crítico, respeitando os passos do próprio texto, elegendo

[5] Cf original no anexo 6.

os aspectos que entendemos fundamentais para que se apreenda a concepção do autor francês em relação à pintura, que podemos estender a outros sistemas artísticos, sobretudo a literatura. O primeiro aspecto apresentado pelo narrador ao se ver no atelier, diz respeito ao estado em que passa a se encontrar - "perfeitamente feliz" - mediante os estudos que encontrou à sua volta, ao estado dinâmico da realização artística que corresponderia ao ato em si de transformação daquilo que se considera realidade, estado este capaz de nos conduzir à condição rara de conhecimento poético que nos retira das condições cotidianas e nos reporta para uma dimensão de formas capazes de apontarem para uma esfera distinta, enlevada e plural. Logicamente esse universo só é possível ao artista que tenha a competência de realizar essa metamorfose pela linguagem, mediante mais a uma visão que a uma técnica, como diria o próprio Proust. Daí o narrador dizer que o atelier de Elstir se lhe apresentou como um laboratório em que se realizava "uma espécie de nova criação do mundo", construindo a partir da desordem em que se apresentam as coisas do mundo visível, reorganizando-as sob o ângulo das formas e plasmando-as nos "retângulos de telas". O espaço planar bidimensional da pintura consiste, para o universo da iconografia, num território insuspeito para a representação no qual a metáfora ocupa seu lugar de destaque. Dois aspectos devem ser ressaltados: o primeiro se refere ao fato de Marcel Proust ter intensa consciência do caráter metonímico da linguagem, o que se faz mais evidente em se tratando de pintura, em que, a natureza analógica da linguagem, sua natureza icônica, tornando mais visível o processo de fragmentação e de associação pelas partes do processo metonímico. Ter essa consciência pode-se considerar o ponto de partida do trabalho de construção artística uma vez que é a partir do fragmento, do resíduo que se torna possível criar alguma coisa de universal. Além disso, é pelo processo especial de seleção paradigmática que se torna possível construir uma frase artística, seja ela pertencente a qualquer

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

gênero. Para ilustrar essa idéia, Proust se vale do recurso das várias telas iniciadas e dispostas em diversas posições. Entretanto, a esse primeiro aspecto se integra um segundo: a consciência semiótica do artista. Em expressões como "pintando-os sobre diversos retângulos" ou *O casaco do jovem e a vaga espumejante tinham adquirido uma dignidade nova pelo que aparentemente consistiam, visto que a vaga não podia molhar, nem o casaco vestir ninguém*, o narrador estabelece a não tão clara diferença entre referência e signo e sobretudo entre signo da comunicação e signo estético.

Durante todo o desenvolvimento da obra *À la recherche du temps perdu,* essa consciência da arte como permanente exercício de metamorfose, de transubstanciação da linguagem em busca de uma apreensão da chamada realidade se presentifica em cada gesto da palavra proustiana, em cada atitude de sua escritura. O penumbrismo que envolve as primeiras páginas de *No Caminho de Swann* muito bem revela a criação de uma atmosfera de intensidade que conduzirá todas as linhas dessa narrativa anfíbia. Ao se valer da pintura, da ambiência da criação plástica, sentimos que o escritor se valia de uma estratégia que pudesse se estender à esfera da literatura. Mais que isso, ao descrever o ambiente do atelier, Proust está realizando *literatura*, "munido de pincéis e dos potes de tintas", para lembrar a feliz forma de expressão de Yann Le Pichon, de tal sorte que não sabemos se nos envolvemos com o sentido das palavras ou com as formas policromáticas e opostas nas relações de claro-escuro, com as linhas e com as figuras geométricas que se vão formando diante dos olhos de nosso imaginário. Diante do genial artificialismo artístico de Proust, é *natural* que nos sintamos envolvidos com os ingredientes da descrição.

Ao dizermos que ao descrever a ambiência do atelier Proust realiza *literatura*, pretendemos apontar para essa *conjunção retórica* que determina seu estilo. O tempo todo da sua obra existe um permanente movimento espacial, dotado de aspectos relevantes na relação entre dentro *versus* fora que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

parece apontar sempre para a representação. Entretanto, essa relação não é binária, mas se realiza em dimensões superpostas como se em alguns momentos, nos conduzisse em ondas para uma espécie de túnel do tempo. As molduras são inumeráveis, dentro do quadro maior que é a esfera em que se circunscreve a obra como um todo. É esse jogo de perspectivas que não podemos deixar de compreender. Perdê-lo é perder os movimentos de sentido que se processam do lado de dentro das emoldurações dos "quadros" que compõem a obra. Por isso é fundamental quando temos este tipo de introdução: *No momento em que entrei, o criador estava terminando, com o pincel que tinha na mão, a forma do sol no seu poente*. A imagem é sutil e, ao mesmo tempo, de uma intensidade muito grande. Ela nos faz voltar para inumeráveis outros momentos da obra em que o discurso proustiano nos mostra o processo de metamorfose das coisas conhecidas, sem expressão alguma, transformando-as em arte, com profundidade expressiva. "A forma do sol no seu poente" é uma das imagens mais estereotipadas que conhecemos. Entretanto foi com a imagem do sol que Claude Monet conferiu a verdadeira iniciação do Impressionismo (figura 13). A entrada do eu enunciador implica mais uma emolduragem dentro da qual aos quadros de Elstir se "enquadram" as telas literárias de Marcel Proust.

Ao descrever a ambiência do atelier, o narrador engendra uma teia de signos que se reporta para si mesma como se criasse um quadro no qual se inserem os demais (até mesmo os de Elstir). Nesse quadro, como bem pode observar o leitor-observador do texto, são atualizados signos que o iluminam de tal sorte que os aspectos plásticos tendem a ofuscar nossos olhos que procuram a visualização de um ambiente de trabalho. Melhor dizendo: ao buscarmos, numa direção centrífuga, a visualização do atelier de Elstir, encontramos, numa direção centrípeta, o atelier do narrador, o laboratório de palavras do narrador em que se inscrevem os elementos poéticos desse

unesp

símbolo da pintura proustiana que é Elstir. Tornam-se indivisíveis os limites entre Elstir e narrador. *Enquanto Elstir, a meu pedido, continuava a pintar, eu circulava por aquele claro-escuro, parando ante um quadro, depois diante do outro.* Dentro desse "circuito oval" em que, como por simbiose, temos a reunião de forças do narrador e do pintor, a mensagem engendrada *se apresenta*, silenciosa e brilhante, crespa e lisa ao mesmo tempo. Apresenta-se de tal forma que nos resta apenas *contemplá-la.* Contemplá-la como elegeu para contemplar o próprio narrador aquela face do rosto de Albertina "que não se via nunca e que era tão bela".

Ao ler a passagem, somos munidos por uma visualidade articulada com tal grau de sincretismo que apenas a grande pintura sabe engendrar. A descrição do atelier se torna aos nossos olhos a pintura do atelier na qual nada falta de fundamental para que seja vista como pintura. Respeitando a sua época e as inclinações plásticas já bem adiantadas quando da realização da obra, em que os movimentos de vanguarda se encontravam já em fase de transição, é notadamente interessante percebermos que o quadro criado por Proust traz características da pintura clássica: o "Atelier de Elstir", nos reporta à pintura holandesa de um Vermeer, de um Van Eick, mesmo de um Rembrandt, para citar apenas alguns nomes. Mas ele nos remete ao conceptualismo da pintura de um Velasquez indo também ao encontro da pintura espanhola dos seiscentos. Quase todos eles tiveram a pintura de interiores como sua escolha básica, como uma espécie de linha de conduta. A atmosfera daquelas obras, mesmo quando demonstravam paisagens externas conseguiam transmitir uma interioridade e esta é a grande obsessão do trabalho artístico de Marcel Proust. É dentro de um quadro clássico que ele dispõe as obras de Elstir, pintor moderno e é por meio desse pintor, pela "observação" de suas telas em processo de fabricação que o narrador extrai o substrato daquilo que considera fundamental no processo de criação. É dessa ambiência mágica, que é o próprio

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Impression, soleil levant (1872). Claude Monet, *Musée de Marmottan*, Paris.

cerne da arte, que emerge o conceito de *metáfora,* empreendido em todos os sistemas artísticos e aplicado, com magnitude exemplar, no seu trabalho com a palavra:

Naturalmente, o que havia no seu atelier não eram senão marinhas tiradas ali em Balbec. Inicia-se assim um dos mais argutos pensamentos teóricos de toda a obra. A tensão que se instaura em tantas passagens do texto entre a consciência ingênua e a consciência estética apresentada em vários momentos, encontra aqui o seu ancoradouro e talvez seja o momento mais arguto de reflexão e de extração de uma síntese que perdura nos sete volumes da obra. Ao contrapor as obras expostas no atelier àquelas pertencentes à primeira e segunda maneiras do pintor, ele cria a aparente simplificação referencial das obras por meio desse advérbio "naturalmente" que na verdade representa o seu reverso. Eram "senão marinhas tiradas ali em Balbec". Assim, ele parte da realidade conhecida, imediata, comum, existente ali mesmo em Balbec, registrando praticamente o trivial, o simples da referência, para em seguida, adentrar o universo bastante complexo da arte. E esse universo que em passagens críticas, em prefácios e ensaios Marcel Proust entregou para a responsabilidade da metáfora, vem agora, no interior da obra que a realiza, apresentar-se, com lucidez e precisão. As marinhas de Balbec, tão conhecidas, tão comuns aos olhos dos que ali moravam, emergiam nas telas de Elstir, elevadas e embevecidas de encanto, singularizadas pela competência do estilo do artista. Pois o artista, lidando com seu meio expressivo, com seu universo sígnico, conseguia metamorfosear aquilo que representava, o que implica uma profunda interferência da arte sobre a realidade de superfície. Esse processo de *metamorfose* é aproximado pelo narrador, pelo procedimento de analogia ao que, segundo ele, em poesia se chama de *metáfora.*

Este ponto do discurso que justifica por si mesmo a escolha deste texto como um dos fundamentais do presente ensaio, representa o ápice da

determinação construtiva da obra de Proust, para não dizer da literatura em geral mas que em Proust emerge do próprio desencadear do discurso. Esse processo de interação semântica discutido no início do *segundo ensaio* encontra aqui, na apresentação da linguagem plástica de Elstir, o seu ponto mais iluminado para que possamos compreender o pensamento estético de Proust. "...se Deus Pai havia criado as coisas nomeando-as, era tirando-lhes o nome ou dando-lhes um outro que Elstir as recriava. Os nomes que designam as coisas respondem sempre a uma noção da inteligência, estranha às nossas impressões verdadeiras e que nos força a eliminar delas tudo o que não se reporte a essa noção." Metaforizar significa, dessa forma, conferir uma nova ordem ou uma nova dimensão às coisas anteriormente designadas. Metaforizar significa engenhar artisticamente passando, evidentemente, pelo processo de "deslexicalização" em que, dos sentidos considerados próprios por uma noção da inteligência, permaneçam apenas ruídos detidos pela memória e a outros sentidos pertencentes às impressões verdadeiras para que ocupem na relação do novo universo suas devidas posições. Nesse sentido, as obras de arte de todos os tempos, a pintura de todos os tempos, mesmo respeitando seus períodos e os fluxos ideológicos, pode encontrar seu substrato comum, desde que cumpra essa *missão* vertical de ser transformadora e de em se impingir, pelo poético, os sentidos não detectáveis apenas pela noção da inteligência. Por isso mesmo, bem mais que uma possível aproximação de Elstir de algum artista em particular, essa personagem se torna um figura representativa da pintura em geral, na qual reconhecemos aspectos de toda a história da arte. Uma vez que se faz uma alusão à poesia, vale lembrar que a ela são completamente pertinentes tais considerações. Num poema contemporâneo que seja *poema*, podemos entrever ou associar as contenções tensivas da lírica de Safo ou de Catulo. No pensamento estético de Valéry, nas suas escolhas e predileções irmanam-se Mallarmé e Virgílio. Quanto a Proust, sabemos que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

seu juízo esteve sempre alertado para a tradição como uma lanterna mágica, em busca da próxima captação do essencial que se conjugasse à natureza de sua arte. Recomeçar sempre, como se fosse o princípio de tudo. Pensamento em forma de palimpsesto. Recuperar a trajetória do mimetismo clássico dentro do movimento espiral do tempo. Da mesma sorte, mas engendrando no interior de sua obra-anfíbia, esse pensamento estético privilegia dentre tantos artistas, Jean Béraud, James Whistler, Auguste Renoir, Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, William Turner, Vermeer, Piero de la Francesca, Camille Corot, Benozzo Gozzoli, Giotto, Boticelli, Raphael, Ingres, Delacroix, Fra Angelico, Carpaccio, Bruegel, Rembrandt, Poussin, Millet, Manet, Latour, Gustave Moureau, Degas, Watteau. Creio ser evidente que a ordem dos nomes procura buscar um sentido.

Elstir, portanto, é a própria realização da *metamorfose* ou da metáfora uma vez que entendemos não haver diferenças fundamentais entre ambas. Após ter chegado ao conceito de metáfora na pintura, no parágrafo seguinte, o narrador o expande, mais claramente, ao seu próprio processo de percepção que, discursivamente, corresponde àqueles procedimentos analisados na primeira parte de *Museu Movente 3,* denominado "Quadros Moventes". Sempre, dentro do enquadramento "da minha janela", ele passa a criar uma espécie de "pintura com palavras", plasmada e fixada pelo seu estilo. *Às vezes da minha janela, no hotel de Balbec* ... As alusões ao Hotel de Balbec, a Francisca e a Saint-Loup nos conduzem ao fio narrativo tão bem mimetizado pelo narrador e nos envolve no "cotidiano" da obra. Cria-se uma espécie de "atelier literário" em que se operacionaliza a iconização de uma cena própria da pintura e, mais especificamente, da pintura impressionista. Essa passagem chamou a atenção do ensaísta Hugo Friedrich na sua *Estrutura da Lírica Moderna* (1978, p. 84 a 87) no momento em que discute a técnica do *fusionismo* na poesia de Arthur Rimbaud. Ao discutir a "Técnica da Fusão" na

poesia "Marine", primeiro exemplo do verso completamente livre, assim resume seus apontamentos críticos: *A técnica da fusão constitui, até o presente, um dos muitos elementos em comum entre poesia e pintura. É interessante que Proust dedique a ela uma discussão minuciosa. No terceiro volume de À l'ombre des Jeunes Filles en Fleur [...] descreve uma visita ao atelier do pintor imaginário Elstir. Na descrição aparecem reflexões que, de maneira surpreendente, concordam com a técnica da pintura moderna. Devemos, contudo, considerá-las também como confirmação do procedimento rimbaudiano e do fato de que a poesia preparou o caminho para os pintores modernos. A força determinante do artista — assim pode-se (sic.) resumir as páginas de Proust — é o "sonho", ou seja, a fantasia superior à realidade. Como a poesia por meio da metáfora, assim a pintura, por meio da "metamorfose", realiza uma transposição daquilo que é objetivo em imagens que não existem no mundo real. Aplicado este princípio ao pintor Elstir: 'Algumas de suas metamorfoses mais freqüentes consistiam em suprimir os limites entre mar e terra nos quadros marinhos (marines)'; a cidade é representada com 'expressões marítimas', o mar, por sua vez, com 'expressões citadinas'; redundando numa imagem do 'irreal e místico', na qual as unidades das coisas e dos âmbitos se decompõem e em suas partes se transformam em um 'nivelamento' irreal do heterogêneo. Portanto, ocorre o mesmo fato que acabamos de observar na 'Marine' de Rimbaud. Que Proust desenvolva esta estética, trazendo como exemplo justamente as marinhas, é uma casualidade, mas uma causalidade que nos deixa perplexos.*

Evidentemente, Hugo Friedrich, envolvido que estava em analisar os procedimentos da modernidade de Rimbaud e vendo na passagem os pontos altamente coincidentes sobre a técnica do fusionismo e a escolha do tema "marinhas" só poderia se impressionar, e até mesmo sugerir certa intenção por parte de Proust. Mas o que deve ser observado, como por várias vezes notamos, é que o fenômeno estético descrito e refletido na longa passagem é,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ao mesmo tempo realizado, de maneira explícita em várias partes da obra e difusa, em outras tantas. Isso justifica o nosso destaque para a relevância conferida por Proust à metáfora (ou metamorfose) no trabalho de arte.

Transcreveremos o último parágrafo da passagem, para facilitar o acompanhamento do leitor. Nele Proust realiza uma descrição do "quadro" de Elstir demonstrando minuciosamente os procedimentos utilizados pelo pintor. Entretanto, isso é realizado dentro do estilo proustiano que acaba por desenhar uma espécie de *fusionismo* agora entre pintura e literatura. Vejamos:

> Era, por exemplo, para uma metáfora de tal gênero - num quadro que representava o porto de Carquethuit, quadro que terminara há uns poucos dias e que eu comtemplei longamente - que Elstir preparara o espírito do espectador, não empregando para o vilarejo senão termos marinhos e termos urbanos para o mar. Ou porque as casas ocultassem uma parte do porto, ou uma doca de calafetagem, ou talvez o próprio mar, insinuando-se em golfo nas terras como acontecia constantemente naquela região de Balbec, do outro lado da ponta avançada em que estava construída a cidade, os telhados eram ultrapassados (como o seriam por chaminés ou campanários) por mastros, os quais pareciam fazer, dos navios a que pertenciam, qualquer coisa de citadino, de construído em terra, impressão aumentada por outros barcos, parados ao longo do cais, mas tão apertados que os homens conversavam de um para outro sem que se pudessem distinguir sua separação e o interstício da água, e assim aquela flotilha de pesca tinha menos aspecto de pertencer ao mar do que, por exemplo, as igrejas de Criquebec que, ao longe, cercadas de água por todos os lados, porque vistas sem a cidade, numa vibração de sol e de vagas, pareciam sair das águas, feitas de alabastro ou espuma e, encerradas na curva de um arco-íris versicolor, formar um quadro irreal e místico.

É inegável notar, por meio de todos os índices apresentados pelo texto, a correspondência imediata que ocorre entre a descrição do quadro de Elstir e pintura impressionista. Baseando-se no *fusionismo*, termo utilizado por Hugo Friedrich, Proust, que faz de Elstir palco de todos os estilos, tem claro o conceito de modernidade. O Impressionismo, iniciado em Paris entre 1860-1870, era na época o que se poderia compreender como moderno, uma vez que outros estilos, o próprio Cubismo representava a contemporaneidade no período em que o escritor realizava a sua obra. Nota-se no texto a busca de eliminação de linhas divisórias entre os elementos constitutivos das imagens, bem como a eliminação do claro-escuro que representou um dos princípios do

impressionismo. Eliminou-se também os tons intermediários, reduzindo as relações tonais a relações cromáticas. Foram adversos à arte acadêmica que dominava os Salões oficiais; orientação realista; desinteresse total pelos temas, dando preferência pela paisagem, o desprezo pelo costume do atelier de dispor e iluminar os modelos e de começar desenhando o traço para depois passar o claro-escuro e a cor. O trabalho em pleno ar e o estudo das sombras e da cor e de relações entre as cores complementares. A importância conferida aos contrastes simultâneos. Ao descrever o quadro, o que se tem é uma preocupação de apresentar uma relação metafórica entre os signos plásticos que diferenciaria a pintura de Elstir. Proust parte de dois campos semânticos precisos (espaço urbano e espaço marítimo) e por meio de uma técnica e visão exemplares dá início ao movimento de intersecção dos ingredientes de cada um dos campos. Parte da intersecção e vai conduzindo o discurso para uma profusa interação semântica. O que deve ser compreendido nesta impressionante descrição plástica de Marcel Proust é que o seu processo de construção praticamente impossibilita o leitor de divisá-la em suas partes. Ela se realizou pelo fusionismo metonímico para construir a metáfora, mas o contrário torna-se, no mínimo, indesejável. Assim, a importância da passagem é ter-se feito metáfora, no seu mais estrito sentido. E como metáfora ela se apresenta aos nossos olhos. O que nós temos, e isso é dito pelas últimas imagens do texto, é "um quadro irreal e místico" dotado de profunda abstração advinda de signos concretos que se interpenetraram e construíram tal visão. Para que se obtivesse essa visão, o narrador se valeu de armas poderosas do estilo e as colocou em funcionamento como se estivesse executando a sua melhor sinfonia. Ele cria uma verdadeira batalha entre dois campos metonímicos e entre ambos, pertencente aos dois, o homem. Por um lado: casas, vilarejo, terra, cidade, telhados, chaminés, campanários, igrejas; por outro lado: porto, doca de calafetagem, golfo, mastros, barcos, navios, cais,

unesp

flotilha de pesca, águas, vagas, espuma. Começada a guerra do estilo, desse confronto vai emergindo, pela seleção lexical e morfológica (vide os verbos, por exemplo), pela costura sintática delineadora do ritmo, a metáfora, que nesse caso, em que se envolve todo o discurso, parece ser melhor chamá-la de metamorfose que é o próprio quadro de sentidos transubstanciados.

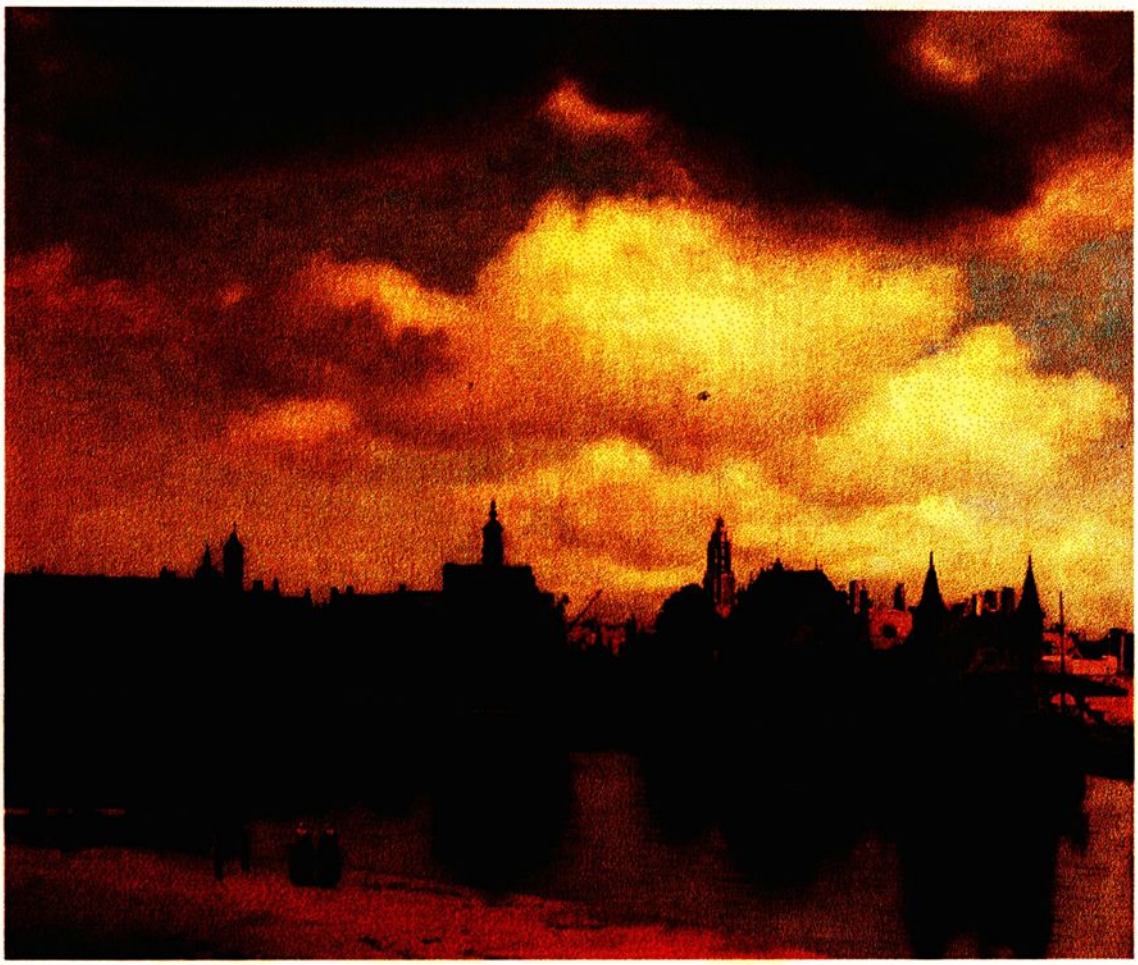
3. 2. Vermeer e *La Vue de Delft*

Após termos realizado a leitura da visita do narrador ao atelier de Elstir, buscando encontrar alguns elementos decisivos do pensamento de Marcel Proust sobre a pintura, sobretudo o conceito de *metamorfose* que parece conduzir os seus próprios procedimentos inventivos, passamos agora ao estudo de algumas incursões, para nós as mais representativas, da pintura na esfera discursiva de *À la recherche du temps perdu.* Para a realização desse percurso crítico, julgamos pertinente elegermos a pintura do pintor flamengo Vermeer (Delft 1632-1675) para atuar como fio condutor de nossos comentários. Várias razões justificam tal escolha. A primeira reside no fato de ser este o pintor mais citado em toda a obra (treze vezes), parecendo ter merecido de Marcel Proust um cuidado especial e lhe servido de base para que refletisse sobre pintura. O segundo motivo encontra-se no fato de um dos quadros de Vermeer - *Vue de Delft* - (figura 14) ter servido de elemento nuclear para que se desencadeasse um dos momentos mais conhecidos da trama da obra. Trata-se da passagem da morte do escritor imaginário Bergotte, ao visitar uma exposição do pintor holandês. A morte do escritor ocorre na frente do referido quadro, mediante uma contemplação estética. O terceiro e mais decisivo motivo de nossa escolha se sobrepõe aos dois anteriores: consiste nas íntimas

unesp

relações entre a expressão da pintura de Vermeer e a arte literária de Marcel Proust que, num primeiro momento, não parece ocorrer. Ao dizer que o terceiro motivo se sobrepõe aos dois primeiros, queremos salientar que os três motivos se conjugam num único que é o caráter de natureza estética das aproximações entre os dois universos tão distantes pelo tempo de suas realizações e tão próximos naquilo que move a essência da arte. O movimento abstrato que conduz essas relações mais intrincadas entre a pintura e os mecanismos composicionais que regem o longo discurso proustiano, instauram uma série de possibilidades ao crítico que pretende decodificar o fenômeno, mas o que mais deve importar é o que se resguarda de essencial, no efeito gerado pelo ato criador. Trata-se de um movimento intelectual e sensível, munido de sentidos em potência tão elevada, para lembrar o próprio autor, que não pode, sob risco de uma degenerescência interpretativa, ser simplesmente apresentado como uma ocorrência explicável. Por isso, o que tentaremos é apenas assinalar a ocorrência entre os dois universos, por julgarmos precioso o modo como isso se realiza e pela sua relevância para os estudos das artes comparadas. As aproximações estéticas entre o processo composicional de Vermeer e o de Marcel Proust foi por nós reconhecido depois de trilharmos pelas esferas que rondavam os dois autores, observar determinados movimentos de passagens proustianas que envolviam as composições do pintor holandês e relacionando dados, mas sobretudo observando a plasmação estética do pintor e a relacionando com o modo de criar de Proust. Vermeer é um grande pintor, sem dúvida, mas sua obra se realiza dentro dos padrões clássicos e isso já o distanciaria de uma composição moderna como a de Proust. Entretanto, isso na verdade não é critério, num artista como Proust, para diferenciar sua obra da obra de um artista de outra época. Mas, como já dissemos, existe um clássico (no sentido proposto por Valéry) em Proust, pois na sua obra sempre pulsa a presença do crítico e, nesses casos, podemos dizer que sua obra dialoga com muitas outras e no caso desse pintor, como veremos,

unesp



existem convergências fundamentais. Esse pintor holandês do século XVII (1632-1675) nasceu em Delft e de lá praticamente não saiu durante toda a sua vida que não foi tão longa, tendo vivido apenas 43 anos. De seu estilo, alguns traços devem ser notados: com filiação caravaggista, opõe-se ao pintor italiano na forma de expressão de sua pintura, revelando sentimentos graves e ternos; advindos da forma singular com que lida com as categorias plásticas, sobretudo no jogo sutil da luz e da cor. Vermeer consegue transmitir o silêncio nas suas telas. Um aspecto que deve ser assinalado e que determina o esplendor estético de *Vue de Delflt* conferindo-lhe singularidade em relação ao conjunto da obra, consiste no sentido de interioridade conquistada pela expressão plástica, numa obra que apresenta a vista de uma cidade. Vermeer conseguiu como que transferir a expressão conquistada na pintura de interiores para a pintura do exterior.

Como se pode observar no quadro em questão, ocorre uma mudança de direção do enfoque. Não nos propomos nesta parte do ensaio à realização de uma análise da obra *Vue de Delft* por razões claras que faço questão de explicitar. Primeiramente a natureza da obra exige um grau de perscrutação crítica que ocuparia um espaço próprio, com implicações teórico-interpretativas que iriam bem além do espaço que deve ocupar no presente ensaio. Articulado a isso e além disso, uma leitura de *Vue de Delft,* para quem é leitor aficcionado de Marcel Proust, já não deixaria de ser associada ao estilo do escritor francês, o que demandaria outras relações, agora comparativas, o que também merecia um estudo à parte, o que pretendemos realizar em trabalhos futuros. Por isso, no presente ensaio, optamos por nos manter na linha fronteiriça de abordagens mais gerais, relevantes no que diz respeito à presença do pintor na obra proustiana, mas sem adentrar de maneira mais minuciosa nas malhas da linguagem de um e do outro artistas.. No que diz respeito ao quadro, gostaria apenas de apontar alguns elementos que

consideramos básicos para as considerações que vimos realizando dessa instigante relação entre o pintor Vermeer, ou seus procedimentos estéticos e alguns dos procedimentos do discurso verbal de Proust. Logo, realizaremos apenas sucinto *comentário* de elementos perfunctórios da obra que podem valer de sustentação para os apontamentos mais gerais.

A realidade plástica que se nos apresenta nesta obra denuncia antes de mais nada uma expressividade que nos toma primeiramente em forma de impressão, de sensação que, evidentemente, possui um caráter subjetivo parecendo tocar nosso espírito, transmitindo uma forma de beleza que conjuga o que gostaria de denominar de "tímida beleza" uma vez que apesar das dimensões da obra e da referência que se nos mostra (uma cidade, um extenso céu, a água e uma praia) que determinaria uma extensividade objetiva, temos uma sensação de introspecção e de intensividade subjetiva. Ao sentir essa impressão ocorre-nos a pergunta primeira que acaba sendo fonte de todo o processo analítico: qual o motivo dessa inversão que nos leva a um movimento interior, a um tipo de relação dialógica entre a interioridade da expressão plástica e a nossa interioridade? A partir dessa pergunta inicia-se o trabalho de observação dos elementos que constituem a expressão plástica de Vermeer, na tentativa de captar alguns que conduzem a esfera da mensagem de modo que ela engendre determinados sentidos, para que saiamos do universo das impressões e possamos compreender determinadas relações articuladas pela habilidade e visão do pintor. Sobre seu estilo se assinala o rigor conseguido com sabedoria de uma arquitetura espiritual e secreta. Retoma, com simplicidade, a arte "doméstica" holandesa e a eleva a um nível de limpidez e de poesia estranhamente aliciante. Delft era uma ilha de tranqüilidade burguesa em meio ao recrutamento dos jovens holandeses em defesa da nacionalidade. Seus quadros celebram a paz, imersos numa especulação transcendente. A luz é considerada a personagem central de todas as suas telas. Assinala-se também

unesp

o *recolhimento* de sua pintura. Um dos aspectos mais instigastes na obra plástica desse artista holandês e que vai ao encontro completo das concepções proustianas de arte, justificando as treze citações de seu nome, encontra-se na sua concepção plástica advinda de sua técnica, mas sobretudo de sua *visão* de pintura que parece ir além da própria pintura e por meio dela acaba expressando sua visão da arte, como em Proust.

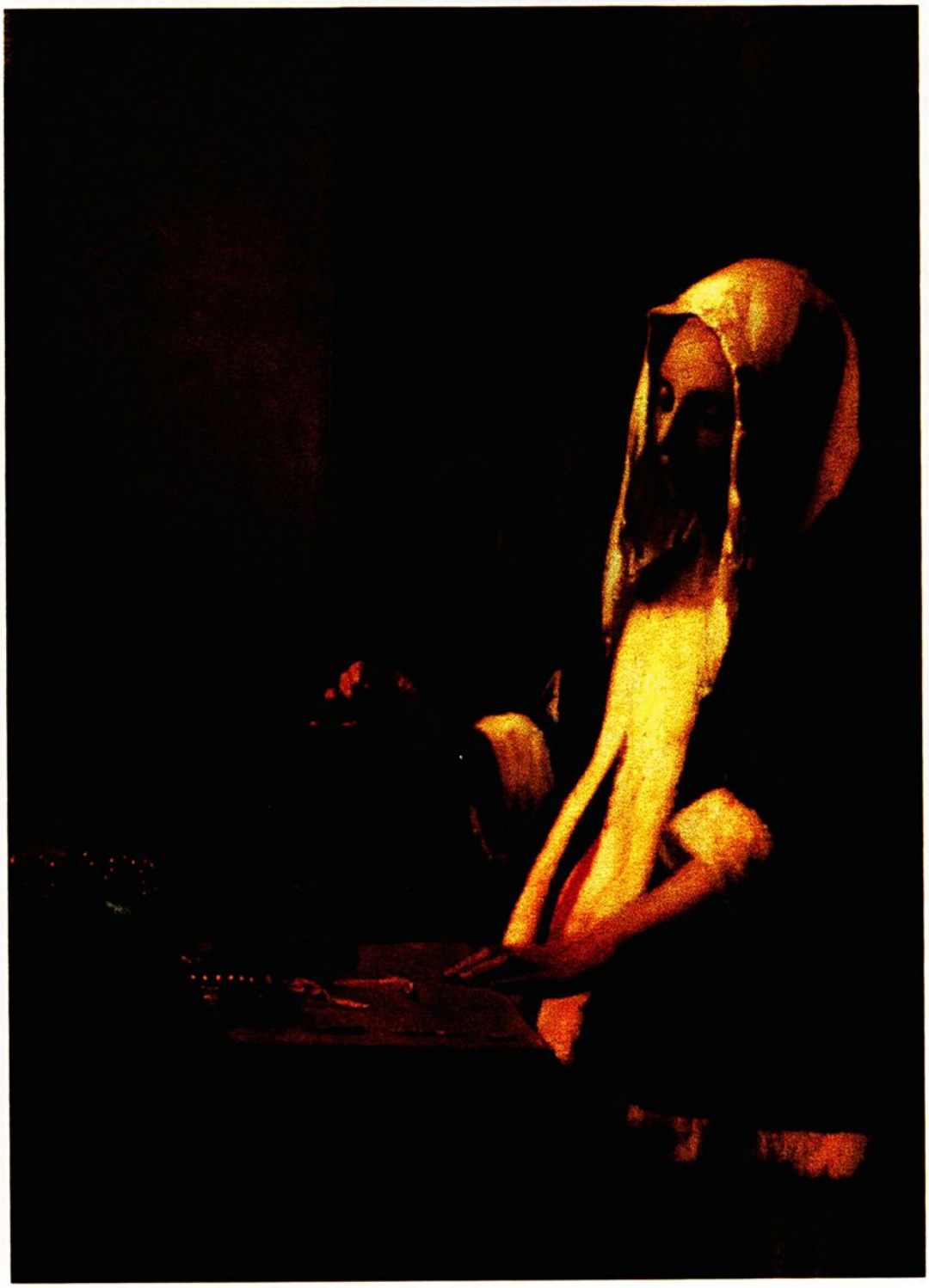
Como ocorre com outros artistas da predileção de Marcel Proust, o nome de Vermeer ficou praticamente esquecido durante três séculos. Depois da morte, pairou sobre o nome de Vermeer um silêncio inacreditável, que só quase três séculos mais tarde a crítica irá anular. Entre seus recuperadores, conta-se Marcel Proust. Afora a preocupação de Marcel Proust em recuperar grandes artistas esquecidos no tempo e daí dever registrar sua enorme contribuição para a história da arte e para a história crítica da arte, em Vermeer o escritor francês encontrou um universo de invenção que realmente se distingue. Isso se revela não apenas pelo número recorde de ocorrências do pintor na sua narrativa, mas sobretudo pelo modo como se deram tais ocorrências. Claro está que, no caso da pintura, torna-se mais difícil apreender tal fenômeno, dada a sua natureza, sobre a qual se tentou discutir na primeira parte deste ensaio. Não é ao acaso que Carlos Swann, essa outra faceta imaginária de Proust que seria a faceta do crítico que ele tentou ser, possuía um ensaio inacabado sobre o pintor. Nesse caminho, vale considerar que o fato das figuras do pintor holandês viverem em ambientes suntuosos, vestirem-se quase todas com uma elegância de classe abastada e serem, muitas delas cultoras de música; além disso, o fato de os símbolos de heráldica ou de cartografia serem confirmados pelos peritos como exatas como imagens de brasões ou de cartas geográficas da Holanda da época, não significa que Vermeer freqüentasse ou pertencesse a esse ambiente. Praticamente todos os seus quadros trazem os índices de uma outra arte, geralmente a música,

unesp

representada por um instrumento, mas até mesmo a pintura. Talvez essa confluência das artes presentes nas suas telas, também tenha atraído Marcel Proust. Em Vermeer, ocorre uma espécie de consciência da expressão plástica que vai além do que se poderia denominar de simbólico, nos elementos figurativos que se manifestam no espaço bidimensional. Seus personagens, como em Proust, não importam como tais, mas atuam meramente como peças do seu laboratório artístico. Eles participam de suas telas num plano de igualdade com um tapete, um pedaço de pão ou um colar de pérolas, isto é: como superfícies sobre as quais a luz se esbate, as cores se adensam e os reflexos brilham. Todos os recursos utilizados pelo pintor parecem se convergir para a própria realidade da mensagem plástica, eles nos incitam para o movimento interior do olhar. Diríamos que mais do que irrelevantes, as referências exatas confirmadas por peritos significam elementos favoráveis a esta arte que mais ainda se aproxima daquela de Marcel Proust, em que o mesmo fenômeno ocorre, provocando, tantas vezes, equívocos nos estudos críticos que não são capazes de perceber as referências metamorfoseadas. O que realizou Vermeer, e aí se encontra a base da paixão de Proust por esse pintor foi, dentro de todas as imposições formais de seu tempo, *pintura* num sentido que se irmana ao mesmo rigor que podemos encontrar no olhar plástico de um moderno como Edouard Manet de *Desjejum na relva* ou de um Cézanne de *O monte de Santa Vitória.* Para isso, basta que se adentre o lado interno da moldura de uma outra obra de sua autoria, como é o caso de *Mulher pesando pérolas* (figura 15).

Verificando uma série de outras obras do pintor, um dos primeiros elementos que se ressaltam na sua produção é uma espécie de invariante que conduz a maioria das telas: o predomínio de uma expressão cromática que tende ao que Jean-Marie Floch denomina de categoria disfórica mas que encontra ao mesmo tempo um equilíbrio voltado a um conteúdo de serenidade e paz. As cores predominantes são as frias, numa perfeita harmonia entre o claro-escuro,

unesp



Mulher pesando pérolas. (1660-65?). Vermeer, *National Art Gallery,* Washington. D.C.

nada acentuada. Em seus quadros e nesse especificamente, nosso olhar se movimenta em duas direções que se tensionam no espaço da tela: uma delas pertence à própria expressão das categorias plásticas como a massa cromática, a estilização das imagens em figuras geométricas, por meio das linhas condutoras das referidas formas e a um ritmo que se articula entre esses elementos. A outra diz respeito às figuras propriamente ditas, e suas relações temáticas desenvolvidas pela pequena trama que se compõe no espaço planar bidimensional; constituída não apenas dos elementos marcados pelo próprio título do quadro (no caso "mulher pesando pérolas", mas também pelos índices sempre voltados para a arte, como a sobreposição da cabeça da mulher e o grande quadro que ocupa a maior parte da parede ao fundo). Da relação entre essas duas direções surge a expressão da pintura de Vermeer que revela, antes de mais nada, uma consciência profunda da função da pintura, isto é, ser linguagem, transmitir sentidos por meio dessa plasmação muda que se compõe de relações visuais.

Um dos fatos que mais atraiu a crítica para os estudos da obra de Marcel Proust foi a passagem da morte do escritor Bergotte. Apesar da reconhecida importância conferida à passagem, confessamos que o fenômeno para nós é observado com um "olhar enviesado" para Bergotte e mais direto para as implicações da arte plástica de Vermeer para o pensamento estético de Marcel Proust. Logicamente, ao ler a referida passagem e sobre ela refletir, percebemos uma relação dialética entre arte e vida ou entre morte e arte que não pode ser ignorada. Isso quer dizer: a condição da morte aliada à condição da arte. Bergotte morre dentro de uma exposição, sabendo de sua saúde cada vez mais frágil, após consultar tantos médicos, sem forças para sair à rua, e coloca em risco sua vida para ver o quadro de Vermeer, após ter lido uma crítica sobre o quadro que apontava para a excelência da obra. Seguem, enumerados, os fragmentos da longa passagem que consideramos básicos para a análise:

1. Morreu nas circunstâncias seguintes. Por causa de uma crise de uremia sem maior gravidade lhe haviam prescrito o repouso. Lendo, porém, num crítico, que na *Vista de Delft* de Vermeer (emprestada pelo museu de Haia para uma exposição holandesa), quadro que

ele apreciava muitíssimo e julgava conhecer em todos os pormenores, havia um panozinho de muro amarelo (de que não se lembrava) tão bem pintado que era como uma preciosa obra da arte chinesa, de uma beleza completa em si mesma, Bergotte comeu umas batatas, saiu de casa e entrou na exposição.

2. Logo nos primeiros degraus que teve de subir sentiu umas tonteiras. Passou em frente de alguns quadros e teve a impressão da secura e da inutilidade de uma arte tão factícia, e que não valia as correntes de ar e de sol de um *palazzo* de Veneza, ou de uma simples casa à beira-mar.

3. Enfim chegou diante do Vermeer, de que se lembrava como sendo mais luminoso, mais diferente de tudo o que conhecia, mas onde, graças ao artigo do crítico, reparou pela primeira vez numas figurinhas vestidas de azul, na tonalidade cor-de-rosa da areia e finalmente na preciosa matéria do pequenino pano de muro amarelo.

4. As tonteiras aumentavam; não tirava os olhos, como faz o menino com a borboleta amarela que quer pegar, do precioso panozinho de muro. 'Assim é que eu devia ter escrito, dizia consigo. Meus últimos livros são demasiado secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma, como este panozinho de muro'.

5. Não lhe passava, porém, despercebida a gravidade das tonteiras. Em celestial balança lhe aparecia, num prato a sua própria vida, no outro o panozinho de muro tão bem pintado de amarelo. Sentia Bergotte que imprudentemente arriscara o primeiro pelo segundo. 'Não gostaria nada, disse consigo, de vir a ser para os jornais da tarde a nota sensacional desta exposição."[6]

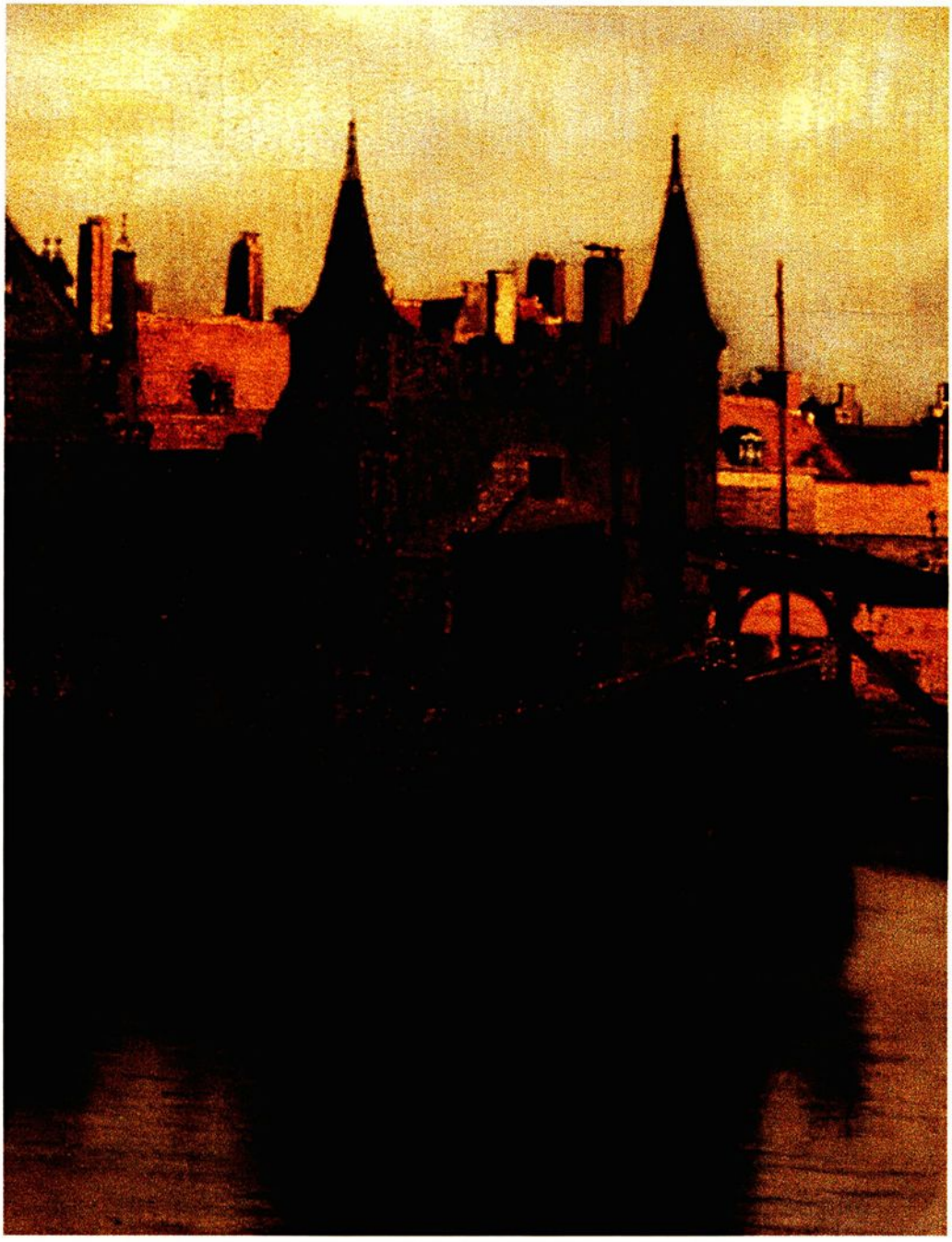
A partir desta seqüência de ações, Bergotte fez do "panozinho de muro amarelo com alpendre suspenso" uma espécie de obsessão, reiterada pela voz e pelo pensamento.(figura 16). Ao se repetir seqüenciadamente a frase, deixou-se cair subitamente, "num canapé circular" e se auto justificou tratar-se de uma simples indigestão causada pelas batatas mal cozidas que ingeriu. Entretanto, foi acometido de nova crise, e rolando para fora do canapé, agora no chão, morreu. A partir dessa instância narrativa, a voz do narrador passa a elaborar toda uma reflexão a respeito do caráter inexorável da morte, bem como sobre sua eternidade. A extensão de toda a passagem reside em alguma coisa que permanece na mente do leitor, aquele que na verdade concretiza a dimensão da obra na sua terceira instância mimética para Paul Ricœur. Quero dizer com isso, que o mesmo incômodo que levou Bergotte a se esquecer da saúde precária e ir ver a exposição, atua no texto com uma forma de conduzir também o leitor à pintura de Vermeer. Excelente estratégia do escritor para nos apresentar, de certa forma, a pintura desse grande artista holandês. Proust realiza este procedimento estético com perfeição e grande acuidade. No final

[6]Cf. original nos anexos.

unesp

da passagem assim se pronuncia o discurso do narrador: "Enterraram-no, mas durante toda a noite fúnebre, nas vitrinas iluminadas, os seus livros, dispostos três a três, velavam como anjos de asas espalmadas e pareciam, para aquele que já não existia, o símbolo da sua ressurreição." Com isso, dialetiza toda a reflexão anterior em que nos mostra a tensão da finitude da vida e da eternidade da arte. No momento que sucede à morte de Bergotte na passagem que vimos comentando, momento, como já dissemos, em que o narrador se coloca a uma série de reflexões sobre a morte e a importância ou não de se buscar alguma realização nesta vida, assim ele se posiciona, aludindo ao pintor flamengo: *O que se diz é que tudo se passa em nossa vida como se nela entrássemos com o fardo de obrigações contraídas numa vida anterior; não existe razão alguma em nossas condições de vida nesta terra para que nos julguemos obrigados a praticar o bem, a ser delicados, mesmo a ser corteses, nem tampouco para que o artista culto se julgue obrigado a recomeçar vinte vezes um trabalho, cuja admiração que suscitará pouco lhe há de importar o corpo comido pelos vermes, como o panozinho de muro amarelo pintado com tanta ciência e requinte por um artista desconhecido para sempre e apenas identificado pelo nome de Vermeer. Todas essas obrigações que não encontram sanção na vida presente parecem pertencer a um mundo diferente, fundado na bondade, no escrúpulo, no sacrifício, mundo diferente deste e do qual saímos para nascer nesta terra, antes talvez de voltar a viver nele sob o império dessas leis ignotas a que obedecemos porque trazíamos em nós o seu ensinamento, sem saber que aí as traçara, — essas leis de que nos aproxima todo labor profundo da inteligência e que são invisíveis — nem sempre, aliás! — para os tolos. De sorte que não há inverossimilhança na idéia de não ter Bergotte morrido para sempre.* (P p.158.) Do que consta, existe total escassez de dados biográficos do grande pintor holandês. Durante muito tempo, havia do artista apenas sinais vagos, insuficientes para que se compusesse o seu perfil. Mesmo quanto às suas obras, discutiu-se muito sobre sua autenticidade. Em 1866, por exemplo, o perito e descobridor de Vermeer, Thoré Buerger, atribuiu-lhe 76 telas. Em1888 esse total,

unesp



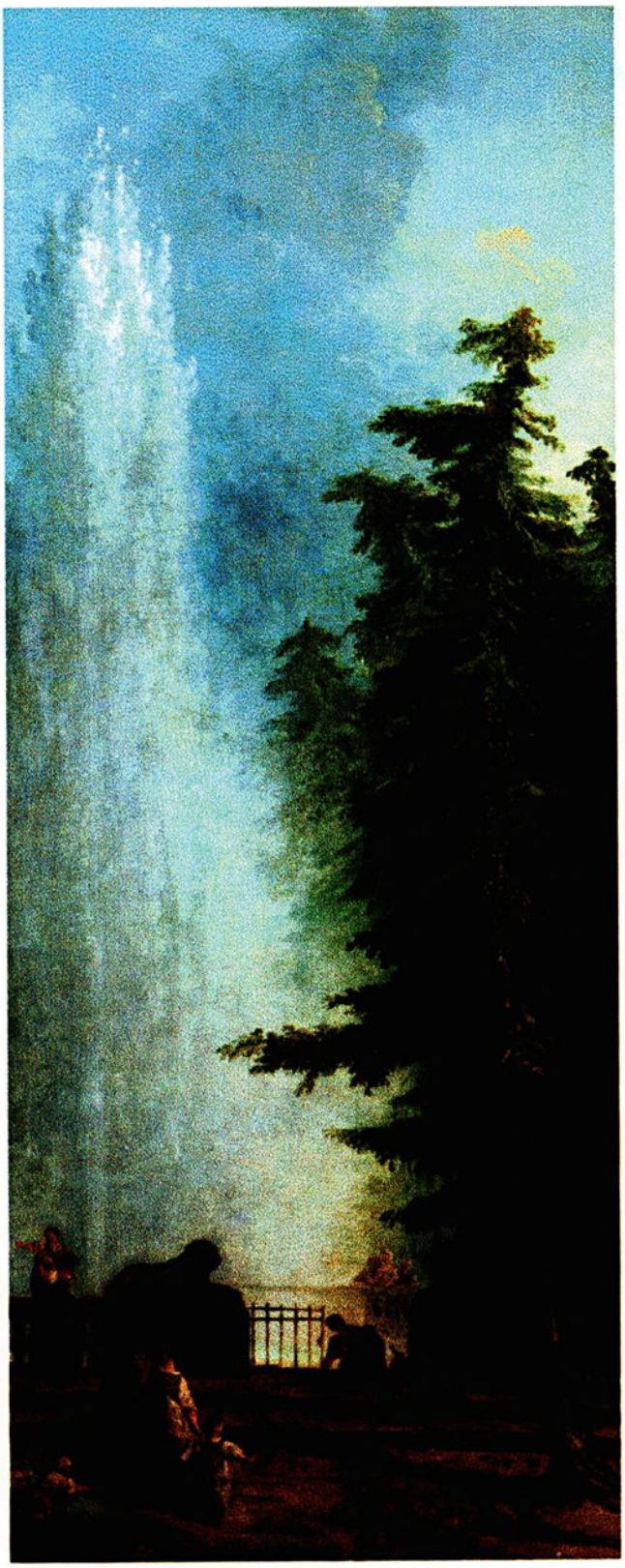
Vue de Delft (detalhe). (1656?). Vermeer, *Museum Mauritshuis*, Haia.

calculado por Henry Havard, reduz-se a 56; em 1907 cai para 38 e atualmente o número varia entre o máximo de 35 e o mínimo de 21 telas. Essas informações aparentemente dispensáveis, são fundamentais para que bem se compreenda o contexto em que o narrador o insere na sua obra. Marcel Proust é considerado o primeiro e mais entusiasta crítico a elevar o valor do pintor holandês; esse trabalho ocorreu nas várias passagens da obra em que aparecem as referências a pinturas de Vermeer intertextualizadas às situações narrativo-ensaísticas do escritor. Mesmo em passagens que não aludem diretamente aos quadros de Vermeer, Proust cria quadros de personagens, ambiências, atmosferas que nos reportam ao "tom interior" que o pintor holandês sabe muito bem criar. Na verdade, o exercício proustiano consiste num constante exercício da própria arte, num exercício de singularizar a matéria prima do mundo, "dispô-la" após a "proposição de Deus", para mais uma vez lembrar André Gide. O pensamento de Proust é um redemoinho de transposição metafórica. Esse processo, tantas vezes posto em pauta dentro da própria obra é, ao mesmo tempo exercido pela motivação composicional do autor francês.

3. 3. Hubert Robert: *Vue d'un Parc: Le Jet D'Eau*

Cada uma das escolhas de Marcel Proust, parecendo, muitas vezes arbitrária, traz aspectos relevantes a serem destacados. Na verdade, se fôssemos ter como critério nossas obsessões, perder-nos-íamos em meio a tantas manifestações instigantes que povoam a obra desse artista. Entretanto, o método que nos conduz tem como meta apontar elementos distintos que convergem para o mesmo ponto, a saber, o construto imaginário de Proust na realização de sua arte. É nesse caminho que elegemos, logo após termos refletido sobre os procedimentos estéticos originados na aproximação da obra de Vermeer aos princípios intertexuais da pintura e da literatura, uma passagem extraída do volume *Sodoma e Gomorra*, em que Proust descreve, criticamente, a obra clássica do pintor francês Hubert Robert: *Vue d'un parc: Le jet d'eau.* (figura 17)

unesp



Vue d'un Parc: Le jet d'eau.. Hubert Robert, *Louvre*, Paris.

De tal modo distraído na sociedade que só dali a dois dias vim a saber pelos jornais que uma orquestra tcheca tocara toda a noite e que, de minuto a minuto, se haviam sucedido fogos de bengala, recuperei alguma faculdade de atenção ante o pensamento de ir ver o famoso chafariz de Hubert Robert.

Numa clareira aberta por belas árvores, algumas das quais tão antigas quanto ele, afastado, a gente o avistava de longe, esbelto, imóvel, duro, não deixando que a brisa agitasse senão a recaída mais leve de seu penacho pálido e fremente. O século XVIII depurara a elegância de suas linhas, mas, fixando o estilo do chafariz, parecia ter-lhe paralisado a vida; àquela distância, tinha-se mais a impressão da arte que a sensação da água. A própria nuvem úmida que se amontoava perpetuamente no seu fuste conservava o toque da sua época, como as que no céu se ajuntam em torno dos palácios de Versalhes. Mas de perto verificava-se que, muito embora respeitando, como as pedras de um palácio antigo, o desenho previamente traçado, eram águas sempre novas que, lançando-se e desejando obedecer às ordens antigas do arquiteto, só as cumpriam exatamente parecendo que as violavam, pois apenas os seus mil saltos esparsos podiam dar à distância a impressão de um único jato. Este era interrompido como a dispersão da queda, ao passo que de longe me parecera inflexível, denso, de uma continuidade sem lacuna. Um pouco mais de perto, via-se que essa continuidade, inteiramente linear na aparência, era assegurada, em todos os pontos da ascensão do jato, por onde quer que ele deveria romper-se, pela entrada em linha, pela retomada lateral de um jato paralelo que subia mais alto do que o primeiro, e era ele próprio a uma altura mais elevada, mas já fatigante para ele, rendido por um terceiro. De perto, gotas sem força retombavam da coluna d'água, cruzando de passagem suas irmãs ascendentes e, por vezes esborrifadas, arrebatadas num redemoinho do ar perturbado por aquele jorro sem tréguas, flutuavam antes de desabar no tanque. Contrariavam com as suas hesitações, com o seu trajeto em sentido inverso e esfumavam com o seu tênue vapor a retidão e a tensão daquele hastil, que carregava no cimo uma nuvem oblonga feita de mil gotículas, mas na aparência pintado em âmbar dourado e imutável que subia infrangível, imóvel, arremessado e rápido, a ajuntar-se às nuvens do céu. Infelizmente, bastava uma lufada de vento para o lançar obliquamente à terra; por vezes até um simples jato desobediente divergia e, se não se mantivesse a respeitosa distância, molharia até os ossos a multidão imprudente e contemplativa. (SG p. 48-49)[7]

Dentre todas as descrições que pudemos acompanhar na obra de Marcel Proust, julgamos ser essa uma das mais completas, sem dizer do universo de sentidos que lhe povoa. Numa leitura menos avisada, tem-se a impressão de uma mera descrição de um jato de água, ou de um chafariz. Mesmo nessa dimensão de leitura o texto já se sustenta, dada a dificuldade de se descrever um objeto dessa natureza. Entretanto, o que realiza Proust, o modo como articula tal descrição é marcado por profunda consciência construtiva deixando entrever em cada palavra uma intenção estética capaz de gerar sentidos marcadamente relevantes no interior da mensagem. E esse fato dificulta um

[7]Cf. original no anexo 8.

unesp

trabalho de metalinguagem crítica. Apesar de outras passagens em que a pintura parece se manifestar de modo mais atraente, um fator de caráter estético estimulou essa escolha. Tal mecanismo fundamenta-se em procedimentos estilísticos utilizados pelo autor para proceder à descrição de uma obra clássica. Uma vez que se trata da obra de um artista pouco conhecido no século XX, cremos ser necessário que seja contextualizado no seu tempo, isto é, no último classicismo francês.

Hubert Robert, pintor francês, nasceu em Paris em 1733 e aí morreu em 1808. Tendo em sua formação intensa influência da Itália onde viveu na juventude e para onde voltou em outras ocasiões, apresentava uma especial predileção na pintura de ruínas, (figura 18) paisagens fragmentadas como portais fantásticos de cidades e de outros elementos dessa natureza.

Foi em 1765 que o artista conquista o mundo parisiense, dotado de grande reputação também como paisagista e decorador, sendo um dos grandes destaques do Salão de 1767, principalmente com um de seus quadros que lhe serviu como entrada na Academia, *Port de Rome*, de 1766. A sua obra é um caso singular dentro do espírito clássico, uma vez que possuía essa estranha obsessão (muito bem realizada) por aquilo que não encontraria no espírito clássico o seu total ancoradouro. Entretanto, tudo era realizado com tal verossimilhança, um dos fundamentos do classicismo, que Hubert Robert se tornou uma espécie de elemento fundamental para alimentar o que se entendia por novidade, por ruptura constrita, na passagem do século XVIII para o século XIX.

A passagem, extraída de uma "descontraída" atmosfera social do romance *Sodoma e Gomorra,* corresponde a um dos inumeráveis exemplos a que poderíamos recorrer para mostrar uma das marcas mais determinantes de seu estilo. Geralmente, as passagens mais preciosas sob o ponto de vista poético, ocorrem durante ou logo após a narração de uma cena mundana, em que as personagens, com suas atitudes de "baixo relevo" denunciam seus perfis preconceituosos, suas vaidades e sua imediatista relação com a vida. É assim que a passagem de teor estético que passaremos a comentar, encontra-se localizada

unesp

Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en ruines. (1796) Hubert Robert, *Louvre*, Paris.

num lugar especial da narrativa: durante alta efervescência de uma festa no palácio dos Guermantes em que se encontravam muitos convidados e dentre eles o Barão de Charlus, com todas as suas idiossincrasias, que pareciam naquele dia atingirem o grau máximo de sua potência. Numa alusão em que o narrador se projeta a dois dias depois, passa a descrever a visita ao chafariz de Hubert Robert.[8] As marcas que separam a narração da festa e o outro espaço, o da descrição, estão no primeiro parágrafo, em que o narrador demarca a emolduragem do que há de se seguir, dizendo de sua *distração* na sociedade (primeiro patamar) que não lhe permitiu saber antes de dois dias pelos jornais, da outra festa (segundo patamar) que seria para a apresentação ao público do famoso chafariz criado pelo artista clássico. Traçando pelo estilo uma linha divisória entre a esfera mundana e a esfera do pensamento estético, anuncia aquilo que passará a desenvolver. Na verdade o que ocorre é um verdadeiro redemoinho estilístico que não apenas descreve, mas realiza uma espécie de "paródia da retórica" entre o estilo clássico e a visão moderna, ou ainda, para questionar, dentro do próprio estilo clássico, as tensas relações entre arte clássica e realidade. O primeiro parágrafo, além de estabelecer o limite a que aludimos, instaura também a figura da ironia, ao justapor à obra de constituição clássica, os elementos da mundaneidade moderna, como a orquestra tcheca e os fogos de bengala, "de minuto a minuto".

Além da contextualização do pintor Hubert Robert, é também necessário que façamos uma revisitação aos elementos mais determinantes do Classicismo, do qual a França se tornou paradigma, para que possamos voltar ao texto proustiano e apreender nele os procedimentos estilísticos que lhe conferem tanta relevância, principalmente no que diz respeito ao que

[8]Devemos esclarecer que, apesar de o artista Hubert Robert ser autor de vários projetos de peças e monumentos existentes na cidade de Paris, não conseguimos detectar a existência de um chafariz real que tenha esse nome. O que temos, orientados pela obra de Yann Le Pichon, é apenas a pintura, cuja imagem se apresenta neste trabalho. Como o fato em nada interferia na análise, ao contrário, enriquecia-o, optamos pela escolha dessa passagem.

unesp

denominamos "paródia da retórica". Em todos os sistemas estéticos, o classicismo se impôs com extremo rigor, respeitando normas bastante marcadas de composição. Buscou a perfeição formal e adotou alguns princípios estruturais que passaram a ser dominantes durante todo o período. Iniciado no Renascimento mas atingindo seu apogeu e especificidade durante o século xvii na França e aí se estendendo durante quase todo o século xviii, o classicismo passou a designar não apenas um valor estético mas a esse valor se acoplou um valor ético em que ao conceito estilístico se conjuga um valor moral. Seus padrões correspondem a padrões modelares, dentro dos quais tudo deveria ser realizado. Do painel geral que norteou o classicismo, conduzido pelas interpretações da *Poética* de Aristóteles, emerge e se impõe o que se denomina *classicismo*: conjunto de procedimentos estéticos embasados num racionalismo filosófico que determinou uma série de produções artístico-literárias, sobretudo na França do século XVII e XVIII. O classicismo, apesar de sua estrutura até mesmo normativa, não significa apenas uma determinada configuração estilística. É uma escola resultante de um entrelaçamento de determinantes históricos, políticos e sociais que ganhou feição específica, dentro de suas invariantes de ordem, em cada país em que se manifestou. O classicismo francês foi o que codificou os procedimentos éticos e estéticos que lhe conferiram especificidade e determinação. Seus fundamentos constituíram-se *sistema*, o mesmo não ocorrendo com os demais países, nem mesmo com aqueles em que ingredientes do classicismo interfiriram na ordem da cultura, como foi o caso da Inglaterra e da Alemanha. As manifestações clássicas nesses e nos demais países, mais acentuadas no século XVIII, devem, na verdade, ser denominadas de *neoclassicismo* europeu. Nem mesmo os momentos de seu surgimento nesses países coincidem, ou, pelo menos, os pesos de suas manifestações mais significativas são distintos e em tempos distintos e isso é fundamental para que se possa compreender essa escola nos elementos fundamentais.

Cremos serem os aspectos acima apontados suficientes para que possamos voltar ao texto de Marcel Proust, após termos observado com cuidado o quadro de Hubert Robert e nele reconhecido alguns princípios do classicismo. Após ter recuperado "alguma faculdade de atenção" o autor de *À la recherche du temps perdu* passa a compor a sua descrição crítica do chafariz do artista clássico: *Numa clareira aberta por belas árvores, algumas das quais tão antigas quanto ele, a gente o avistava de longe, esbelto, imóvel, duro, não deixando que a brisa agitasse senão a recaída mais leve de seu penacho pálido e fremente*. Eis o início da descrição e nela, uma espécie de apresentação do estilo clássico, por meio de uma seqüência de adjetivos concretos e inerentes aos elementos estruturais do classicismo: esbelto, imóvel, duro. A esse campo de significação um outro se contrapõe, mas não se sobrepõe que é o campo semântico da "brisa" (mundo natural) que não agita *senão a recaída mais leve de seu penacho pálido e fremente*. Assim evolui o discurso proustiano, estabelecendo tensões entre o rigor estético do classicismo e os elementos da natureza. Ao mesmo tempo que aspectos da descrição revelam seu profundo conhecimento do estilo clássico, outros que a eles se justapõem, se alternam ou com eles formam imagens que vão, de certa maneira, descontruindo-o, criticando-o. A continuidade do texto revela com mais clareza o que vimos analisando. Aponta para a atmosfera do pensamento estético do século XVIII, bem como sua preocupação em depurar a forma pela elegância de suas linhas. Entretanto, expressa-se nos signos proustianos uma visão crítica mordaz, articulada pelo fino estilo que parece esconder um sorriso enviesado. Ao dizer *fixando o estilo do chafariz, parecia ter-lhe paralisado a vida*; resume, em certa medida, a fina ironia, pois volta-se para a oposição entre o refinamento e a de depuração artificial do estilo neoclássico e o que o subverte, podendo no texto ser entendido em mais de uma vertente: *àquela distância, tinha-se mais a impressão da arte que a sensação da água.*

unesp

Valendo-se da imagem pública do chafariz, de seu caráter de monumento, Proust contrapõe a visão da arte clássica, atraindo nossa atenção para a *técnica* que se sobrepõe à *visão*, por meio da contraposição que vai estabelecendo no texto entre os recursos da "arte" e os ingredientes da vida, manifestados pelos elementos da natureza. Daí dizermos de mais de uma vertente ou de uma óptica pela qual podemos entender os contrapontos estilísticos de seu discurso. Podemos entendê-lo como os ingredientes do romantismo, concepção oposta à visão clássica, integrando arte e vida, natureza e arte, privilegiando a expressividade numa permanente busca de um efeito analógico entre o estatuto da arte e as pulsações do homem. Podemos entender, independente de época, como uma concepção idealista de Proust, que também se realizaria por uma postura menos centrada na rigidez e no rigor e mais na integração do imaginário com a realidade, posição que não excetua o romantismo. Podemos ainda interpretar sua descrição como uma leitura voltada, essencialmente, para a arte de Hubert Robert que como já dissemos, apresentava certa oposição estilística no seu trabalho, indiciando, sobretudo nas pinturas, um universo fantasioso que contrariava os ditames do próprio classicismo a que pertencia e que bem ilustra o quadro *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, mostrado na figura 18. Apesar de o artista revelar essas características na maioria de suas pinturas, na realização de projetos, respeitava os procedimentos clássicos, daí suas obras terem agradado tanto que acabou por receber importantes encomendas para a realização de monumentos públicos. Toda a descrição proustiana se realiza pelo fusionismo entre dois elementos básicos: a estrutura clássica do chafariz e a água, que correspondem aos paradigmas determinantes do cruzamento estilístico de seu discurso. Em torno desse movimento emerge a imbricada articulação dos dois universos, gerando apenas um que corresponde à sua *visão* de arte. Ao encerrar a descrição, o narrador realiza o que denominaríamos de uma "proeza estilística".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Recuperando uma das personagens que se encontrava na festa dos Guermantes, a Sra. de Arpajon, metonímia de todos os comportamentos mundanos a que nos referimos no início desta análise, ele constrói um "pequeno acidente" que, retoricamente, traz as marcas fundamentais da ironia por meio de um processo desconstrutivista. À guisa de comentário, leiamos a pequena passagem:

> Um desses pequenos acidentes, que não aconteciam senão no momento em que se elevava a brisa, foi bastante desagradável. Tinham feito crer à Sra. Arpajon que o Duque de Guermantes - que na verdade ainda não havia chegado - estava com a Sra. Surgis nas galerias de mármore cor-de-rosa para onde se tinha acesso pela dupla colunata, aberta no interior, que se elevava da calçada do tanque. Ora, no momento em que a Sra. de Arpajon ia enveredar sob uma das colunas, uma forte rajada de morna brisa torceu o repuxo e inundou tão completamente a bela dama que, tombando a água, do seu decote, para o interior do vestido, ficou ela tão encharcada como se a tivessem mergulhado num banho.(SG, p.50-51).

Cremos desnecessário analisar a passagem. O leitor deve ter percebido o fenômeno que se operou. Além da recuperação dos sentidos presentes em toda a descrição crítico-estética realizada, cujos aspectos básicos foram apontados na análise, o narrador inclui um ingrediente relevante. Assim como construiu a moldura no início da descrição, separando o espaço mundano do espaço oracular da arte, ao encerrar fez com que os ingredientes da arte, a rebeldia retórica da água, invadisse o mundanismo, penetrando no seu corpo e rompendo com seus valores sociais. Não queremos extrapolar os limites do texto, mas a relação entre a "forte rajada" e a "fina e estouvada dama" gerou um incômodo dos mais notáveis. É como se, contrapondo-se ao espírito de *contemplação*, tão cara ao século XVIII, adentrasse os novos tempos, o espírito de *participação* entre o observador e a obra. É claro que no caso, a arte forçosamente interferiu na vida (*uma forte rajada de morna brisa torceu o repuxo e inundou tão completamente a bela dama*), não lhe dando outra opção. É como se fosse o verdadeiro gesto de depuração que a arte impôs aos seus maus leitores.

3. 4. Odette de Crécy e *Céfora* de Boticelli: um amor de Swann

Depois de termos entrado no atelier do pintor imaginário Esltir, palco em que se deu a melhor e mais completa apresentação teórico-crítica sobre a linguagem plástica (*À sombra das raparigas em flor*); de refletirmos sobre a aproximação estética entre a pintura de Vermeer e o discurso de M. Proust e a simbólica morte do escritor imaginário Bergotte ao contemplar a obra maior do pintor holandês (*A prisioneira*); de assistirmos a uma descrição nada ingênua da obra clássica de Hubert Robert, em que se instaura uma verdadeira intriga retórica (*Sodoma e Gomorra*), passaremos ao quarto movimento do museu. Ele se manifesta em *No caminho de Swann* e pode ser compreendido como uma das mais significativas sobreposições sígnicas da obra. Além disso, uma vez que ele envolve relações entre duas personagens marcantes na narrativa (Carlos Swann e Odette de Crécy), sua estrutura se compõe das duas instâncias a que aludimos anteriormente: a mundana e a poética. É como se nessas "ilhas poéticas" houvesse invasão das águas no continente. Essas ilhas, que trazem no seu corpo conteúdos fundamentais sobre arte, lembram-nos meandros divagantes, imagem já utilizada em algum lugar desse trabalho, para definir o estilo desse discurso. No aparente fluir da narrativa emergem, em relevo, esses lugares, separados por molduras, mas que se conectam, dialeticamente, com o universo dos personagens e de suas vicissitudes existenciais. Podemos dizer que esses grandes momentos (ou movimentos) realizam-se como pequenas, mas riquíssimas, tr*amas estéticas* que, interligadas pelos fios narrativos formam a única trama que é *À la recherche du temps perdu.*

O fenômeno que se move, portanto, no primeiro volume da obra, encontra-se no capítulo "Um amor de Swann", em que alguns procedimentos tornam-se singulares no que diz respeito à íntima relação entre o universo ficcional gerado pela palavra e a forma de integração como os símiles advindos da pintura, que exigem do receptor uma permanente associação e até mesmo um envolvimento como as imagens plásticas e com a própria história da pintura. Carlos Swann, essa personagem fundamental que determina o título do primeiro volume, constitui-se de uma conjunção de "ingredientes" que parecem se voltar ou se assemelhar da própria figura de Marcel Proust. Ele trafega, ou navega, por todas as vertentes da aristocracia parisiense, munido de sua erudição e de seu amor pela arte, sobretudo pela pintura, e, ao mesmo tempo, invadem-lhe o espírito as mais profundas contradições. Essas contradições estão não apenas em suas preferências sociais e sexuais, mas também no modo de relação que estabelece com a arte. Apesar de seu envolvimento com a pintura, elegendo alguns (Boticelli, Vermeer e outros) como seus preferidos, acaba não concluindo efetivamente nenhum de seus trabalhos, nem mesmo o ensaio que a tantos anos desenvolve sobre o pintor holandês. Carlos Swann parece estar sempre em busca da natureza das artes plásticas, em busca do perfil da crítica como forma e como fonte para que se possa melhor se aproximar daquilo que faz do objeto estético um objeto de conhecimento. A não realização efetiva de um trabalho nesse sentido, mas permanecendo no caminho da busca, ele acaba por trazer sua reflexão ou sua contemplação mental para a vida, para suas relações com outras personagens da obra, sobretudo para a mundana Odette de Crécy. Essa forma de conjunção múltipla criada por M. Proust que, ao mesmo tempo se envolve com copeiras e com filhas de costureiras, nutrindo por elas uma atração incontrolável, deixa felizes as famílias da alta aristocracia parisiense pela sua presença a um jantar e passa horas em seu escritório refletindo sobre algum procedimento plástico de uma

unesp

obra e arte, extraindo as mais abstratas associações entre o mundo das referências e o mundo das esferas simbólicas. Assim, o caminho de Swann é a busca da própria natureza da arte (como produção, é certo), mas, sobretudo, o caminho para a compreensão crítica do processo criativo, posto sempre numa condição de encruzilhada. Chegamos a essas considerações, ao reler esse magistral capítulo "Um amor de Swann", depois de termos lido toda a obra e compreendido a trama estética que se desencadeia no seu segundo patamar. Daí podermos perceber o caráter alegórico que existe nessa personagem. Os 'amores' mundanos de Swann, sua forma de conduzir a vida, deixando de lado os pseudo-afetos pela aristocracia, mas ficando cada vez mais obsessivo pelas paixões carnais e rústicas das empregadas domésticas, das cozinheiras, ou de mulheres vulgares traz um elemento fundamental que, a olho nu, nada tem a ver com sua erudição, sua ampla cultura e todo o seu traquejo social. A representação de Odette na sua vida, esse misto de mundanismo, coquetismo e aristocracia, vem significar uma espécie de resolução sintética de sua promiscuidade mundana e certo descaso que nele se manifesta, o que denuncia sua permanente insatisfação. Entretanto, o que se tem é a descoberta de Carlos Swann, em relação à sua verdadeira paixão, que tem fundamento no espírito, marcado por aquilo que a arte possui e só a arte possui: a possibilidade de se apresentar pelo inominável. O que se dá, portanto, é uma espécie de alegorização da personagem e de sua história, voltada para aquilo que se realiza com Proust e com a obra que se fabrica. Uma das mais significativas passagens da obra em que essa consciência se manifesta, ocorre no referido capítulo de no *No Caminho de Swann*, quando da segunda visita de Carlos Swann ao "pequeno núcleo" dos Verdurin, a pedido de Odette de Crécy, seu suposto grande amor. Valer-nos-emos de uma das passagens que julgamos exemplar para a elucidação do que viemos expondo:

Mais importância, talvez, teve a segunda visita. A caminho da sua casa naquele dia, ia ele delineando em mente a imagem de Odette, como sempre fazia na véspera de um encontro; e a necessidade em que se via, para achar bonito o seu rosto, de limitar às maçãs róseas e frescas aquelas faces que tão seguramente se apresentavam amarelas e cansadas, salpicadas às vezes de manchinhas vermelhas, afligia-o como uma prova de que o ideal é inacessível e a felicidade medíocre. Levava-lhe uma gravura que ela desejava ver. Estava um pouco adoentada; recebeu-o com um *peignoir* de crepe da China de cor malva e tinha no colo, à guisa de abrigo, um estofo ricamente bordado. De pé ao lado de Swann, deixando pender ao longo das faces a cabeleira solta, dobrando uma perna em leve atitude de dança para poder curvar-se sem fadiga sobre a gravura que estava mirando, de cabeça inclinada, com os seus grandes olhos tão cansados e inexpressivos quando nada a excitava, ela impressionou a Swann por sua parecença com aquela figura de Céfora, filha de Jetro, que se vê num afresco da Capela Sistina. (*CS p.189-190)* [9]

Odette de Crécy não possuía os atributos atrativos carnais que Carlos Swann encontrava nas mulheres pertencentes a classes sociais inferiores e tornou-se seu grande amor, por meio de uma forma de transposição do signo da arte na qual encontrou sua verdadeira paixão. Essa descoberta levou-o a se envolver mais com Odette e o impulsionou com maior veemência à segunda visita à Odette. Apesar de ter sido a música o ponto de partida para que lhe ocorresse o início do processo de metamorfose, foi a pintura o grande universo para o qual vai convergir todo o seu interesse ou pelo menos, o seu interesse mais aprofundado. Por meio desse processo de transfiguração que ocorre em Carlos, Proust vai criar uma espécie de "metáfora vivencial" entre a figura de Odette e a figura de Céfora, filha de Jetro, signos visuais com carga simbólica, extraído de uma obra de Boticelli (vide figura 19) Entretanto, não podemos nos esquecer de que Odette é em si um signo verbal, matizado pelos semas humanos de uma mulher. Desta forma, o que vai ocorrer, primeiramente em Carlos (outro signo) e depois no leitor, receptor dessa composição, é uma espécie de amálgama metafórico, constituído pela esfera de dois universos: o verbal literário e o icônico plástico. Ambos vão compor um signo maior: o signo do imaginário artístico, vivenciado na esfera da composição literária. Passemos, então, à desconstrução desse processo, para que seja possível nos aproximar da construção do sentido gerador do ato de criação proustiano.

---

[9] Cf original no anexo 9

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Les Épreuves de Moïse. Les Filles de Jethro (1480?) Boticelli, *Capela Sistina, Vaticano,* Roma.

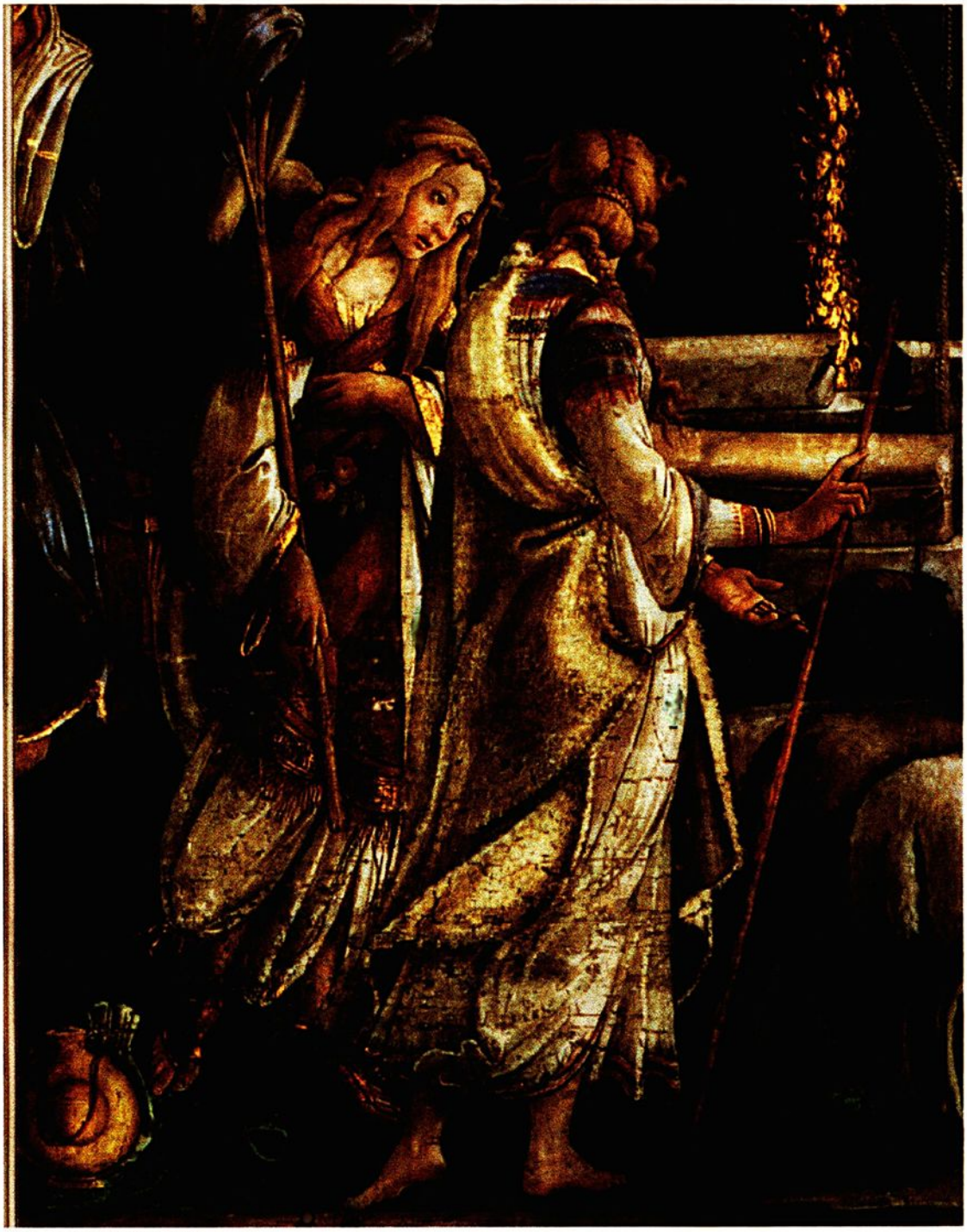
A passagem representa a primeira etapa de um processo que o narrador vai percorrer para atingir um ponto que pode ser considerado fundamental dentre os procedimentos estabelecidos no conjunto da obra. Nessa etapa, o que se assiste é ao início de uma desmontagem de Odette de Crécy, a figura para onde poderia convergir os interesses do leitor, dentro de um processo de enfabulação. A verdadeira trama não se centrará no comportamento amoroso da personagem real Carlos para com a personagem real Odette, mas do personagem simbólico Carlos para o seu próprio imaginário. A trama se dá no ato de construção da sobreposição de Céfora, figura plástica de Boticelli em Odette, pretensamente real.

A construção do imaginário de Swann se inicia, como diz o texto, a caminho da casa de Odette, na segunda visita, que para o narrador teve mais importância que a primeira. Logicamente essa segunda visita demonstra uma evolução na criação da outra imagem. Ele ia *delineando em mente a imagem de Odette* o que significa a transformação da personagem em signo mental, em signo de alguma outra coisa que não corresponderia à referência. Ele tinha necessidade em achar "bonito" o seu rosto, de *limitar às maçãs róseas e frescas aquelas faces que tão seguidamente se apresentavam amarelas e cansadas, salpicadas às vezes de manchinhas vermelhas.* Elegendo o rosto como um primeiro fragmento do todo da mulher, nele o narrador seleciona atributos semânticos inerentes a ela e aqueles que não lhe pertencem mas que gostaria de neles ver. À "róseos e frescos " e contrapõem a "amarelas e cansadas, salpicadas às vezes de manchinhas vermelhas". Nessa relação de oposição, atribui-se ao primeiro campo o universo ideal, inacessível e ao segundo a referência real, acessível e indesejada. Temos, portanto, nessa primeira parte a apresentação dos dois universos, distintos, apenas unidos por uma intenção de mudança para atingir uma outra coisa com que a personagem pudesse finalmente se integrar completamente. Entre essa primeira parte e a

unesp

segunda, uma frase curta delimita a passagem: *Levava-lhe uma gravura que ela desejava ver*. Um outro universo, o da imagem da gravura, da representação artística visual, ideal, adentra a esfera da composição. A apresentação de Odette, referencial e distante da busca de Carlos, aproxima-se cada vez mais de um processo de metamorfose. E na descrição do narrador, sob o ponto de vista de Carlos Swann, inicia-se a "fabricação" de gestos e de expressões que fazem emergir índices que já adiantam àqueles que possuem as figuras de Boticelli: *Estava um pouco adoentada; recebeu-o com um peignoir de crepe da China de cor malva e tinha no colo, à guisa de abrigo, um estofo ricamente bordado.* Basta que se observe a imagem de Céfora, filha de Jetro, (figura 20) para que em nossa mente comecemos a construir, com o narrador, a nova imagem de Odette e que os componentes sêmicos comecem a se mesclar. O mais impressionante nesse processo de construção é que, uma vez constituído de palavras, o que temos é o nosso imaginário que vai se formando de modo muito particular; o que temos de concreto é o quadro de Boticelli que também depende de nosso modo de sentir e de interpretar para que possa se dar a conjunção da imagem em nossa mente. Assim, reunindo todos os índices, é construída a nova imagem de Odette que na verdade, é a própria imagem do ideal artístico. Não é ao acaso que o pintor escolhido foi Boticelli e as figuras escolhidas tenham sido as filhas de Jetro. Esse mestre de Florença (1445-1540) que pintou a *História de Moisés*, juntamente com os Mestres mais famosos da época, valeu-se no início de sua carreira de todas as experiências. Apesar das naturais influências, deve-se entender que a linha de Boticelli é completamente singular, o que lhe confere peculiaridade na criação, tendo-se distinguido de seus contemporâneos. Um dos aspectos que determinam seu estilo e que nele vemos a predileção de Proust por sua arte, é o que consegue de poético, nas suas linhas, nas formas tênues e também nas cores pálidas, porém harmoniosas. Estabeleceu íntima relação entre a pintura, seus motivos e formas com a poesia.

unesp



Boticelli, Les Filles de Jethro *(detail)*.

A Primavera, por exemplo, consiste num trabalho inspirado em alguns tercetos das *Stanze per la giostra* de Politien. Um outro aspecto da obra de Boticelli que talvez tenha atraído o autor de *À la recherche du temps perdu*, seja sua forma de representação do mito antigo. Ao caminho encontrado pelo pintor para realizar sua invenção dentro das normas de produção renascentista, baseando-se em modelos artísticos ou mitológicos, alia-se sua técnica e sua visão poética em que o imaginário se sobrepõe. O universo clássico de Boticelli é sobretudo uma evocação nostálgica, uma evasão. que pode ser percebida no quadro e nos seus detalhes, por meio das imagens apresentadas neste ensaio. Como apontam seus melhores críticos, nos afrescos mais complexos da Capela Sixtina, Boticelli parece ter querido realizar um discurso articulado e cerrado. Com efeito, seu temperamento artístico se determina pela escolha de apenas uma cena, sugerida e representada de uma só vez. Vemos uma grande proximidade entre o estilo do pintor italiano e o estilo do pintor moderno espanhol Joan Miró. Por mais distantes que possam parecer seus estilos, alguns elementos da natureza plástica os une: a consciência e habilidade para criar ritmo entre linhas, cores e formas. Seus estilos privilegiam o que poderíamos resumir na palavra *relação*. Em Boticelli, pintor figurativo, as figuras, ou personagens não se ligam pelo diálogo, mas pela relação rítmica de linhas e movimento plástico. Nestes afrescos, os melhores momentos ocorrem em determinados detalhes. Dentre eles, vale afirmar que "Les Filles de Jethro" pertencente à obra *Les épreuves de Moïse* (voltando à figura 19) é um dos mais famosos. E nele, é exatamente Zéphora (figura 21), a mais destacada, principalmente depois que Proust a aproximou, pela óptica de Carlos Swann a Odette de Crécy.

Aqui, antes de mais nada, devemos considerar o aguçado juízo crítico de Marcel Proust, já apresentado em *Museu movente* 2, sobretudo em relação à literatura, mas que também aparece em relação à pintura no famigerado prefácio

unesp

Boticelli, Les Filles de Jethro - Zéphora (detail)

à obra de Jacques-Émile Blanche", *De David a Degas* em que aproxima o crítico de arte a Sainte-Beuve, seu pomo de discórdia em relação ao trabalho de arte. Seu olhar, extremamente moderno, revolucionário em termos de crítica e em termos de realização artística, teve um cuidado especial com a tradição. Procurou recuperar os grandes injustiçados da História da Arte, questionando o cânone existente. Talvez seja por isso que em sua obra apareçam tantos artistas da primeira Renascença. Na passagem seguinte à que acabamos de comentar, o narrador tece considerações sobre visão artística de Swann. Evidencia-se, na passagem, a identificação de Marcel Proust com a personagem. Vejamos o que ele destaca como gosto particular de Swann: *descobrir na pintura dos mestres, não apenas os caracteres gerais da realidade que nos cerca, mas aquilo que ao contrário parece menos suscetível de generalidade, os traços individuais dos rostos que conhecemos: assim, na matéria de um busto do doge Loredano por Antonio Rizzo, a saliência das pomas, a obliqüidade das sobrancelhas, a espantosa parecença, enfim, com o seu cocheiro Rémi; sob as cores de Ghirlandajo, o nariz do sr. Palancy; num retrato de Tintoreto, a invasão das bochechas pela implantação dos primeiros pelos das suiças, o desvio do olhar, a congestão das pálpebras do doutor Du Boulbon*. Reconhecemos nesses dizeres, o próprio modo de Marcel Proust defender o processo de produção artística. .

Elege-se aqui um dos procedimentos fundamentais de toda arte e, em especial, da arte de Marcel Proust. Ao comentar o gosto de Carlos Swann pela captação não apenas do que é geral em arte, mas também do que é particular e exemplificar com elementos metonímicos de feição individual em obras que expressam uma visão universal, Proust está se apontando com o próprio dedo. São inúmeros os trabalhos sobre sua obra que buscam reconhecimentos de suas relações mundanas, de pessoas que lhe foram próximas. Sua arte de narrar se alimentou, com brilhantismo, do processo de bricolagem em que, valendo-se

do que tinha às mãos, foi compondo sua obra. Na passagem acima, ele escolhe alguns mestres do passado (Antonio Rizzo, Ghirdandajo e Tintoreto), uma vez que havia de trazer a obra de Boticelli para recompor a figura de Odette de Crécy. Além disso, em se tratando de pintores clássicos, mais ainda se acentua suas intenções em mostrar a imortalidade das obras de arte, mediante o vigor que só a arte é capaz de impingir, reconhecendo nelas o que as determina enquanto obras, mas também elementos de nossa convivência, de nosso presente. No que diz respeito ao seu envolvimento com esse mundo que lhe serviu de matéria prima para seu processo de invenção, Proust, na figura de Swann, realiza quase que um ato confesso de sua condição precedente, de cidadão do mundo em que partilhou valores, mesmo com sua agudeza crítica, que hoje, ao criar repudiava, mas que se tornou um gesto de vida irreversível.

3. 5. Música e Pintura: Apenas uma alusão

O último movimento deste ensaio, em que nos propusemos a mostrar e se possível demonstrar *o signo da arte em Marcel Proust,* alude a um dos mais profundos procedimentos utilizados na obra. Dizemos alude por nos sentirmos muito aquém do objeto que durante todos esses anos nos chega como uma espécie de oráculo inviolável. Entretanto, devido ao valor estético que nele reside, resgatando, inclusive, as considerações básicas deste trabalho sobre a concepção de Proust a respeito da arte, vimo-nos impelidos para a referida passagem, mesmo sabendo dos riscos que corríamos. Referimo-nos a um trecho da obra *No caminho de Swann*, que dá origem ao amor de Swann por Odette metamorfoseada. É a famosa passagem em que Proust descreve a

interpretação de uma peça musical de Venteuil, composta para piano e violino. Mais uma vez, a cena descrita é evocada pelo narrador durante a execução da mesma peça por outro intérprete, numa reunião na residência dos Verdurin: *No ano anterior, numa reunião, ouvira uma obra para piano e violino.* Assim se inicia o discurso do narrador, realizado sob a óptica de Carlos Swann e prosseguindo como se fosse um profundo mergulho no universo sensorial da personagem. Estabelecendo uma forma de pacto entre a essência da música e seu discurso, cada palavra se interpenetra de uma outra em que sons dos instrumentos parecem entrar na nossa alma sem que possamos divisar cada um deles, mas ouvi-los e senti-los como um todo em várias dimensões, em várias ressonâncias, em várias modalidades. Tudo isso vai correspondendo a espaçamentos de nossas emoções, de nossas camadas interiores. Temos a sensação de sermos um conjunto que se multiplica pela sensorialidade. Tudo dentro de uma profunda imprecisão que se oferece ao indescritível, ao inviolável, ao incomensurável. *E essa imprecisão continuaria a envolver com a sua liquidez e o seu "fundo" os motivos que por instantes emergem, apenas discerníves, para em seguida mergulhar e desaparecer, somente percebidos pelo prazer particular que dão, impossíveis de descrever* mas que resgatam outras formas, apenas formas erigidas por todos os tipos de relações prismáticas recompostas tenuamente pela memória que nos passa e, novamente, dos sons dos violinos, em primeiro plano, emerge a frase fundamental, aquela frase, impossível de ser decifrada mas que congrega todos os sistemas capazes de nos demover à matéria pura. *Assim, mal expirara a deliciosa sensação de Swann, logo a sua memória lhe fornecera uma transcrição sumária e provisória, mas em que tivera presos os olhos enquanto a música continuava, de modo que quando aquela impressão retornou, já não era inapreensível. Ele lhe concebia a extensão, os grupos simétricos, a grafia, o valor expressivo; tinha diante de si* ***essa coisa*** *que não*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

é mais música pura, que é desenho, arquitetura, pensamento, ***tudo*** *o que nos torna possível recordar a música. Desta vez distinguia nitidamente uma frase que se elevava durante alguns instantes acima das ondas sonoras.*

Existe um princípio que rege todas as artes." Marcel Proust desenvolveu sua obra completamente consciente deste princípio e pôs em prática determinados mecanismos de invenção que o fizesse se manifestar. Em nome desse, um outro agiu sobre ele, uma espécie de princípio ético que o fez afastar-se da realidade mundana. Nesse sentido muniu-se, com muita força, de um poder, ou melhor, de uma crença profunda para que conseguisse afastar-se de todas ou de quase todas veleidades da vida e entregar-se à sua verdadeira paixão: a arte. Como o seu meio de criação era o signo verbal, com ele foi resgatando todas as vicissitudes existenciais, conduzido pela convicção de que apenas na arte poderia encontrar e transmitir os pontos críticos e essenciais da vida. É nesse sentido que o signo da arte na obra de Proust atua como uma espécie de signo sobreposto ao signo comum e é nesse sentido que se pode falar de conjunção de todos os sistemas artísticos nas frases ininterruptas dessa grande obra. Toda ela é permeada desta paixão e de certa tristeza própria das coisas intensamente belas. As imagens que se interrelacionam são aquelas munidas constantemente desta intensidade que, alternadas pelas tramas humanas das personagens, valorizam outros aspectos da realidade e da própria arte.

Exatamente por essas considerações, entendemos desnecessário um levantamento estatístico dos ingredientes da arte que permeiam esse discurso. No que diz respeito à pintura, o que realmente significa é a utilização do quadro como componente do símile ou da metáfora, seja na relação estabelecida com uma situação vivencial, seja em relação a um outro sistema artístico. Assim, os movimentos exigidos pelo discurso proustiano, ao se valer da pintura como signo simbólico, respeitam aquelas duas ordens que tão bem

apresenta Northrop Frye, no seu *Anatomia da crítica*: *centrífugo* e *centrípeto* o que o distingue da maioria das formas de discurso literário. Melhor dizendo, para que possamos ter a direção determinada pela mensagem literária, isto é, centrípeta, voltada para o seu interior sígnico, necessitamos de nos voltar para uma realidade externa, determinada por formas também simbólicas, no caso, o discurso plástico, adentrar sua esfera significativa, para depois voltarmos e relacionarmos o universo de sentidos da obra analisada com o universo de sentidos criado pelas palavras em que a referida pintura se insere como forma simbólica. Ao comentar a frase fundamental que levou Swann a descobrir o seu grande amor, isto é, a arte, assim se manifesta o narrador:

> A pequena operária o esperava perto de sua casa, numa esquina que Rémi, o cocheiro, já conhecia; sentava ao lado de Swann e ficava em seus braços até o momento em que o carro parava diante da casa dos Verdurin. Ao entrar, enquanto a sra. Verdurin, mostrando a Swann as rosas que este lhe enviara de manhã, dizia-se zangada e lhe indicava um lugar perto de Odette, o pianista tocava para os dois a pequena frase de Venteuil, que era como o hino nacional do seu amor. Começava pelo sustenido dos *tremolos* do violino, que era só o que se ouvia durante alguns compassos, ocupando todo o primeiro plano; depois, de súbito, pareciam afastar-se e, como nessas telas de Pieter de Hooch, cuja perspectiva é aprofundada pelo quadro estreito de uma porta entreaberta ao longe, numa outra cor, no aveludado de uma luz interposta, a pequena frase aparecia, dançante, pastoral, intercalada, episódica, pertencente a um outro mundo.(*C S*, p. 186)[10]

A iluminada compreensão da sonata descrita, um dos pontos mais delicados e mais elevados do discurso proustiano é, nessa passagem realizada pela aproximação com a obra de Pieter de Hooch, *La Mère* (figura 22) e nele encontramos uma realidade plástica singular que nos instiga a buscar sua natureza, a compreender sua expressividade. Na passagem transcrita, o narrador nos descreve o todo da sonata para nela incluir e detalhar o que considera sua frase fundamental. Ao irmos para o quadro, temos também um todo que se realiza aos nossos olhos e nele destacamos a parte aludida pelo narrador. Entretanto, para atingirmos certas esferas de relações que o texto nos

[10] Cf original no anexo 10

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

mostra, somos obrigados a olhar o todo do quadro. A aproximação das duas realidades, a musical e a plástica, obriga-nos a realizar a transposição. Ao falar da música, ele já inclui aspectos que são próprios da pintura: *Começava pelo sustenido dos tremolos de violino, que era só o que se ouvia durante alguns compassos, ocupando todo o primeiro plano; depois, de súbito, pareciam afastar-se e, como nessas telas de Pieter Hooch cuja perspectiva é aprofundada pelo quadro estreito de uma porta entreaberta ao longe, numa outra cor, no aveludado de uma luz interposta, a pequena frase aparecia, dançante, pastoral, intercalada, episódica, pertencente a um outro mundo.* Proust se vale de seu não compromisso com a descrição analítica do crítico, para se tornar o mais exato, o mais harmônico crítico por meio da ficção. O ir e vir da música ao quadro e do quadro à música equilibra-se de tal sorte que ao ouvinte-observador resta encontrar no quadro a imagem do imaginário musical, passado pela palavra aos nossos ouvidos. No quadro o que se tem é um conjunto figurativo que se apresenta sobretudo pela espessura das cores e das linhas em harmonia. Esses ingredientes são perpassados pela luz que acaba atuando como demarcadora dos espaços ou, melhor dizendo, das dimensões ou instâncias de apreensão da realidade criada e transmitida pela obra. Essas pinturas de interiores valem-se dessa condição e conseguem muitas vezes resgatar aspectos paradoxais dificilmente conseguidos por pinturas de exteriores. Pieter de Hooch conseguiu na pintura efeitos próprios do teatro ou da fotografia artística, articulando as figurações de modo a criar perfeita correspondência entre as figuras. O título do quadro já conduz nosso olhar para o primeiro plano (sons do violino), em que se dispõe a figura da mãe; de súbito, nosso olhar parece afastar-se e recair na imagem da luz, ao fundo, (som do piano que traz a pequena frase) em que, por meio dela, nos fixamos na imagem da menina que olha, como se se identificasse com a luz.

unesp

A representação é o ponto mais significativo no processo de criação de Marcel Proust. Ao se afirmar isso, pode-se ter a impressão de uma deformação ingênua, em se tratando de obra de arte. Entretanto, deve-se compreender que no caso dessa obra, o exercício da representação ganha novas feições por meio dos procedimentos desenvolvidos e pelos mecanismos encontrados para conseguir determinados efeitos de sentido. Pelo signo verbal, tem-se a ilusão de que ele cria um universo verossímil de representação do tempo e do espaço das vivências, no entrecruzar-se de personagens com seus universos próprios, com suas idiossincrasias e todas as vicissitudes que as envolvem. Essa camada é a mais superficial, a mais evidente. Como a sonata de Venteiul tão cara a Carlos Swann, como aquela frase mais elevada da sonata, bem como o pequeno trecho do "pan de mur" captado por Bergotte no quadro *Vue de Delft* de Vermeer que levou-o à morte, o discurso proustiano é composto de "frases" elevadas. Elas se desenvolvem numa cadência singular, mas que nunca é demais repetir, chamá-la para o leitor, assinalá-la durante todo o percurso da leitura. São essas infindáveis frases que conferem à narrativa um estatuto de algo distinto da expressão verbal, que vai além do verbo e que nos toma pelo *tonus*, aquele sustenido do *tremolos* do violino que, de súbito, para usar suas palavras, parece afastar-se, como em perspectiva, e nos conduzir a outras dimensões, por meio de luzes interpostas, por portas entreabertas. São essas portas entreabertas que conferem ao discurso proustiano a sua cor e seu sentido. E são elas que não permitem a conformação da plausibilidade, alimento que se torna indispensável para a maioria dos leitores sedentos de uma enfabulação verossímil. Existe, portanto, nesse discurso, uma espécie de simbiose de linguagens. As relações simbólicas que se dão, advêm de uma superposição de imagens, ou de linguagens. Nesse sentido, literalidade nesse discurso, praticamente inexiste. Daí privilegiarmos a questão da representação como central nesse discurso. As relações de similaridade estabelecidas entre os

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

componentes que o constituem sempre ou quase sempre se dão com o universo da arte e nesse sentido a pintura ocupa um lugar que lhe é próprio, isto é, uma arte cujo meio expressivo é analógico e por isso lhe permite atuar, sob um ponto de vista artístico, como uma matéria do reconhecimento das referências, nas imagens por similitude e, ao mesmo tempo de captação da universalidade abstrata, nessas mesmas imagens.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Obras completas*. Trad. esp. de Francisco de P. Samaranch. Madri: Aguilar, 1977. cap. 22, p. 100.

BARTHES, R. *Le* Degré *zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

BAUDELAIRE, C. Curiosités esthétiques. In:___ *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard, 1954. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. Les fleurs du mal. In:___ *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard, 1954. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. Le peintre de la Vie Moderne. In: ___. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. tome II, p. 683-724.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, W. *et al. Textos* escolhidos. Trad. bras. de Atília B. Fiori. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 35-62. (Os pensadores).

BUTOR, M. Les sept femmes de Gilbert le Mauvais, autre heptaédre. In *L'Arc*, nº 47, "Proust", 1971, p. 33-45. Apud. KRISTEVA, J. *Le temps sensible*: Proust et l'expérience littéraire. Paris: Gallimard, 1994. (NRF éssais).

CATULO. *O* cancioneiro *de Lésbia*. Trad. bras. de Paulo Sérgio de Vasconcelos. São Paulo: Hucitec, 1991. [Edição bilíngüe].

DELEUZE, G. Os signos da arte e a essência. In:___ Proust e os signos. Trad. bras. de A. C. Piquet e R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 39-51 [4 ed. atualizada, 1987, Presses Universitaires de France].

DIDEROT, D. Lettre sur les sourds et muets. In:___*Premières Œuvres*. textes établis et presentés par Norman Rudich et Jean Varloot. Paris: Éditions Sociales, 1972. (basé sur l'original de 1751).

FLOCH, J.M. Les langages planaires. In:___ *Sémiotique L'École de Paris*. Paris: s. ed., 1979.

FOSCA, F. pseud. de Georges de Traz. *De Diderot à Valéry*: les écrivains et les arts visuels. Paris: Albin Michel, 1960. Apud. MENDES, N. M. *Deux Galéries au Musée de Proust*: la peinture hollandaise et la peinture française dans *À la recherche du temps perdu*. Thèse pour le doctorat. Université de La Sorbonne Nouvelle. Paris III, Paris, 1994.

FRAISSE, L. Le petit pan de mur jaune. In ___ *Le processus de la création de Marcel Proust: le fragment expérimental*. Paris: José Corti, 1988. p. 350-351. Apud. MENDES, N. M. *Deux Galéries au Musée de Proust*: la peinture hollandaise et la peinture française dans *À la recherche du temps perdu.* Thèse pour le doctorat. Université de La Sorbonne Nouvelle. Paris III, Paris, 1994.

___. *L'Œuvre cathédrale:* Proust et l'architecture mediévale. Paris: José Corti, 1990.

FRIEDRICH, H. Estrutura *da lírica moderna*. Trad. bras. do texto: Marise M. Curioni. Trad. bras. das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Cultrix, 1978.

___. Rimbaud. In: ___ *Estrutura da lírica moderna*. Trad. bras. do texto: Marise M. Curioni. Trad. bras. das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Cultrix, 1978. pp. 84-87

FRYE, N. Crítica ética: teoria dos símbolos. In:___ *Anatomia da crítica*. Trad. bras. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 73-129.

GENETTE, G. *Figuras*. Trad. bras. de Ivone Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GIDE, A. *Prétextes: réflexions sur quelques points de littérature et de morale*. Paris: Mercure de France, 1947.

GONÇALVES, A. J. *Laokoon* revisitado - *relações homológicas entre textos e imagem.* São Paulo: EDUSP, 1994.

HENRY, A. *Marcel Proust*. Sem local: Klicksieik, 1981. Apud. UENISHI, T. *Le style de Proust et la peinture*. Paris: SEDES, 1988.

HUYGHE, R. Affinités électives: Vermeer et Proust. In: ___. *Amour de l'art*, XVII, 1936, p. 7-15. Apud. UENISHI, T. *Le style de Proust et la peinture*. Paris: SEDES, 1988

___. *Dialogue avec le visible*. Paris: Flammarion, 1955. Apud. UENISHI, T. *Le style de Proust et la peinture*. Paris: SEDES, 1988

___. *Les puissances de l'image.* Paris: Flammarion, 1955. Apud. UENISHI, T. *Le style de Proust et la peinture*. Paris: SEDES, 1988.

KRISTEVA, J. *Le temps sensible*: Proust et l'expérience littéraire. Paris: Gallimard, 1994. (NRF éssais).

LACLOTE, M. , CUZIN, J.P. (Direction). *Dictionnaire de la peinture:* La peinture occidentale du moyen âge à nos jours. Paris: Larousse, 1991.

LE PICHON, Y. (avec la collaboration de Anne Borrel.) *Le musée retrouvée de Marcel Proust*. Paris: Stock, 1990. p. 28.

MACHADO DE ASSIS, J. M. Memórias póstumas de Brás Cubas. In:___. *Obra completa.* 3 ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1971. vol. 1, p. 526.

MALLARMÉ, S. *Œuvres* complètes. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean Aubuy. Paris: Gallimard, 1945.

MELO NETO, J. C. de. O ferrageiro de Carmona. In ___. *Crime na Calle Relator.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 31-32.

MENDES, N. M. *Deux Galéries* au *Musée de Proust*: la peinture hollandaise et la peinture française dans *À la recherche du temps perdu.* Thèse pour le doctorat. Université de La Sorbonne Nouvelle. Paris III, Paris, 1994.

MIRÓ, J. *A cor dos meus sonhos*: entrevistas com Georges Raillard. Trad. bras. de Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. p. 31.

MITTERRAND, F. Prefácio: In: LE PICHON, Y. (avec la collaboration de Anne Borrel.) *Le musée retrouvée de* Marcel *Proust*. Paris: Stock, 1990. p. 9.

PAINTER, G. *Marcel Proust: les années de jeunesse (1871-1903)*. Traduit de l'anglais par G. Cattaui et. R.-P. Vial. Paris: Mercure de France, 1966. p. 348-49.

POE, E. A O corvo. In ___. POE, E. A. *Ficção completa, poesia e ensaios.* Textos organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. p.891-910.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

___. A. Filosofia da Composição. In ___. *Ficção completa, poesia e ensaios.* Textos organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. p. 911-20.

PROUST, M. *À la* recherche *du tempo perdue*. Édition publiée sous la direction de J.-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1987-89, 4 vol. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. *A prisioneira.* Trad. bras. de Lourdes Sousa de Alencar e Manuel Bandeira. Porto Alegre, Globo, 1971. p.135.

___. *À sombra das* raparigas *em flor*. 2 ed. Trad. bras. de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1973.

___. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. Trad. bras. de Haroldo Ramanzini. Pref. de A. J. Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 1988.

___. *No caminho de Swann*. 9 ed. Trad. bras. de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1973.

___. Sobre a arte: para Jacques-Émile Blanche. In: ___ *Nas trilhas da crítica*. Trad. bras. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1994. p. 41-63.

___. *À la recherche du temps perdu:* Sodoma e Gomorra. Trad. bras. de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

RICŒUR, P. Mímese III. In: ___ *Tempo e narrativa*. Trad. bras. de Constança Marcondes César. Campinas, SP.: Papirus, 1994. p. 110-131.

RUSKIN, J. *Bible d'Amiens.* Traduction, notes et préface de Marcel Proust. Paris: Union générale d' éditions, 1986.

SAFO. Em torno a Silene esplêndida. In: POUND, E. *ABC da Literatura.* Org. e apresent. da ed. bras. de Augusto de Campos. Trad. bras. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 165.

SHATTUCK, R. *As idéias de* Proust. Trad. bras. de Eliani Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1985.

SZONDI, P. *Poésie et* poétique *de l'idéalisme allemand*. Paris: Éditions de Minuit, 1974.

UENISHI, T. *Le style de* Proust *et la peinture*. Paris: SEDES, 1988

VALÉRY, P. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci. In: ___. *Variété I*. Paris: Gallimard, 1924. P. 98-107.

___. Sittuation de Baudelaire. In:___ *Variété II*. Paris: Gallimard, 1930. p. 121-47.

___. Discurso sobre a estética. In: LIMA, L. C. (Seleção e introdução). *Teoria da literatura em suas fontes*. Trad. do discurso citado de Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. [1 ed. fr. 1937].

___. Acerca do "Cemitério Marinho". In: ___. *Variedades*. Trad. bras. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 169-76.

MUSEU MOVENTE 6

MUSEU MOVENTE 6

Do museu ao teatro - A voz emergente de Proust

A solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirma-la acabada ou inacabada. Ela é desprovida de prova, do mesmo modo que é carente de uso. Não se verifica nem se corrobora, a verdade pode apoderar-se dela, a fama esclarece-a e ilumina-a: essa existência não lhe diz respeito, essa evidência não a torna segura nem real, apenas a torna manifesta.

Maurice Blanchot

Sumário: 1. Os patamares de uma consciência criadora: apresentação dos procedimentos utilizados no volume *O tempo redescoberto;* os mecanismos do ato de criação em Marcel Proust e sua extensão para a literatura em geral; os fundamentos da memória como ponto de partida (e de chegada) para a produção estética - 2. Arte como bricolagem: comentário de uma passagem proustiana que vale como fonte de suas reflexões sobre o ato de construir o objeto literário - 3. Os passos de execução da arte literária: o processo de modulação - 4. Questões concernentes à relação entre literatura e realidade - 5. Considerações finais com um entrecruzar da voz de Proust com as vozes críticas.

1. Os patamares de uma consciência criadora: *O tempo redescoberto*

Apesar de *O tempo redescoberto* ser o último volume do conjunto da obra *À la recherche du temps perdu,* é fato consumado que foi concebido, senão completamente escrito, antes da realização de boa parte dos volumes anteriores. Esse fato traz implicações, principalmente no que diz respeito às concepções estruturais da obra ou à consciência construtiva da "catedral" como gostava de denominá-la o próprio autor, de cuja idéia Luc Fraisse tão bem se valeu para produzir seu trabalho crítico. Assim, como alicerce, ou como estrutura básica da obra, *O tempo redescoberto* atua como núcleo ou

ponto de onde se expandem os demais procedimentos do discurso proustiano, bem como o ponto ficcional, é certo, mas conceitual para onde convergem os referidos procedimentos estéticos. Portanto, a obra no seu todo, para ser devidamente compreendida enquanto *espaço de linguagem*, deve ser acompanhada pelo leitor no movimento de sua concepção. Uma primeira leitura deve respeitar o fluxo natural que se inicia *No caminho de Swann* indo até *O tempo redescoberto,* em que se tem a noção circular do processo e as marcas conceituais da construção; a segunda, diríamos, deve-se dar após a leitura do último volume, tornando-o o primeiro da seqüência, para dar ao leitor ciência do mecanismo composicional do conjunto, determinado pelo processo de remissão sígnica.

Com esse procedimento, o leitor passa a realizar uma outra leitura, amparada, auxiliada pelo ponto de vista do artista Marcel Proust, o que não significa uma leitura simplificada ou uma leitura fechada. Pelo contrário, *a voz emergente* que ecoa em *O tempo redescoberto* confere ao leitor a chave para a abertura das possibilidades dos vários movimentos que se operam ao longo das páginas, que podem e devem entrar em sintonia com o movimento próprio daquele que se relaciona com o discurso e se abre ao descortinamento de suas pontencialidades internas. É claro que esse fenômeno pode ocorrer no processo de leitura de qualquer obra literária, porém, deve-se assinalar que na leitura do discurso proustiano ele se apresenta de modo singular. Como assinalamos, trata-se de uma consciente forma de composição por remissão sígnica que não cessa, ao contrário, acentua-se em cada passagem da obra. Torna-se, portanto, completamente inócua a leitura das frases de Proust sem essa consciência, sem o aguçar da percepção para o fenômeno a que aludimos. A *tradução* e a *redecifração* que esse artista elabora, a partir das impressões das coisas mais simples, exigem que o leitor se mova, a partir delas e exerça o movimento análogo para que se façam emergir as suas impressões mais profundas. Proust se valeu de algumas invariantes, de alguns princípios estruturais, principalmente no que se refere às questões da criação integradas à memória e,

unesp

a partir deles erigiu um universo de imagens que pode ser considerado como reinos de possibilidades. As partes anteriores deste trabalho se compuseram de modo a demonstrar algumas dessas possibilidades, privilegiando a metáfora como recurso por meio do qual o autor aciona mecanismos composicionais que acabam por definir o seu estilo. Dentre eles, a deslexicalização como forma de iconizar ou de elevar a palavra à dimensão plástica, em vários níveis e em várias formas de engendragem, com alta intensidade poética, recebeu tratamento especial, por considerarmos essa manifestação dotada de um valor estético raramente conseguido nos exercícios de arte verbal. Daí os aspectos assinalados nos ensaios anteriores e a mudança significativa de direção, definida até mesmo pela natureza do título do presente ensaio. Nele, residem alguns dos mais representativos elementos da "profissão de fé" de Marcel Proust. Tais elementos representam os princípios conceituais ou a visão estética do autor e norteiam o seu pensamento, conduzindo cada momento de sua invenção e principalmente explicitando as complexas relações entre o universo dos referentes e o dos signos por meio dos quais nos aproximamos da almejada realidade. É para essa instância da invenção proustiana, para este *lugar* do palco imaginário de sua obra, que estamos nos conduzindo, para lá assistirmos a alguns "flashes" da atuação do autor em pleno desenvolvimento da peça. É neste lugar, como veremos, que o autor revela seu modo de compreender o signo da arte, tão caro não apenas a um determinado sistema, mas a todos eles, incluindo, logicamente, a literatura. É o fato dessa revelação se dar apenas em *O tempo redescoberto* que nos levou a dizer da necessidade de se ler ao menos duas vezes a obra. Entretanto, como muito bem acentua René Girard na "Introduction" da obra ***Proust***: *no* novelist *can expect so much attention from his readers. It is* imperative, *therefore, that the two perspectives be introduced and distiguished from the start. And yet it is impossible to reserve the chronological order. Proust solved the difficulty by extracting a small fragment of the conclusion and grafting it to the beginning of the novel; the scene of the* madelaine. *This scene, as we first meet it, for it*

unesp

has no immediate consequences for the narrator's existence. It provides an image of a reality that is in the past from the viewpoint of the author, a promise of a reality that is yet to come from the viewpoint of the narrator. The madelaine, *thus, is the* Annunciation *of the* The Past Recaptured. *The novel has, indeed, the structure of a cathedral since, like a cathedral, it has the structure of a gospel.* (p.10-11) O fato de René Girard relacionar *À la recherche du temps perdu* com a estrutura de um Evangelho em que a cena da *madelaine* atua como a *Anunciação* daquilo que se dará no último volume, pode ser considerado como uma associação feliz que se alia a outras tantas que dominou o pensamento crítico dos mais iluminados ensaístas que se dispuseram a realizar uma reflexão mais detida da obra de Marcel Proust. Essa metáfora nos instiga ou nos encoraja a ir adiante, no sentido de nos valer de uma outra que a complementaria. Como no Evangelho também, é no último (ou primeiro?) volume que se opera o *Apocalipse* em que caos e cosmos se imbricam como o grande mistério da criação do mundo.

Portanto, é mister que se apresente, um pouco mais de perto, o *lugar* em que o referido fenômeno se manifesta, para que possamos compreender a profusa harmonia que se delineia na instância mais elevada da obra. *O tempo redescoberto* compõe-se de três partes: "Tansoville", "O Sr. de Charlus durante a guerra; suas opiniões, seus divertimentos" e "A recepção da Princesa de Guermantes". Desde as primeiras linhas, este volume se apresenta diferenciado dos demais, não no que podemos denominar de essencial, que determina a harmonia de todo o conjunto da composição, mas existe nele uma intenção delineada, definida pelos índices que se entrecruzam, pelas remissões mais acentuadas, por mecanismos, até mesmo temáticos, mais dirigidos. O que chamamos de "voz emergente" pontilha todas as páginas da obra e parece haver uma espécie de tricô discursivo que emaranha, perfeitamente, a voz do narrador com a voz do autor, tornando-as, praticamente, indivisíveis. As constantes remissões a autores e obras seja da música, da literatura ou da pintura estabelecem um dinâmico procedimento intertextual, por meio do qual

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

se torna praticamente impossível ao leitor manter-se horizontalmente, confiante numa trama ou numa possível enfabulação. Entretanto, alguns núcleos temáticos praticamente conduzem o conjunto dos três capítulos, sobretudo o primeiro e o segundo e dentre eles, a questão da sexualidade ou mais especificamente a questão do homossexualismo reaparece com todas as forças. "Tansoville" realiza-se como se fosse a abertura de uma ópera em que são apresentados os motivos principais. Nessa parte, o olhar do narrador transmuda todas as referências do mundo, por meio de um processo de metamorfose em que o ficcional e o conceitual se aliam e são elevados a um grau máximo de mimetização. Em alguns casos, a descrição inicial, por exemplo, o leitor deste trabalho pôde acompanhar analiticamente, no item que denominamos *Quadros Moventes,* em que Proust, como se quisesse homenagear Leonardo da Vinci, constrói cenas poéticas de natureza plástica, miradas pelo olhar do narrador através do que ele diz "da janela de meu quarto". A segunda parte, "O Sr. de Charlus durante a guerra; suas opiniões, seus divertimentos", corresponde a uma das poucas passagens datadas da obra: *Numa das primeiras noites de minha estada em Paris em 1916, desejoso de ouvir comentar a única coisa que então me interessava, a guerra, saí depois do jantar para visitar a Sra. Verdurin, já que ela era, com a Sra. Bontemps, uma das rainhas daquela Paris da guerra, que lembrava a do Diretório.* Assim se inicia o capítulo de 92 páginas em que Proust realiza excelente trabalho de articulação entre fatos históricos, visão crítica e ficção. Pela focalização de cenas urbanas do cotidiano parisiense, permeadas pelo estilo narrativo, vai mesclando captações históricas a índices das personagens, expressando um verdadeiro painel histórico e/ou humano daqueles tempos. É sob esta mesma câmara que uma das mais representativas personagens da obra, o Sr. de Charlus, focalizada, principalmente em *Sodoma e Gomorra* é retomada e, por meio dela, as pequenezas mundanas são apreendidas. Esse procedimento, dentro do âmbito geral do volume, pode ser compreendido retoricamente como um oxímoro, talvez uma imagem-síntese da expressão

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

acre-doce da representação proustiana. Finalmente, a terceira e última parte do volume, "A Recepção da Princesa de Guermantes", em que o fenômeno *anunciado* no início da obra, para nos valer da expressão de René Girard e, paulatinamente, apresentado nos dois capítulos anteriores, atinge agora o ponto extremo de sua realização. Inicia-se, no âmbito da história, o nascimento do narrador. Passemos, então, às ações centrais desse processo de metamorfose.

Após muito tempo da ausência de Marcel, ficando completamente afastado dos círculos sociais, internado em mais uma casa de saúde que não conseguiu lhe curar, ao voltar a Paris, decide aceitar o convite do Príncipe e da Princesa de Guermantes para uma recepção. É a partir do momento em que chega em frente ao palácio dos Campos Elíseos que se inicia todo o processo de transmutação temporal, do mesmo modo que no passado havia ocorrido com a infusão da madaleine no chá. Dentro dessa atmosfera em que Proust traz à tona todo o processo difuso e associativo das impressões ditadas pela memória, o discurso vai progredindo cada vez mais como se fosse o início da consciência criadora que emergia dos profundos recônditos do herói. Vai, então, o narrador, descrevendo os fenômenos, um após o outro, mesclados à visão que vai tendo de outros convidados que conhecia há muito tempo e que agora, passavam a entrar nessa máquina do tempo e se transformarem sob seus olhos, mediante essa nova percepção. É dentro dessa profusão que não cessa, que o narrador, por não poder adentrar o grande salão para não interferir no concerto em andamento, é convidado pelo criado a entrar numa pequena sala-biblioteca até terminar o trecho começado da música, pois a princesa proibira que se abrissem as portas durante a execução. Passa a observar alguns volumes de suas estantes, sem que, de maneira alguma cessasse a profusão das relações associativas. Num estilo progressivo e cada vez mais intenso, o narrador vai cedendo a voz ao autor que passa a indagar sobre os fenômenos que se processam com a memória criadora de Marcel que deve se tornar autor de um livro. *Ora, esse meio que se me afigurava o único, que era senão a feitura de uma obra de arte?* (TR., p.129) Alternando descrição das impressões da

memória (narrador) com reflexões sobre o fenômeno da arte (autor) o discurso vai evoluindo até a palavra do narrador ceder completamente seu espaço ao autor que passa a realizar um ininterrupto discurso sobre criação literária, natureza da literatura, relação entre arte e realidade e processo de recepção da arte. O que ocorre nesse patamar da obra, pode ser considerado um dos mais elevados, um dos mais intensos ou bem imaginados procedimentos estéticos já realizados e justifica o lugar que ocupa *À la recherche du temps perdu* na Literatura Ocidental.

As marcas do tempo, suas sobreposições associativas que conferem forma às impressões mais diversas, a inserção desse processo num espaço de vivências, tudo isso conduzido por um sujeito dialógico que se metamorfoseia de sujeito empírico a sujeito narrador e vice-versa é o que determina o grande jogo de xadrez, feito discurso, nesse trabalho de invenção. Aliada às reconhecidas virtudes já manifestadas nos volumes anteriores, alguns ingredientes de estilo encontram nessa instância inventiva uma intensidade tão elevada que requereria espaço próprio para análise. A partir da referida instância pode-se escrever um tratado de Poética ou de Estética, pois todos os elementos fundamentais, mediados pela íntima relação entre lógica e imagem, estão nela contidos. O que se tem nessa iminência criadora, é uma acentuada carga dramática, marcada por uma ironia amarga que vai norteando todos os passos da *evolução criadora* ditada pela memória e por seus meandros surpreendentes. O tempo se espacializa ou o espaço se temporaliza nas formas expressivas das palavras, no fluxo que existe entre elas. Neste volume, Proust se vale, de modo concentrado, de todos os procedimentos de que se valeu ao longo da obra, indo e vindo pelas nuanças de estilos, metaforicamente, como se o escritor fosse vingar-se da morte de Bergotte diante daquele "petit pan de mur jaune" do magnífico quadro *Vue de Delft* de Vermeer.

Contrariando tantas idéias a respeito de sua obra, o que mais nos chama a atenção é não a resolução mas a descoberta dos sentidos das coisas, num fluxo ininterrupto de busca e de contradições, impossíveis de não

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

existirem, na própria condição do homem. Talvez também advenha disso todo o teor até angustiante dessa obra; angústia que se manifesta em vários níveis. Num brilhante ensaio denominado *Creative Agony* (1962, 13-27) Robert Vigneron, considerado um dos maiores estudiosos da relação entre a biografia de Marcel Proust e sua obra, aponta, como indicia o título de seu estudo, para a compleição orgânica do autor, sua aguçada sensibilidade e arguta inteligência e as relaciona com a sua consciência que, de maneira alguma, poderia ser desvinculada da dor. Em várias passagens de *O Tempo Redescoberto,* dentre aquelas a que aludimos, algumas deixam essa conjunção bastante evidente. Distinguindo o teor do ensaio de Vigneron do famoso trabalho de George Painter, que se manteve nos estudos biográficos, o professor americano é um dos raros que realiza a devida articulação entre as duas esferas do universo proustiano, sem desviar os propósitos da obra, ao contrário, contribuindo para que alguns aspectos do estilo, possam ser melhor compreendidos, uma vez compreendidas certas complexidades da constituição individual.

Apesar da continuidade existente entre cada volume do conjunto (*No camiho de Swann, À sombra das raparigas em flor, O caminho de Guermantes, Sodoma e Gomorra, A prisioneira, A fugitiva* e *O tempo redescoberto)* apresentam uma espécie de eixo temático independente que acaba por formar um desenho independente em cada um deles. São espécies de combinatórias de tramas que se interligam no conjunto da composição, deixando em cada um, uma espécie de motivo específico. O tema principal de cada volume volta em forma de alusão nos demais. Daí ser a obra tantas vezes comparada à estrutura de uma composição musical, ou de uma grande obra arquitetônica como tão brilhantemente o realizou Luc Fraisse. Essas considerações ganham pertinência ao acompanharmos lenta e atentamente os passos da fabricação do último capítulo da obra. A nossa forma de entender o fenômeno que se opera neste capítulo é a seguinte: como ocorre com algumas composições modernas em que o próprio artista se expõe num determinado ponto da encenação, Marcel Proust se apresenta enquanto Marcel Proust,

unesp

enquanto autor da obra e enquanto crítico do próprio processo de invenção. É como se durante uma peça teatral, de repente uma outra cortina do fundo do palco fosse se abrindo e dela surgisse o próprio dramaturgo, maquiado, e passasse a tecer considerações sobre a engendragem de sua obra e a teorizar sobre teatro e seu processo de fabricação, cedendo depois, novamente a voz ao narrador do espetáculo sob o ponto de vista de suas personagens. Entretanto, a partir do instante em que isso se deu, de quando em quando a voz do compositor da peça era ouvida, mesclando-se às vozes do narrador e das personagens. É esse o fenômeno que se dá no capítulo em questão. Respeitando a edição brasileira, na tradução de Lúcia Miguel Pereira, esse "rasgar a cortina", ocorre na página 112 e segue até a 158. O processo se dá paulatinamente como se se tratasse de um procedimento didático nas concepções do teatro moderno de Bertold Brecht ou Samuel Beckett.[1] Articulando esse procedimento à tradição moderna, ele nos reporta a autores como Edgar A. Poe, ao escrever sua "Filosofia da Composição" ou a um contemporâneo de Proust, o grande poeta e ensaísta Paul Valéry, ao explicar o processo criativo de "O Cemitério Marinho". O que difere bastante o caso de Proust, é que na sua obra isso se dá de maneira difusa, conjugado ao próprio universo ficcional. Nesse sentido, o crítico atua como mais um dos ingredientes da estrutura da obra. Ao falarmos do estilo de Proust, definimo-lo como um estilo "anfibio" por se realizar nesse fusionismo entre a ficção e o ensaio. Pois bem, esse processo, durante o desenvolvimento dos volumes anteriores se realiza de maneira indireta, em que o autor funde aspectos da arte real à esfera ficcional da composição. Mas, no último capítulo, esse aspecto do estilo atinge dimensões mais profundas, dentro do que estamos tentando explicitar. Ainda podemos denominá-lo semiológico, no que diz respeito à forma como faz convergir para o seu longo texto, todas as artes. O que Proust realiza em *O tempo redescoberto* é o desenvolvimento de uma Poética em que o fundamento

[1] A propósito, existe um excelente ensaio de Samuel Beckett denominado *Proust*, em que o dramaturgo apreende pontos fundamentais do "signo da arte" em Proust e os relaciona com a questão moral. Maiores detalhes sobre a obra encontram-se na Bibliografia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

reside na discussão sobre arte e realidade e nos mecanismos condutores dos princípios sem os quais não se obtém o resultado desejado. Se o *legado* deixado por Proust, para usar uma expressão de Henri Peyre (1962, p.28-41), reside exatamente na mobilidade crítica que denuncia as mais variadas formas de recepção de sua obra, nessa aliança entre crítica e invenção, diríamos que fazem parte desse legado verdadeiras *lições* que se desenvolvem em *O tempo redescoberto,* pela voz do próprio autor. Pela impossibilidade de abranger todas as passagens, elegemos aquelas que julgamos imprescindíveis para que se possam apreender os princípios que nortearam a visão proustiana e que regeram a construção da grande obra. É assim que, em busca da sistematização de pelo menos parte dessas lições, passamos a apresentá-las seguidas de comentário crítico.

1. 1. A arte como bricolagem

> E, de passagem, notei que haveria na obra de arte que já me sentia, sem ter tomado nenhuma resolução consciente, prestes a empreender, grandes dificuldades. Pois deveria compor-lhe as partes sucessivas com material em certo sentido diferente. Divergiria o conveniente às evocações das manhãs à beira-mar do apropriado a uma tarde em Veneza, substância sempre peculiar, nova, de transparência, de sonoridade especial, compacta, fresca e rósea, que se deveria também alterar se eu quisesse descrever as tardes de Rivebelle, na sala de jantar abrindo para o jardim, o calor começava a desfazer-se, a cair, a depositar-se, enquanto uma última claridade iluminava ainda as rosas das paredes do restaurante e as derradeiras aquarelas do dia eram ainda visíveis no céu. [**T.R.** p. 123-124]

Nesse primeiro excerto, o que se depreende é a montagem do objeto de arte, o modo como se procede para a criação da segunda semiótica, aquela em que se desfaz a correspondência biunívoca entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, ou melhor dizendo, os mecanismos de composição do que denominamos *singular* na arte e portanto, o modo de resolução construtiva de certas dificuldades que diferenciam o objeto de arte do não artístico. Apesar de

unesp

pertencerem ao mesmo meio expressivo (no caso da literatura temos um código simples constituído de signos verbais), o modo de articulação dos elementos deve respeitar uma outra ordem de coisas. Esse procedimento é o único capaz de tirar o aparente sentido medíocre que muitas vezes se sente da realidade imediata e devolver-lhe valores bem mais profundos que podem ser extraídos pelo universo engendrado pelo artista e apreendido pelo receptor da obra. Nesse sentido o artista acaba por exercer a função de decifrador da realidade, desde que, valendo-se dos recursos que possui para nomeá-la, consiga apresentá-la com maior proximidade por meio da subversão desses recursos. Nessa linha de reflexão, muitos são os autores do século XX que poderiam ser citados no sentido de terem desenvolvido, no mesmo caminho, suas teorias. Dentre eles, o formalista russo Victor Chklovski, no clássico ensaio *Arte como Procedimento* em que, depois de mostrar a trajetória cronológica da imagem através dos tempos, apresenta a questão da literariedade por meio do que denomina singularização ou estranhamento da arte como forma de subversão ou desautomatização do cotidiano. Paul Valéry, em vários de seus ensaios apresenta o caráter construtivo do trabalho de arte, realiza uma Poética que defende os limites ou as diferenças entre o sentido do poético, do estado poético, e a "fabricação" do objeto poético (seja a poesia, seja a arquitetura, ou a pintura, ou ainda a dança etc.) em que as dificuldades se estendem por pertencer este trabalho ao campo da montagem complexa, do trabalho construtivo que opta pela conjunção dos elementos díspares, distintos. Dentre os mais recentes pensadores, não podemos omitir um dos mais férteis, cuja *Teoria estética* postula decisivo investimento intelectual aprofundando essa mesma noção. Para o pensador alemão Theodor W. Adorno, *O meio pelo qual o comportamento das obras de arte reflete a violência e a dominação da realidade empírica é mais do que uma analogia. O fechamento das obras de arte enquanto unidade da sua multiplicidade transpõe imediatamente o comportamento dominador da natureza para algo removido da sua realidade;*

unesp

*talvez porque o princípio de autoconservação remete para lá da possibilidade da sua realização no exterior onde se vê refutado pela morte e não é, pois, capaz de se acomodar; a arte autônoma é um fragmento de imortalidade organizada, utopia e hybris ao mesmo tempo; se um olhar, de um outro planeta, contemplasse a arte, tudo lhe pareceria egípcio. A finalidade das obras de arte, através da qual se afirmam, é apenas a sombra da finalid*ade externa. (p.160). A imagem fantástica de Adorno em que se vale do ser de outro planeta é bastante ilustrativa, uma vez que com ela acentua as considerações que viemos apresentando. Valendo-se de uma expressão aparentemente extremada consegue revitalizar um princípio básico da arte em geral. Essa visão de mundo encontra na arte os mecanismos de sua representação e os caminhos para que possamos nos perceber melhor, ampliando nossas potencialidades substanciais. Para tanto, os vários gêneros artísticos se realizam valendo-se de seus meios correspondentes, como se o homem, interferindo na disposição das coisas propostas por Deus, tivesse a necessidade de assinalar o sentido dessas coisas, para tentar encontrar a sua essência. O que Marcel Proust realiza na sua obra é a operacionalização do *pensamento estético*. Valeu-se do meio de expressão verbal (e só poderia ser assim) para criar um sistema ficcional que seja palco para conter as mais variadas formas de arte numa profunda relação homológica. Em muitas passagens da grande obra, estabelecem-se comparações entre sistemas distintos. Antes de Proust, essa consciência visionária que percebeu o problema, ou sua resolução, visitou o universo de reflexão de alguns outros iluminados. Na primeira metade do século XVIII, o francês Denis Diderot, um dos primeiros visionários da relevância de se perscrutar o universo semi-simbólico da linguagem, apontava indignado para as falsas leituras que buscavam na arte, as fontes literais de sentido, por meio da racionalidade assertiva, e questionava em artigos anônimos, sobre o que denominava *hieróglifos* nas obras de arte, fosse a música, fosse a poesia, ou ainda a

unesp

pintura. Diderot já percebia nas suas leituras do texto verbal ou nos seus comentários críticos dos Salões de Arte, que existem caminhos para a produção de sentidos *estranhos* àqueles perseguidos pela horizontalidade do pensamènto neoclássico. Percebia que o sentido literal das obras apenas serve como suporte imediato para uma penetração nos universos mais recônditos e inusitados, onde bailam as forças ocultas e fundamentais da arte, em todas as suas vertentes expressivas. No século XIX, Charles Baudelaire também teve esse olhar semiológico capaz de compreender o que eu chamaria de "instância das convergências", manifestadas em vários "lugares" de sua obra inaugural, de seu *gesto* de invenção. Dir-se-ia que Baudelaire deu o passo evolutivo dentro daquilo que Diderot perseguia. Como inventor-tradutor, conjugavam-se nele o crítico e o poeta. Na crítica, aprofundou o que o pensador do século XVIII denominava de hieróglifos, por meio de brilhantes análises das artes plásticas e da música. Incluiu no seu pensamento a fotografia, surgida em 1839 que o incomodou o suficiente para que começasse a repensar a história da pintura. Evidentemente, a arte da palavra, ponto central de nossos estudos, é o *lugar* para onde convergem os "nós da intriga", uma vez que seu estatuto como linguagem, confere *voz* a nossas indagações mais frementes, aos nossos sentimentos, aos nossos pensamentos, à nossa necessidade de compreensão, até mesmo daquilo que não sabemos nomear. Entretanto, a própria estrutura do signo lingüístico, ~~legissigno~~ leg-signo na concepção de Peirce, traz como força e como arma a sua carga interpretativa, fazendo com que as marcas dos significados se impregnem em nossa memória e estigmatizem o nosso pensamento, deixando-nos muitas vezes sem condições de vermos livremente o inusitado, que possa nos conduzir à mobilidade e transformação de nossos "conteúdos internos". Por meio da palavra nos sentimos fortes, munidos pela nossa capacidade de revidar contra aquilo que a outra fonte enunciadora emite. Somos possuidores do poder pela linguagem e por ela somos escravos de nosso pensamento. E o grande perigo reside no fato de ser esta forma de linguagem o meio pelo qual

unesp

tentamos descrever e analisar a esfera simbólica da linguagem artística. Ela pertence à primeira categoria semiótica, qual seja, aquela constituída de signos cujos planos (expressão e conteúdo) estabelecem entre si uma correspondência biunívoca. E é por meio dessa configuração comunicativa da linguagem que nos relacionamos com as mais variadas prefigurações do mundo visível e invisível; é por meio dela que conferimos ordem às coisas existentes, muitas vezes dispersas no nosso espírito e esse processo, em geral, acaba por restringir o verdadeiro sentido das coisas. Mais ainda corre-se o risco dessa restrição quando o objeto descrito ou perseguido pela linguagem é o objeto artístico que se inscreve numa ordem diferente. É nesse ponto que entendemos dar-se o grande salto sem o qual nada pode ser compreendido nas famigeradas relações entre as artes. Ao falarmos das artes não estamos nos referindo apenas àquelas que não se valem do signo verbal para se manifestarem: a pintura, a escultura, a arquitetura, o cinema, a música, a dança, o teatro e as novas formas que emergem nesse final de século. Obra de arte é o fenômeno em que se realiza a plasmação do quase-essencial, do quase-silêncio tão almejado pelo espírito, do vislumbre do mito que pulsa na carnação individual, mas tangenciando sempre a dimensão mais promissora de nosso ser. Aqueles que conseguem realizar isso de modo mais intenso, de modo a fazer do plausível apenas um simulacro do existencial, do tocável, do visível, podem se considerar *artistas.* Apesar de essas considerações estarem voltadas para todas as formas de expressão artística, no ato de realização ou no universo individual de cada artista, pode se dar a aproximação entre o meio de que se vale para construir o universo de sua arte e aquele pertencente a outro sistema. Como a pintura foi uma das grandes âncoras em que o navio proustiano se ancorou, vejamos uma das mais claras formulações do escritor:

> O literato inveja o pintor, gostaria de tomar instantâneos, notas, e estará perdido se o fizer. Mas quando escreve, não há um só gesto de suas personagens, um tique, um modo de falar que não lhe sejam ditados à inspiração pela memória; não há um só nome de personagem inventada sob o qual não possa colocar sessenta nomes de pessoas reais, das

quais uma pousou para os trejeitos, outra para o monóculo, esta para a cólera, aquela para o movimento imponente do braço, etc. Verifica então o escritor que, se seu sonho de ser pintor era irrealizável de modo consciente e voluntário, cumpriu-se entretanto, e o caderno de esboços se encheu à sua revelia...Pois, movido pelo instinto que o habitava, o escritor, muito antes de imaginar sê-lo, omitia invariavelmente reparar em coisas que todos notavam, fazendo-se acusar pelos outros de distração, por si mesmo de não saber ouvir nem ver, mas enquanto isso impunha aos olhos e aos ouvidos guardarem para sempre o que a outrem parecia pueril, o tom com que fora proferida uma frase, a expressão e o dar de ombros, em dado momento e determinada circunstância, de ma pessoa a cujo respeito talvez nada mais soubesse, e isso porque esse tom, já o ouvira ou sentia que tornaria a ouvir, que era algo de renovável, de durável; é o senso do geral que, no futuro escritor, escolhe por si mesmo o que é geral e poderá entrar na obra de arte. Não ouvira por isso os outros senão quando, por mais néscios ou loucos que fossem, repetindo como papagaios o que dizem as criaturas de feitio semelhante ao seu, tornavam-se aves proféticas, porta-vozes de uma lei psicológica. Só do geral se recorda. Graças a tais entonações, tais jogos de fisionomia, tais movimentos de ombros, vistos embora na mais longínqua infância, grava-se nele a vida alheia que, quando mais tarde começar a escrever, a de ajudá-lo a recriar a realidade, seja compondo um movimento de ombros comum a muita gente, exato como se tivesse sido anotado no caderno de um anatomista, seja enxertando nele um pescoço, tirado de outra pessoa, cada modelo tendo pousado a seu tempo. [**T.R.** p.146]

Pela imagem, independente do meio de que se valeu, dá-se o olho ao objeto e não ao sujeito que o inventou. É isso que vemos nos grandes objetos de arte, literários ou não e é isso que nos transmite a passagem de Proust. Vemos, por exemplo, a pintura de Miró em que a representação dos sentidos do mundo ou a produção dos sentidos mais profundos advém de um trabalho de bricolagem dos mais intensos. O pintor catalão constrói uma poética do *quase*, estilizando ícones que não podem ser identificados simplesmente, trata-se de imagens como na poesia que, sendo visuais, materializam-se na linha, na cor e no puro movimento no interior da tela. Os títulos de suas obras são extraídas da retórica da poesia e muitas vezes denomina de *poemas* seus quadros. Assim vemos o princípio construtivo da arquitetura, em que, por meio de seus procedimentos estéticos consegue aliar elementos técnico-funcionais a elementos de sentido poético, seja num universo fantástico e irreverente da obra de um Gaudi, seja na dimensão conceitual dos espaços e das formas de um Le Corbusier, para citar apenas dois de minha predileção, criadores de espaços espacializantes que se fixam, eternos, pelo que ditam à vida cotidiana e ao espírito dos homens. Da arquitetura, essa forma determinante da arte de

unesp

conformar o seu próprio espaço, guiados pela determinação da Poética, passemos a uma outra forma de representação de natureza tridimensional: trata-se da *linguagem escultórica*. Forma de expressão plástica, que se baseia ou se constrói valendo-se de materiais do mundo natural (gesso, madeira, argila, pedra etc.), para fabricar ou refabricar o seu objeto de arte. Esculpir consiste num ato, num processo de criação de objetos, a partir de formas existentes na natureza de modo a singularizar para o olho formas que o olho conhece e que deve re-conhecer como forma de reaprendizagem. Sisal, gesso, explosões de matéria virgem, arquitetura de sondagens concretas. Expressando-se sobre a escultura de Franz Weissmann, o poeta João Cabral de Melo Neto, assim se manifesta: *eis que o teatro de tanto demais de coisas e de matéria / túrgida parece ter levado weissmann a duvidar se a realidade / pode verdadeiramente vir a ser já não digo cristalizada mas / simplesmente domada e a duvidar se a atitude do homem / diante da realidade não estará melhor em aprofundar a desorganização nativa dela do que impor-lhe qualquer organização* (*Museu de tudo, p.*75). E é como num "museu de tudo", em movimento, que nos vem a expressão da dança, como forma de linguagem, de que o homem sempre se valeu, desde os seus primeiros tempos e que vale de metáfora a tantos pensadores para elucidar a questão da própria metáfora. Sua língua parece estar voltada para a língua do fogo. Consiste numa linguagem interpretativa do corpo ou que faz do corpo um ícone plástico e rítmico. A dança traz para os olhos de quem a assiste a corporificação do ritmo musical e, ao mesmo tempo, realiza-se de dentro para dentro, isto é, ela se encerra em si mesma. Caso mais representativo da circularidade de uma forma de linguagem, a dança tem servido de exemplo para que os mais importantes estudiosos da poesia e da arte em geral, tentem explicar o inexplicável, ou, melhor dizendo, o sentido mais abstrato do poético. Na dança, o corpo, fragmentado em suas partes, se reintegra tornado símbolo ou signo e passa a transmitir sensações e sentidos. Existem dois tipos, como em qualquer

unesp

linguagem, de dança. O primeiro consiste na dança manifestada como mera expressão interpretativa da música que praticamente todas as pessoas, bem ou mal podem executar. E existe uma outra, a artística, mais articulada, construída pelos gestos e os sentidos abstratos, cujos movimentos, cujos contornos flagram, de modo original, os arabescos do essencial, numa íntima conexão com a música pura. São os balés, nas suas mais diversificadas manifestações, do clássico ao moderno que pintores como Degas (figura 23) deles se valeu para buscar uma espécie de intersemioses, na sua expressão plástica, levando um poeta e ensaísta como Valéry a escrever um dos mais belos e intrigantes ensaios: *Degas, danse, dessin.*

Para Northorp Frye, *Certo princípio de retorno parece fundamental a todas as obras de arte, e fala-se usualmente desse retorno como ritmo, quando se desenvolve no tempo, e desenho, quando se distribui no espaço. [...] Mas um leve aumento de sofisticação logo nos fará falar do desenho da música e do ritmo da pintura. A interferência é que todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, seja qual for que tome o comando quando elas se exibem. [...] As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura.* (1973, p.81). Os românticos alemães declaravam que a música é a mais artística das artes e que as outras artes tendem em direção à perfeição, na proporção que se aproximam da música. Étienne Souriau, ensaísta do nosso tempo, musicólogo e estudioso das correspondências das artes, ao considerar música e literatura como artes complementares, concorda com a tentação de hierarquizar a música como arte de primeiro grau e a literatura como de segundo. Porém, analisa a inviabilidade de tal ocorrência, uma vez que ambas as artes se distinguem quanto ao seu sistema de *qualia* (ruídos da voz articulada, num caso, notas da voz modulada, humana ou instrumental, em outro). Uma vez que a verdadeira música surge só no momento em que suas estruturas tomam como meio básico o som puro, os meios sensíveis da música e da literatura permanecem bem distintos, apesar "dessa zona de afinidade primitiva.

unesp

Ensaio de Balé. (1877?). Degas, *Metropolitan Art Museum*, New York.

1. 2. *Modulação:* o ponto extremo do ato criador

Lembrei-me com prazer, porque significava que eu já era então o mesmo, e se marcava assim um traço fundamental de minha natureza, com tristeza também, porque não fizera nenhum progresso, de em Combray ter fixado atentamente em meu espírito uma imagem qualquer que se me impusera à vista, uma nuvem, um triângulo, um campanário, uma flor, um seixo, sentindo que talvez houvesse, sob esses sinais, algo diferente que devia procurar descobrir, uma idéia traduzida à maneira dos hieróglifos, que se suporiam representar apenas objetos materiais. Decifração sem dúvida difícil, mas que unicamente nos permitia ler a verdade. Porque as verdades direta e claramente apreendidas pela inteligência no mundo da plena luz são de qualquer modo mais superficiais do que as que a vida nos comunica à nossa revelia numa impressão física já que entrou pelos sentidos, mas da qual podemos extrair o espírito.

Ora, esse meio que se me afigurava o único, que era senão a feitura de uma obra de arte? E já as conseqüências me enchiam a mente; pois, reminiscências como o ruído da colher e o sabor do bolinho, ou verdades escritas por figuras cujo sentido eu buscava em minha cabeça onde campanários, plantas sem nome, compunham um alfarrábio complicado e florido, todas, logo de início, privaram-me da liberdade de escolher entre elas, obrigavam-me a aceitá-las tais como me vinham. [**T. R.** , pp.129-130]

"Extrair o espírito". Eis o ponto para onde convergem todos os fundamentos, todos os princípios capazes de perfazer o percurso do que se pode compreender como construção artística. A escolha da passagem, mesmo que não seja analisada com a devida profundidade, justifica-se pelo que ela possui de elevado enquanto procedimento abstrato de apreensão do processo de invenção, e pela raridade, exatamente por isso, de se manifestar intencionalmente pelas palavras do criador, no interior de sua obra. Proust descreve, de forma magnífica, aquilo que consistiu no ponto alto das reflexões de dois artistas da modernidade: Sthéphane Mallarmé e Paul Cézanne. Ambos, que ocuparam lugar decisivo para a arte que se desenvolveu no século XX, valeram-se da palavra *modulação*, para nomear esse processo composicional que vai além dos assuntos, primeiramente, e depois, além dos temas prescritos, extraindo da forma os *motivos*, por meio dos quais se pode apreender o

inaudível da arte, os *hieróglifos* a que se refere Marcel Proust. Como também assinala, a apreensão dessa esfera abstrata pode ocorrer em nosso espírito independente da arte, dependendo do grau de percepção e de abstração do sujeito em que o fenômeno se opera. Entretanto, só a arte é capaz, mediante a vocação do artista e sua capacidade de proceder na operacionalização sígnica, de enformar esse estado e expressá-lo em termos de matéria sensível. Apreender, portanto, essa dimensão essencial é a função mais elevada do trabalho de arte; ir à busca da modulação não significa conquistá-la. A maioria das obras são *compostas* (estágio anterior para Mallarmé) e poucas são *moduladas*. Isso é válido, logicamente, para qualquer forma de manifestação artística. Nas artes plásticas, por exemplo, a *modulação* na tênue relação entre os constituintes plásticos, as modalidades cromáticas e formais da obra e os aspectos iconográficos de teor referencial. Nas artes verbais, a *modulação* se dá na instância em que o artista consegue conduzir o trabalho a um elevado grau de desrealização do teor referencial, transformando o assunto em tema e, finalmente, o tema em motivo. Daí a busca de Marcel Proust pelo "livro ideal", mais uma vez se aproximando das reflexões de Mallarmé:

> Do livro subjetivo composto por esses sinais desconhecidos (sinais em relevo, dir-se-ia, que minha atenção, explorando o inconsciente, procurava, roçava, contornava como um mergulhador em suas sondagens), ninguém me poderia, com regra alguma, facilitar a leitura, consistindo esta num ato criador que não admite suplentes nem colaboradores. Muitos, por isso, deixam de escrevê-lo, substituem-nos por tarefas várias. Qualquer acontecimento, o caso Dreyfus, a guerra, servia aos escritores de pretexto para abandonarem a decifração daquele livro; queriam assegurar o triunfo da justiça, restituir a nação sua unidade moral, não lhes sobrava tempo para cogitar de literatura. Meras desculpas de quem não tinha, ou já não tinha, gênio, isto é, instinto. Porque o instinto dita o dever e a inteligência fornece escusas para elidi-lo. Apenas, não as aceita a arte, onde não se registram intenções, onde o artista deve sempre obedecer a seu instinto, e é por isso além de real acima de todas as coisas, a mais austera da vida, o verdadeiro Juízo Final. Aquele livro, difícil de decifrar como nenhum outro, é também o único jamais ditado pela realidade, único cuja "impressão" ela mesma efetuou.
>
> De qualquer idéia deixada em nós pela vida, a representação material, indício da impressão que nos causou, é sempre o penhor da verdade necessária. As idéias formadas pela inteligência pura só possuindo uma verdade lógica, uma verdade possível, sua seleção tornara-se arbitrária. O livro de caracteres figurados, não traçados por nós, é o nosso único livro. Não que as idéias por nós elaboradas não possam ser logicamente certas, mas não sabemos se são verdadeiras. Só a impressão, por mofina que lhe pareça a matéria e

inverossímeis as pegadas, é um critério de verdade e como tal deve ser exclusivamente apreendida pelo espírito, sendo, se ele lhe souber extrair a verdade, a única apta a conduzi-lo à perfeição, a enchê-lo de perfeita alegria. A impressão é para o escritor o mesmo que a experimentação para o sábio, com a diferença de ser neste anterior e naquele posterior o trabalho da inteligência. O que não precisamos decifrar, deslindar à nossa custa, o que antes de nós era claro, não nos pertence. Só vem de nós o que tiramos da obscuridade reinante em nosso íntimo, o que os outros não conhecem. E como a arte recompõe exatamente a vida, em torno dessas verdades dentro de nós atingidas flutua uma atmosfera de poesia, a doçura de um mistério que não é senão a penumbra que atravessamos. (**T. R.** pp. 130-131)

As considerações apresentadas na passagem constituem, como se pode notar, uma seqüência de idéias altamente relevantes que não podem ser compreendidas separadamente. Decidimos transcrevê-las mais para que o leitor acompanhasse um dos mais representativos momentos de toda a obra e sobretudo de *O tempo redescoberto* em que a voz de Proust se pronuncia com todas as forças. Os pontos apresentados, se devidamente discutidos, implicariam um longo ensaio a respeito das relações da arte com o que é externo à arte ou, sendo mais específico, a relação entre arte e sociedade, assunto que permeia sempre os universos da crítica e os descaminhos dessa mesma crítica que tantas vezes se volta para o que é *exterior* à literatura, usando-a como pretexto de suas visões históricas ou sociais, factuais, mantendo-se à margem do que seja estritamente literário. O que propõe Proust, nessa instância tão elevada de seu pensamento abstrato, é a penetração criadora no reino do desconhecido pela lógica imediatista, e esse reino apenas poderia ser reconstruído, traduzido por uma forma de arte que se engendrasse pelos hieróglifos, por sinais desconhecidos em que nada pudesse interferir, para que fosse possível apreeender as dimensões mais profundas de nós mesmos e da realidade que tanto almejamos. É fundamental o momento em que o grande pensador diz "sinais em relevo", pois é exatamente isso que podemos perceber na "geografia" de sua obra. À guisa de exemplo, *O tempo redescoberto,* como pode o leitor verificar quando da apresentação da obra no presente ensaio, compõe-se de três capítulos. A abertura do primeiro, "Tansoville", pode ser considerado "sinais em relevo", mediante o alto grau de elaboração poética que a conforma. A seguir, o segundo capítulo, "O Sr de

unesp

Charlus durante a guerra; suas opiniões, seus divertimentos", atua como uma espécie de "baixo relevo" em que, tomando a ambiência da Primeira Guerra Mundial, Proust se mantém, ironicamente, na criação de tramas mundanas de interações entre personagens que assistem aos movimentos daquele momento histórico e opinam como se estivessem do alto de uma poltrona assistindo a um espetáculo. Esse recurso utilizado vale como pano de fundo de sua crítica ao método no qual não acredita. Daí dizer que *qualquer acontecimento, o caso Dreyfus, a guerra, servia de pretexto para abandonarem a decifração daquele livro.* Portanto, o segundo capítulo se contrapõe ao terceiro em que se reúne a maioria dos "sinais em relevo": "A recepção da princesa de Guermantes", de onde, como sabemos, foram extraídas as passagens discutidas neste ensaio.

1. 3. Literatura e Realidade

> A literatura que se limita a 'descrever as coisas, a fornecer-lhe um esquema de linhas e superfície é, a despeito de suas pretensões realistas, a mais fora da realidade, pois corta bruscamente toda a comunicação de nosso eu presente com o passado, do qual as coisas guardavam a essência, e com o futuro, onde nos convidam a gozá-lo de novo. Mais ainda. Se a realidade fosse essa espécie de detrito da experiência, mais ou menos o mesmo para todos, porque quando dizemos: mau tempo, guerra, posto de carros de aluguel, restaurante iluminado, jardim florido, todos sabem o que temos em mente; se a literatura fosse isso, bastaria sem dúvida um arremedo de filme cinematográfico das coisas, e o 'estilo', a 'literatura' que se afastassem de tais dados não passariam de excrescência artificial. Mas seria isso mesmo realidade? (T. R. p.138)

Os pontos levantados e discutidos pelo autor-narrador nesta passagem, alinham-se e se articulam a outros como poderemos demonstrar. Focaliza é o próprio conceito de literariedade, qual seja, o que faz do objeto literário ser literário. É claro que esse aspecto, aparentemente simples, envolve graus de complexidade nem sempre bem captadas ou compreendidas, seja pelos que se "privilegiam do equívoco e tentam a longa viagem", nem pelos receptores da

unesp

literatura. Questão de todos os tempos, acentuada em certos períodos, mas presente em todos, implicam fundamentos que no texto de Proust são indiciados, elegendo o autor francês os elementos primeiros que devem ser considerados. Antes de mais nada, 'descrever as coisas' não é produzir literatura, pois as coisas são representadas por signos que, por sua vez, nos reportam a outros signos que por sua vez...e assim, indefinidamente. Uma relação primeira com as coisas não significa ter uma relação real com essas mesmas coisas pois, o que teríamos seria uma relação fragmentada com os referentes, da mesma forma que temos uma relação fragmentada com os signos que as representam. Ao falar de uma literatura que se limita a 'fornecer-lhes um esquema de linhas e superfície' em busca de um "realismo", assinala claramente o equívoco tão presente em muitos trabalhos que se consideram artísticos. O conceito de realismo tão debatido em todos os tempos, carrega para aqueles que se relacionam com os signos como se fossem as próprias coisas uma ilusão difícil de ser contestada ou destituída, pois acreditam que a verdadeira objetividade se encontra nessa relação correspondente entre signo e coisa; o que não condiz com a verdade. A realidade para Proust, aquela realidade perseguida e raramente conquistada, advém dessa justaposição de signos pretensamente correspondentes, instauração biunívoca entre signo e coisa, exatamente porque essa relação denunciaria apenas uma relação *centrífuga* entre nossa mente e aquilo que é representado, o que não nos levaria a nada. Trata-se de uma relação superficial e externa. Evidentemente que a outra direção, aquela que determina a especificidade da obra de arte é a *centrípeta*, conquistada pelo modo de construção da mensagem, graças à realização da imagem, que nos faz buscar na sua esfera, a realidade das coisas; volátil, é certo, mas exatamente por isso, mais precisa.

Chegar a essa consciência sobre a natureza da arte e da literatura e principalmente aprender com ela conviver sem querer extrair-lhe um resultado,

unesp

consiste numa tarefa, fascinante, é certo, mas que ao mesmo tempo árdua que muitas vezes se expande por anos de envolvimento e de procura. Como resultado, dentro das nossas previstas limitações, descobrimos que esse empenho confere-nos um legado difícil de ser mensurado mas que nos mantém acordados e coniventes com a mobilidade. A obra de Marcel Proust, nesse sentido, representa uma porta pela qual penetramos e encontramos no espaço interno um universo de formas e de relações tão ricas e instigantes que temos, num primeiro momento, a impressão de nada conseguirmos dizer a seu respeito, temos a impressão de ser impossível tocá-la criticamente. Muitas vezes, no nosso caso, sentimos vontade de realizar aquilo que Borges narra de Pierre Menard em relação a *Dom Quixote*. Reescrevê-la, sem fazer a menor revisão. Parecia-nos que a única forma de leitura possível da obra seria traduzi-la com minha própria pena, redesenhando as palavras, mantendo a pontuação e até os enganos não reformulados pelo autor, por não ter tido tempo de vida para realizar a correção. Entretanto, é chegado um momento em que a função crítica, a necessidade de fazer transitar os mecanismos para nós tão relevantes e que não percebemos na consciência do grande público é que nos encoraja a assumir essa função de risco, mas necessária. Tanto a obra de Marcel Proust como a de tantos grandes escritores que poderiam ser um pouco mais compreendidas atuando na vida das pessoas, parecem ficar num pedestal, ou no círculo mais limitado dos especialistas. É evidente que em torno dos grandes nomes surge uma aura, um mito que os eleva, mas os distancia cada vez mais do efeito que podem provocar suas obras nas mentes mais variadas. Como discute Northrop Frye, *Podem-se encontrar exemplos que parecem apoiar os dois modos de ver; mas é clara e pura verdade que não há real correlação, de qualquer maneira, entre os méritos da arte e sua recepção pelo público. Shakespeare era mais popular do que Webster, mas não porque fosse maior dramaturgo; Keats era menos popular do que Montgomery, mas*

unesp

não porque fosse melhor poeta. Por conseguinte, não há meio de obstar que a crítica seja, em todas as situações, a pioneira da educação e a modeladora da tradição cultural. (1973, p.12). Sábias palavras de Frye. Elas vêm ao encontro do que mais nos toma neste momento, em que nos aproximamos do final desses ensaios e que acabamos por dar voz ao autor em estudo, mas sobre ela conferir à nossa o direito de se manifestar, de modo a dar forma a impressões que sempre nos provocaram, determinados procedimentos do discurso de Marcel Proust. Ele ainda é muito citado e pouco lido ou, se lido é na esfera do baixo relevo, das tematizações que se cruzam ao longo da trama. Foi essa consciência que nos impulsionou à realização desses textos tentando encontrar aquela palavra, a inaudita, a que aludimos na "Apresentação". Ainda para Frye, *Há outra razão pela qual a crítica tem de existir. Ela pode falar, e todas as artes são mudas. Na pintura, na escultura, na música, é muito fácil ver que a arte se exibe, mas não pode* dizer *coisa alguma. E por mais que isto soe como chamar o poeta de mudo ou sem fala, há um sentido importantíssimo no qual os poemas são tão silenciosos como as estátuas* (loc.cit. p.12-13). A opção por citar essa passagem do discurso crítico de Frye, traz as marcas ~~do~~ daquilo com que queremos nos defrontar, desde o início deste trabalho. Antes porém, faz mister que digamos concordar com cada uma de suas palavras, considerando completamente desnecessário rediscuti-las. Entretanto, o próprio título do presente ensaio "A voz emergente de Proust" nos obriga a considerar aparente oposição entre as considerações de Frye sobre o mutismo da arte e nossa posição ao dizer que se rasgou a cortina da "peça" para que o autor dissesse diretamente ao público. Na verdade, o que Proust conseguiu engendrar é um fenômeno *sui generis* em que numa atitude dialética do artista, realiza a história de uma escritura, construída em três atos, como num drama, para voltar às considerações de Roland Barthes que abrem o segundo ensaio deste trabalho. Nesse processo, o herói-personagem e o

unesp

narrador se digladiam o tempo todo sobre o domínio evidente do narrador. No terceiro ato, ocorre a simbiose entre ambos, surgindo a consciência da escritura, que já estava praticamente no seu final. No momento da metamorfose, a voz do autor ecoa da biblioteca do príncipe e da princesa de Guermantes. Eis o ponto para onde queríamos conduzir o leitor: a voz surge dentro do mutismo dos signos, dentro da esfera da escritura e isso é tudo. A polifonia se torna uníssono de uma obra de arte que vai precisar de outra ou de outras vozes, que são da crítica, para tornar-se mais audível, mais compreensível. Ao denominarmos de *anfíbio* o discurso de Proust, pensamos sobretudo no seu lado de crítico em cujos ensaios sempre se manifestaram as interferências ficcionais (estranho animal que busca a terra preferindo permanecer nas águas). Entretanto, na obra *À la recherche du temps perdu,* em pleno périplo poético de *O tempo redescoberto,* a voz do crítico emerge com toda a intensidade, mas agora, que parece querer *dizer,* todo o espaço já foi dominado pelo espírito das águas. Mesmo assim, do fundo das águas, sua visão deve ser resgatada, mesmo que em parte.

"Apesar de o escritor francês rejeitar os procedimentos da teoria literária, desacreditando nas obras recheadas de teoria, compreendemos ser sua obra uma espécie de amálgama muito bem realizado entre prática e teoria." Tendo sido realizada nos dois primeiros decênios deste século e tendo sido contemporâneo de outros grandes artistas críticos, a obra de Marcel Proust influenciou várias correntes da arte do século XX. E isso não se deu, cremos nós, apenas pelo seu modo de narrar, pelas incursões temporais que soube realizar, mas também por suas formulações teóricas, que funde a essa realização. Tais formulações organizam-se acima de qualquer suspeita. Uma pequena passagem crítica de Proust, remete-nos à mais frutíferas teorias, à visões mais respeitáveis que se desenvolveram posteriormente. O que se deve assinalar, é que se desenvolveram *posteriormente*; e neste sentido ainda mais

se acentua a sua relevância. Entendemos então, que destacar alguns pontos para nós fundamentais dessa crítica, pode ser iluminador enquanto contribuição, menos para os aficcionados proustianos brasileiros e mais para aqueles iniciantes ou pretendentes leitores de Marcel Proust. Além disso, tais apontamentos críticos vão além de sua própria obra, abrangendo a literatura como um todo. Existem alguns princípios na criação literária que resistem a todas as épocas, independentemente das circunstâncias culturais ou históricas. Esses princípios são responsáveis pela natureza do objeto literário e não respeitá-los implicará a realização de uma outra coisa que não será literatura. Evidentemente que em certas épocas, tais princípios pareciam ser menos conscientes por parte do artista ou, ao menos, eles não se evidenciavam com clareza no trabalho realizado. São esses princípios que magistralmente são desenvolvidos pelo escritor francês e são eles que nos parecem iluminadores de todo um universo de coisas que poucos teóricos deram conta de formular depois de Proust. Dentre eles, a distinção entre o eu pessoal do homem e a função individual do artista, talvez possa ser considerado uma das mais significativas contribuições que ele conseguiu formular. Além dessa, a maior, sem dúvida, reside no mecanismo composicional que construiu de modo a convidar o leitor, durante todo o passamento do discurso a participar do processo não apenas de captação mas, sobretudo de associação particular e de redecifração daquilo que vai sendo sugerido pela obra. Entretanto, nem sempre o ser humano está disponível a esse exercício de mobilidade proposto pela arte. Rembrandt foi um pintor holandês do século XVII que se eternizou pela maestria com que conseguiu manifestar pelas formas, linhas e cores uma expressão maior do que o que lhe encomendavam. Grande pintor retratista, conseguiu consagrar-se pelo modo como flagrava o retrato dos grandes comerciantes da época. Porém, conforme foi evoluindo em sua arte, começou a expressar na sua realidade plástica, os universos escondidos do retratado.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Rembrandt começou a realizar a verdadeira pintura e, por meio dela, passou a incomodar seus modelos. Na pintura, os delineamentos das formas articulados às plasmações de cor e luz geram resultantes desestabilizadoras daquilo que, na manifestação analógica, parece ser puro reconhecimento. Entretanto, mesmo que não se consiga descrever, o olhar sabe, mais do que podemos imaginar, distinguir o comum do singular. O ato de representação plástica é responsável pelo processo de refração que se instaura no olho mental do receptor assim que ele se defronta com a dimensão do belo, nem sempre correspondido pela noção particular do que se entende pelo conceito de belo. Talvez na pintura, determinada pela analogia e pela bidimensionalidade, esteja o grande conflito entre a disposição do Homem e a proposição de Deus: Arte x Natureza. Desse conflito resultam tensões, ainda não decodificadas no processo de imanação do que podemos entender como limite perigoso da instauração do sentido essencial. E esse sentido, mesmo sugerido, parece ainda não ter sido atingido plenamente, nem pelo sagrado nem pelo artístico, graças a nossa constituição limítrofe de existentes.

1. 4. No espelho, a voz: um retábulo proustiano

Ao encerrar estas reflexões advindas das leituras realizadas da obra *À la recherche du temps perdu,* alguma coisa de incompreensível, de imponderável, vem visitar meu espírito. Talvez certo sentimento de vazio, talvez de incerteza sobre tudo e ao mesmo tempo uma sensação de serenidade que raras vezes povoou meu universo interior depois de exercícios de leitura e análise de obras de arte. Num estranho gesto, vi-me voltando à obra,

unesp

folheando-a, lendo-a naquelas passagens já tão minhas conhecidas e por meio delas sentir emergindo em mim estados novos, associações ainda não instauradas, enfim, novos movimentos do meu próprio espaço, do tempo em que me insiro e nele, novos desenhos contidos em mim mas que não conhecia. Então, passei a indagar, mais uma vez, o que é ser leitor de Proust? Que tributo legamos ao adentrar essa esfera monocórdica e com ela conviver durante tantos anos, tendo que continuar a conviver com o guichê do banco, com a dor do sol do meio dia numa segunda-feira, com os convites para festas de aniversário e principalmente, com os corredores tenebrosos da universidade? Esses preenchimentos de tempo que, sabemos, nada nos ofertarão para que prossigamos no caminho do ser ou da felicidade, mas que de nós extrairão até mesmo nossa saúde e, se descuidar, até mesmo a compleição de nosso corpo. O tributo legado, na verdade, nós o conhecemos. Ele permanece na esfera de nossa mobilidade interior; nas camadas mais recônditas de nossa memória sensível, única fonte capaz de nos fornecer a chave, para que abramos as janelas emolduradas de nossas vivências, revificadas pelas impressões e enformadas pela linguagem. Ser leitor de Proust, portanto, é instaurar uma polifonia ou um policromatismo entre discursos dos mais diversos e sair desse processo mais conscientes de nós mesmos e dos caminhos de nossas buscas. Ser leitor de Proust não pode corresponder a ser superior, no sentido de mais erudito ou fazer da erudição um valor. Ser leitor de Proust é voltar muitas vezes em certas passagens, parar e compreender este sem saída de uma condição existencial. Verificando leitores de Proust, seus críticos, seus descortinadores, não posso compreender como alguns saem da obra "sabidos", falando do alto de sua poltrona favorita sobre os conteúdos presentes na obra. Entendo, por outro lado, que é realmente difícil ler Proust. Muitas vezes, o envolvimento com seu discurso é difícil, pois é difícil suportar o que nos mostra; é fatigante, moroso, intrigante. Quase sempre, no decorrer das páginas

unesp

de *À la recherche*, as anti-virtudes humanas afloram, a inveja, a usura, a ignorância fantasiosa, o espírito de supremacia dos seres, enfim, todas as condições que determinam uma excentricidade, um voltar-se para si mesmo, que corrói.

Essas revelações estão inscritas em muitos lugares de *À la recherche du temps perdu*, mas existe um em que elas se manifestam com uma justeza que merece ser apreciada: *Como seria feliz quem pudesse escrever tal livro, pensava eu; e que trabalho teria diante de si! Para dar dele uma idéia, seria mister buscar comparações nas artes mais diversas e mais altas; porque esse escritor, que, aliás, de cada caráter deveria oferecer as faces opostas, para conferir peso e solidez a seu livro precisaria prepará-lo minuciosamente, com constantes reagrupamentos de forças, como em vista de uma ofensiva, suportá-lo como uma fadiga, aceitá-lo como uma norma, construí-lo como uma igreja, segui-lo como um regime, vencê-lo como um obstáculo, conquistá-lo como uma amizade, superalimentá-lo como uma criança, criá-lo como um mundo, sem desprezar os mistérios que provavelmente só se explicam em outros mundos, e cujo pressentimento é o que mais nos comove na vida e na arte. Nos grandes livros dessa natureza, há partes apenas esboçadas, que não poderiam ser terminadas, dada a própria amplidão da planta arquitetônica. Muitas catedrais permanecem inacabadas. Longamente nutrimos um livro assim, fortalecemos-lhe os trechos fracos, mas depois é ele que nos engrandece, que assinala nosso túmulo, que o defende do ruído e um pouco do esquecimento. Mas, para voltar a mim, pensava mais modestamente em meu livro, e seria inexato dizer que me preocupavam os que o leriam, os meus leitores. Porque, como já demonstrei, não seriam meus leitores, mas leitores de si mesmos, não passando de uma espécie de vidro de aumento, como os que oferecia a um freguês o dono da loja de instrumentos ópticos em Combray, o livro graças ao qual eu lhes forneceria meios de se lerem. Por*

isso não esperaria deles nem elogios nem ataques, mas apenas que me dissessem se estava certo, se as palavras em si lidas eram mesmo as que eu empregara (as possíveis divergências não provindo, aliás, sempre de erros meus, mas, algumas vezes, de não serem os olhos do leitor daqueles aos quais meu livro conviria para a leitura interior. (Marcel Proust, *TR.* 240). Não podemos afirmar se a resposta dos inumeráveis leitores críticos de Proust coincide com aquilo que o narrador esperava; entretanto, exatamente por serem inumeráveis parecem corresponder ao sentido metafórico que o escritor francês engendrou. Pelo fato de cada grafismo, cada palavra estarem inseridos como signos estéticos, trazendo sob seus sons, as marcas dos hieróglifos, foi possível a pluralidade de leituras. Então, como num gesto de homenagem, elegemos *doze* dentre os leitores de Proust, para dar continuidade à metáfora bíblica de René Girard. Por um lado, suas idiossincrasias, impressões, cultura e inteligência; por outro, o teatro de signos chamado *À la recherche du temps perdu.* Como resultado, uma gama altamente relevante de sentidos e ricas associações, todas convergentes para a obra, mas dela também divergindo, naquilo que possuem como leituras de si mesmos. Nesse caminho, espargem constelações de sentidos desse *Livro* singular.

As resultantes de um estilo que se realiza pela justaposição dos signos na criação de um espaço metafórico capaz de resguardar as mais profundas vivências e o mais intenso sentimento. Ele não poderia ser de outra maneira, desde o momento em que Proust concebeu a realidade temporal de seu universo sob a forma de uma série de quadros que, sucessivamente apresentados no curso da obra, deveriam, no fim das contas, reaparecer em conjunto, simultaneamente, portanto, fora do tempo, mas não fora do espaço. (Georges Poulet). Esse estilo mostra um curioso entrelaçar de intelectualismo e impressionismo, de uma análise lógica levada até a extrema sutileza e de uma

reprodução de estados sensoriais e espirituais que chega aos matizes mais delicados; e isso, de modo que ambos os aspectos se cumpram num só movimento e constituem uma função da mesma energia.(Ernst-Robert Curtius). A obra de Proust descreve uma imensa, uma incessante aprendizagem. Essa aprendizagem conhece sempre dois momentos: uma ilusão e uma decepção; desses dois momentos nasce a verdade, isto é, a escritura. (Roland Barthes). Cada página, cada frase de *À la recherche* contém uma multiplicidade de sensações que tecem um espaço estranho: da percepção à lembrança, da lembrança à percepção, um hiato se desenha instalando não um *vazio* (como sugere Georges Poulet), mas *o tempo da linguagem*. O tempo redescoberto seria assim o tempo da linguagem como experiência imaginária: do percebido ao dito e do dito ao percebido abre-se uma distância, a própria incompatibilidade, uma inadequação que forma, entretanto, um amálgama (Julia Kristeva). As impressões, assim como as reminiscências que as ressuscitam, parecem gemas polidas que o resto da prosa de Proust destaca com seu baixo-relevo. Tanto a intensidade psicológica que elas produzem como o estilo poético em que são escritas certificam o seu status especial. Os esboços do romance revelam que Proust concebeu a maior parte desses trechos muito cedo, reviu-os e aperfeiçoou-os através de muitas versões e, finalmente, colocou-os como pedras preciosas na superfície da narrativa. Como ele afirma explicitamente muitas vezes, Proust encontrou o precedente e a confirmação para suas experiências de memória em muitos de seus escritores favoritos: Nerval, Chateaubriand, Baudelaire, George Eliot, Ruskin. Cada um deles descreve um modo e uma atmosfera pessoal através dos quais o presente entra em fase com o passado. (Roger Shattuck). Sentimentos culposos, especialmente, não gozam de uma boa reputação no nosso mundo contemporâneo. Quando eles não são sentidos como universos compatíveis, são tomados como sintomas de perturbações mentais. Mas Proust sentia diferentemente, ele era obcecado pela

estrutura de *Crime e Castigo*, que reconheceu não apenas em todas as novelas de Dostoievski e de Flaubert, mas também em *Dom Quixote.*"(René Girard). O espiritual "narcisismo" e solipsismo são tão evidentes em Proust quanto em Valéry. Albertina é querida como uma amante, uma irmã, uma filha, uma mãe, e uma *double* - exatamente como sua própria sombra ou reflexo é convertida por Narciso. (Georges Cattaui). Proust soube acomodar as potências de uma vida interior, singularmente rica e curiosamente trabalhada, à expressão de uma sociedade medíocre que quer ser, e que deve ser, superficial. Por meio desse procedimento, a imagem de uma sociedade superficial, torna-se uma obra profunda....Quanto aos seus meios, eles se relacionam sem contestação à nossa tradição mais admirável. Ouve-se, por vezes, que suas obras não são de fácil leitura. Mas eu não cesso de responder que é necessário bendizer os autores difíceis de nosso tempo. Se eles preparam poucos leitores, não é somente para seu próprio proveito. É ao mesmo tempo para Montaigne, Descartes, Bossuet, e para alguns outros que talvez ainda valham a pena ser lidos. Todos esses grandes homens falam abstratamente, raciocinam, aprofundam, desenham com uma única frase, todo o corpo de um pensamento acabado. Não temem o leitor, não consideram o sacrifício deste, nem o seu próprio. Mais um pouco, e não mais os compreenderíamos. (Paul Valéry). Proust se refere muitas vezes à necessidade que pesa sobre ele: sempre alguma coisa lhe lembra ou lhe faz imaginar outra. Mas, qualquer que seja a importância desse processo de analogia na arte, ele não é sua fórmula mais profunda. Enquanto descobrimos o sentido de um signo em outra coisa, ainda subsistirá um pouco de matéria rebelde ao espírito. Ao contrário, a Arte nos dá a verdadeira unidade: unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual. ...Essências ou idéias é o que revela cada signo da pequena frase de Vinteuil. (Gilles Deleuze) Todo um universo da arquitetura medieval povoa o romance proustiano. Logo na entrada de Combray, a igreja, seu pórtico, suas capelas, seu coro, suas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tumbas, sua absídia, seus vitrais, sua cripta e seu campanário. Nos arredores de Combray, a abadia campestre de Saint-André-des-Champs, mas também os campanários de Martinville. Em Balbec, a igreja quase persa ... Em Veneza, o bastitério Saint-Marc; próxima a Veneza, a Arena de Padoue. Mas enquanto o herói de *À la recherche* atravessa esses três sítios arquitetônicos, o narrador evoca ainda outros: as principais catedrais da França, diversas igrejas italianas, mesmo as que Proust jamais viu, em Roma e Florença.. (Luc Fraisse) .Fiz alusão a essa fascinante identificação de Proust com alguns dos maiores e mais intimistas mestres da pintura e notadamente com os impressionistas dos quais, transformando sua pena em pincel e seus tinteiros em potes de tinta, ele transpôs as técnicas pictóricas em sua arte escriptural de definir-lhes os motivos naturais e as emoções exaltadas ou tranqüilas, as feéricas descrições policrômicas. (Yann le Pichon,).

Não sendo Marcel Proust crítico profissional e realizando a crítica apenas às margens de sua obra propriamente dita, não é necessário ater-se a encontrar nele uma teoria completa sobre a crítica literária ideal. Pode-se todavia, deduzir de suas diversas posturas contra os críticos, notadamente contra Sainte-Beuve, alguns princípios que completaremos pelas raras páginas em que ele nos confia como concebe a missão do crítico literário.. (René de Chantal)[2] .

Ler os hieróglifos é reconhecer as estruturas de um construto que se move entre os pontilhismos perfuradores de um Espaço imaginário e de um Tempo que passa ao existente, quando preenchido com as idas e vindas das

[2] Gostaria de nesta nota, homenagear um dos ensaístas que nosso juízo crítico elege como um dos melhores de quantos tenham analisado o discurso proustiano. Trata-se do estilólogo Leo Spitzer no ensaio "Intuition and Philology", incluído na obra organizada por René Girard, *Proust - A collection of critcal essays.* A sua ausência dentre os doze eleitos se deu pela natureza de seu discurso analítico do qual se tornou impossível extrair um fragmento de caráter conceitual.

unesp

evocações da memória. De resto, ficam as invariantes essenciais de nós mesmos que, também como construtos, bailam nessa Forma indomável do vazio, feito linguagem.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. *Teoria estética.* Trad. port. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

BARTHES, R. Proust et les noms. In:___. *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaus éssais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.- G. Le Dantec. Paris: Gallimard, 1954. (Bibliothèque de la Pléiade).

BORGES, J. Pierre Menard. In: ___. *Obras completas.* Buenos Aires: Emecé, 1974.

CATTAUI, G. Images as instruments. In: GIRARD, R. (edit.). *Proust:* a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, Inc., 1962. p. 88-91.

CHANTAL, R. *Marcel Proust:* critique littéraire. Montréal: Les Presses de L'Université de Montréal, 1967. 2 tomes.

CHKLOVSKI, V. Arte como procedimento. In: EIKHENBAUN, B. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Trad. bras. de Ana Mariza Ribeiro et. al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56

CURTIUS, R.E., *Marcel Proust y Paul Valéry.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1941.

DELEUZE, G. Os signos da arte e a essência. In:___ *Proust e os signos*. Trad. bras. de A. C. Piquet e R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 39-51 [4 ed. atualizada, 1987, Presses Universitaires de France].

DIDEROT, D. *Premières œuvres.* Textes établis et presentés par Norman Rudich et Jean Varloot. Paris: Éditions Sociales, 1972. (basé sur l'original de 1751).

FRAISSE, L. *L' œuvre cathédrale:* Proust et l'architecture mediévale. Paris: José Corti, 1990.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. bras. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GIRARD, R. Introduction. In: GIRARD, R. (edit.) *Proust: a collection of critical essays.* Englewood Clifs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1962. p. 1-12.

KRISTEVA, J. *Le temps sensible*: Proust et l'expérience littéraire. Paris: Gallimard, 1994. (NRF éssais).

LE PICHON, Y. (avec la collaboration de Anne Borrel.) *Le musée retrouvée de Marcel Proust*. Paris: Stock, 1990.

MALLARMÉ, S. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean Aubuy. Paris: Gallimard, 1945.

MELO NETO, J. C. de. *Museu de tudo:* poesia (1966-1974). 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

PAINTER, G. *Marcel Proust:* les années de jeunesse (1871-1903). Traduit de l'anglais par G. Cattaui et R.-P Vial. Paris: Mercure de France, 1966, pp. 348-349.

unesp

PEIRCE, S. *Semiótica*. Trad. bras. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEYRE, H. The legacy of Proust. In: GIRARD, R. (edit.). *Proust:* a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, Inc., 1962. p. 28-41.

POE, E. A. Filosofia da Composição. In ___. *Ficção completa, poesia e ensaios.* Textos organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. p. 911-20.

POULET, G. *L'espace proustien*. Paris: Gallimard, 1982.

PROUST, M. *No caminho de Swann*. 9 ed. Trad. bras. de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1973.

___. *O tempo redescoberto*. Trad. bras. de Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Globo, 1970.

___. *À la recherche du temps perdu:* Sodoma e Gomorra. Trad. bras. de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1971

SHATTUCK, R. *As idéias de Proust.* Trad. bras. de Eliani Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1985.

SPITZER, L. Intuition and Philology In: GIRARD, R. (edit.) *Proust: a collection of critical essays.* Englewood Clifs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1962. p. 97-103.

VALÉRY, P. Cimetière Marin. In: VASCONCELOS, E. *Cemitério marinho*. Trad. e ensaio de interpretação do "Cimetière marin", de Paul Valéry. São Paulo: Massao Ohno/Roswuitha Kempf - Editores, s.d. p. 10-21.

VIGNERON, R. *Creative agony.* In: GIRARD, R. (edit.). *Proust:* a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, Inc., 1962. p.13-27.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ANEXOS

Anexo 1

__ Mais oui , reprit la duchesse, en ajoutant de plus en plus aux mots (qui étaient presque des mots de moi, car j'avais justement émis devant elle une idée analogue), grâce à sa prononciation, l'équivalent de ce que pour les caractères imprimés on appelle "italique", c' est comme une espèce de premier individu isolé d'une espèce qui n'existe pas encore et qui pullulera, un individu doué d'une espèce de *sens* que l'espèce humaine à son époque ne possède pas. Je ne péux guère me citer, parce que moi, au contraire, j'ai toujours aimé dès le début toutes les manifestations intéressantes, si nouvelles qu'elles fussent. Mais enfin l'autre jour j'ai été avec la grande-duchesse au Louvre, nous avons passé devant l'*Olympia*. Maitenant personne ne s'en étonne plus. Ç'a l'air d'une chose d'Ingres! Et pourtant Dieu sait que j'ai eu à rompre de lances pour ce tableau où je n'aime pas de tout, mais qui est sûrement de quelqu'un. Sa place n'est peut-être pas tout à fait au Louvre.

(*À la recherche du temps perdu:* Le côté de Guermantes, vol. 2, p. 811-2)

Anexo 2

Toute la journée, dans cette demeure un peu trop campagne qui n'avait l'air que d'un lieu de sieste entre deux promenades ou pendant l'averse, une de ces demeures où chaque salon a l'air d'un cabinet de verdure, et où sur la tenture des chambres les roses du jardin dans l'une, les oiseaux des arbres dans l'autre, vous ont rejoints et vous tiennent compagnie - isolés du moins - car c'étaient de vieilles tentures où chaque rose était assez séparée pour qu'on eût pu si elle vait été vivante la cueillir, chaque oiseau le mettre en cage et l'apprivoiser, sans rire de ces grandes décorations des chambres d'aujourd'hui où sur un fond d'argent, tous les pommiers de Normandie sont venus se profiler en style japonais pour halluciner les heures que vous passez au lit; toute la journée, je la passais dans ma chambre qui donnait sur les belles verdures du parc et les lilas de l'entrée, les feuilles vertes des grands arbres au bord de l'eau, étincelants de soleil, et la fôret de Méségliese. Je ne regardais en somme tout cela avec plaisir que parce que je me disais: " C'est joli d'avoir tant de verdure dans la fenêtre de ma chambre", jusqu'au moment où dans le vaste tableau verdoyant je reconnus, peint lui au contraire en bleu sombre, simplemente parce qu'il était plus loin, le clocher de l'église de Combray. Non pas une figuration de ce clocher, ce clocher lui-même, qui, mettant ainsi sous mês yeux la distance des lieues et des années, était venu, au milieu de la lumineuse verdure et d'un tout autre ton, si sombre, qu'il paraissait presque seulement dessiné, s'inscrire dans le carreau de ma fenêtre. Et si je sortais un moment de ma chambre, au bout du couloir, j'apercevais, parce qu'il était orienté autrement, comme une bande d'écarlate, la tenture d'un petit salon qui n'était qu'une simple mousseline mais rouge, et prête à s'incendier si y donnait un rayon de soleil.

(*À la recherche du temps perdu:* Le temps retrouvé , vol. 4, p. 275-6)

Anexo 3

Quelquefois, en effet, quand je me levais pour aller chercher un livre dans le cabinet de mon père, mon amie m'ayant demandé la permission de s'étendre pendent ce temps-là, était si fatiguée par la longue randonné du matin et de l'après-midi, au grand air, que même si je n'étais resté qu'un instant hors de ma chambre, en y rentrant, je trouvais Albertine endormie et ne la réveillais pas. Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige em fleur qu'on aurait disposée là; et c'était ainsi en effet: le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si en dormant elle était devenue une plante. Par là son sommeil réalisait dans un certaine mesure, la possibilité de l'amour; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même. En fermant les yeux, en perdant la conscience, albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance . Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végetaux, des arbres, vie plus différerente de la mienne, plus étrange et qui cependant m'appartenait davantage. Son moi ne s'echappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était en dehors, elle s'était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps. En la tenant sous mon regard, dans mês mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle. J'écoutais cette murmurante émanation mystérieuse, douce comme un zéphir marin, féerique comme ce clair de lune, qu'était son sommeil. Tant qu'il persistait je pouvais rêver à elle et pourtant la regarder, et quand ce sommeil devenait plus profond, la toucher, l'embrasser. Ce que j'éprouvais alors c'était un amour devant quelque chose d'aussi pur, d'aussi immatériel, d'aussi mystérieux que si j'avais été devant les créatures inanimées que son les beautés de la nature. Et en effet, dès qu'elle dormait un peu profondément, elle cessait d'être seulement la plante qu'elle avait été, son sommeil, au bord duquel je rêvais avec une fraîche volupté dont je ne me fusse jamais lassé et que j'eusse pu goûter indéfiniment, c'était pour moi tout un paysage. Son sommeil mettait à mês

côtés quelque chose d'aussi calme, d'aussi sensuelment délicieux que ces nuits de pleine lune, dans la baie de Balbec devenue douce comme un lac, où les branches bougent à peine; où étendu sur le sable, l'on écouterait sans fin se briser le reflux.

En entrant dans la chambre j'étais resté debout sur le seuil n'osant pas faire de bruit et je n'en entendais pas d'autre que celui de son haleine venant expirer sur ses lèvres, à intervalles intermittents et réguliers, comme un reflux, mais plus assoupi et plus doux. Et au moment où mon oreille recueillait ce bruit divin, il me semblait que c'etait, condensée en lui, toute la personne, toute la vie de charmante captive, étendue là sous mes yeux. Des voitures passaient bruyamment dans la rue, son front restait aussi immobile, aussi pur, son souffle aussi léger, réduit à la simple expiration de l'air nécessaire. Puis, voyant que son sommeil ne serait pas troublé, je m'avançais prudemment, je m'asseyais sur la chaise qui était à côté du lit, puis sur le lit même. J'ai passé de charmants soirs à causer, à jouer avec Albertine, mais jamais d'aussi doux que quand je la regardais dormir. Elle avait beau avoir, en bavardant, en jouant aux cartes si naturele qu'une actrice n'eût pu imiter, c'était un naturel plus profond, un naturel au deuxième degré que m'offrait son sommeil. Sa chevelure descendue le long de son visange rose était posée a côté d'elle sur le lit et parfois une mèche isolée et droit donnait le même effet de perspective que ces arbres lunaires grêles et pâles qu'on aperçoit tout droits au fond des tableaux raphaëlesques d'Elstir. Si les lèvres d'Albertine étaient closes, en revanche de la façon dont j'étais placés ses paupières paraissaient si peu jointes que j'aurais presque pu me demander si elle dormait vraiment. Tout de même, ces paupières abaissées mettaient dans son visage cette continuité parfaite que les yeux n'interrompent pas. Il y a des êtres dont la face prend une beauté et une majesté inaccoutumées pour peu qu'ils n'aient plus de regard. Je mesurais des yeux Albertine étendue à mês pieds. Par instants elle était parcourue d'une agitation légère et inexplicable comme les feuillages qu'une brise inattendue convulse pendant quelques instants. Elle touchait à sa chevelure, puis ne l'ayant pas fait comme elle le voulait, elle y portait la main encore par des mouvements si suivis, si volontaires, que j'etais convaincu qu'elle allait s'éveiller. Nullement, elle redevenait calme dans le sommeil qu'elle n'avait pas quitté. Elle restait désormais immobile. Elle avait posé sa main sur sa poitrine en un abandon du bras si naïvement puéril que j'étais obligé en la regardant d'étouffer le sourire que par leur sérieux, leur innocence et leur grâce nous donnent les petits enfants. Moi qui connaissais plusieurs Albertine en une seule, il me semblait en voir bien d'autres encore reposer auprès de moi. Ses sourcils arqués comme je ne les avait jamais vu entouraient les globes de ses paupières comme un doux nid d'alcyon. Des races, des atavismes, des vices reposaient sur son visage. Chaque fois qu'elle déplaçait sa tête elle créait une femme nouvelle, souvent insoupçonnée de moi. Il me semblait posséder non

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

pas une, mais d'innombrables jeunes filles. Sa respiration peu à peu plus profonde maintenant soulevait régulièrement sa poitrine et, par-dessus elle, ses mains croisées, ses perles, déplacées d'une manière différente para le même mouvement, comme ces barques, ces chaînes d'amarre que fait osciler le mouvement du flot. Alors, sentant que son sommeil était dans son plein, et que je me heurterais pas à des écueils de conscience recouverts maintenant par la pleine mer du sommeil profond, délibérément je sautais sans bruit sur lit, je me couchais au long d'elle, je prenais sa taille d'un de mes bras, je posais mes lèvres sur sa joue et sur son cœur, puis sur toutes les parties de son corps posais ma seule main restée libre, et qui était soulevée aussi comme les perles, par la respiration d'Albertine; moi-meme, j'etais déplacé légèrement par son mouvement régulier. Je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine. Parfois, il me faisait goûter un plaisir moins pur. Je n'avais besoin pour cela de nul mouvement, je faisais pendre ma jambe contre la sienne, comme une rame qu'on laisse traîner et à laquelle on imprime de temps à autre une oscillation légère pareille au battement intermittent de l'aile qu'ont les oiseaux qui dorment en l'air. Je choisissais pour la regarder cette face de son visage qu'on ne voyait jamais et qui était si belle.

(*À la recherche du temps perdu:* La prisonnière, vol. 3, p. 578-80)

Anexo 4

As duas serpentes que beberam muito leite

Dize-me, ó Tardia, que são estas duas brancuras
que na sombra avançam?
Sem dúvida dois raios de lua
esprimidos pela porta por onde entrei.
Um raio de lua é fluido e diáfano,
O que vejo é opaco e sólido.
Então são duas bandeirolas de neve
choradas pelas feridas da telha.
Estamos em julho, amante morena,
estivéssemos em dezembro,
o hálito do quarto já teria derretido
o floco que tu dizes.
Então são dois ramos de albepine
nos lábios das persianas.
Nossa mansarda é alta,
e que eu saiba o espinheiro-branco não cresce alto.
Então são dois pescoços de cisne.
Nós não temos cisnes no quarto,
e um pescoço de cisne é flexível e tem harmonia,
enquanto que à maneira das serpentes,
aquelas coisas se contorcem.
E se fossem duas que acabas de dizer?
Duas serpentes, brincas, brancas?
Foram vistas duas serpentes beberem leite infinitamente.
Ninguém entrou contigo?
Ninguém a não ser minha cabeleira.
Como teriam se introduzido, neste caso?
Terias medo de duas serpentes que beberam muito leite?
Acautela-te, Marcelle! elas vão saltar em ti!
vem, oh vem para o leito!...
Deixa portanto esses fetos de sono!
Elas saltaram, saltaram até tua garganta, minha pobre!

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

e suas caldas enroscadas nos teus ombros,
ei-las que balançam
em teus gestos por tuas mãos...
Louco, possa minha carícia apagar teu pesadelo!
Elas assaltam meu leito, rastejam por meu pescoço...
ah eu as sinto juntarem-se em potente coleira.
Não, sou eu que te enlaço, belo alucinado...
Eh qual!...estas duas serpentes que beberam muito leite...
Seriam meus braços, amigo, meus dois braços brancos...
Teus braços...teus dois braços brancos.

Tradução literal do poema de Saint-Paul Roux, por Dinamara Garcia Rodrigues.

Anexo 5

Mais d'ailleurs le portrait eût-il été, non pas antérieur, comme la photographie préférée de Swann, à la systématisation des traits d'Odette en un type nouveau, majestueux et charmant, mais posterieur, qu'il eût suffi de la vision d'Elstir pour désorganiser ce type. Le génie artistique agit à la façon de ces températures extrêmement élevées qui ont le pouvoir de dissocier les combinaisons d'atomes et de grouper ceux-ci suivant un ordre absolument contraire, répondant à un autre type. Toute cette harmonie factice que la femme a imposée à ses traits et dont chaque jour avant de sortir elle surveille la persistance dans sa glace, chargeant l'inclinaison du chapeau, le lissage des cheveux, l'enjouement du regard, d'en assurer la continuité, cette harmonie, le coup d'œil du grand peintre la détruit en une seconde, et à sa place il fait un regroupement des traits de la femme, de manière à donner satisfaction à un cetain idéal féminin et pictural qu'il porte en lui. De même, il arrive souvent qu'à partir d'un certain âge, l'œil d'un grand chercheur partout les éléments nécessaires à établir les rapports qui seuls l'intéressent. Comme ces ouvriers et ces joueurs qui ne font pas d'embarras et se contentent de ce qui leur tombe sous la main. Ils pourraient dire de n'importe quoi: cela fera l'affaire. Ainsi une cousine de la princesse de Luxembourg, beauté de plus altières, s'étant éprise autrefois d'un art qui était nouveau à cette époque, avait demandé au plus grand des peintres naturalistes de faire son portrait. Aussitôt l'œil de l'artiste avait trouvé ce qu'il cherchait partout. E sur la toile il y avait à la place de la grande dame un trottin et derriére lui un vaste décor incliné et violet qui faisait penser à la place Pigalle. Mais même sans aller jusque-là, non seulement le portrait d'une femme par un grand artiste ne chercherá aucunement à donner satisfaction à quelques-unes des exigences de la femme ...

(*À la recherche du temps perdu:* À l'ombre des jeunes filles en fleurs, 2e partie, vol. 2, p. 216-7)

Anexo 6

Je dus finir par obéir à ma grand-mère avec d'autant plus d'ennui qu'Elstir habitait assez loin de la digue, dans une des avenues les plus nouvelles de Balbec. La chaleur du jour m'obligea à prendre le tramway que passait par la rue de la Plage, et je m'efforçais, pour penser que j'etais dans l'antique royaume des Cimmériens, dans la patrie peut-être du roi Mark ou sur l'emplacement de la forêt de Brocéliande, de ne pas regarder le luxe de pacotille des constructions que si développaient devant moi et entre lesquelles la villa d'Elstir était peut-être la plus somptueusement laide, louée malgré cela par lui, parce que de toutes celles qui existaient à Balbec, c'était la seule que pouvait lui offrir un vaste atelier.

C'est aussi en détournant les yeux que je traversai le jardin qui avait une pelouse – en plus petit comme chez n'importe quel bourgeois dans la banlieue de Paris -- , une petite statuette de galant jardinier, des boules de verre où l'on se regardait, des bordures de bégonias et une petite tonnelle sous laquelle des rocking-chair étaient allongés devant une table de fer. Mais après tous ces abords empreints de laideur citadine, je ne fis plus attention aux moulures chocolat des plinthes quand je fus dans l'atelier; je me sentis parfaitement heureux, car par toutes les études qui étaient autour de moi, je sentais la possibilité de m'élever à une connaissance poétique, féconde en joies, de maintes formes que je n'avais pas isolées jusque-là du spectacle total de la réalité. Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré, en les peignant sus divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, lá un jeune homme en coutil blanc accoudé sur le pont d'un bateau. Le veston du jeune homme et la vague éclaboussante avaient pris une dignité nouvelle du fait qu'ils continuaient à être, encore que dépourvus de ce en quoi ils passaient pour consister, la vague ne pouvant plus mouiller, ni le veston habiller persone.

Au moment où j'entrai, le créateur était en train d'achever, avec le pinceau qu'il tenait dans sa main, la forme du soleil à son coucher.

Les stores étaient clos de presque tous les côtés, l'atelier était assez frais et, sauf à un endroit où le grand jour apposait au mur sa décoration éclante et passagère, obscur; seule était ouverte une petite fenêtre rectangulaire encadrée de chèvrefeuilles qui, après une bande de jardin, donnait sur une avenue; de sorte que l'atmosphére de la plus grande partie de l'atelier était sombre, transparente et compacte dans sa masse, mais humide et brilhante aux

cassures où la sertissait la lumiére, comme un bloc de cristal de roche dont une face déjà taillée et polie, çà et là, luit comme un miroir et s'irise, Tandis qu'Elstir, sur ma prière, continuait à peindre, je circulais dans ce clair-obscur, m'arrêtant devant un tableau puis devant un autre.

Le plus grand nombre de ceux qui m'entouraient n'étaient pas ce que j'aurais le plus aimé voir de lui. Les peintures appartenant à ses première et deuxième manières, comme disait une revue d'art anglaise qui trainait sur la table du salon du Grand-Hôtel, la manière mythologique et celle où il avait subi l'influence du Japon, toutes deux admirablement représentées, disait-on, dans la collection de Mme de Guermantes. Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'etait guère que de marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait crée les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'inteligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à eliminer d'elles tout ce qui ne ce rapporte pas à cette notion.

Parfoir à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec, le matin quand Françoise défaisait les couvertures qui cachaient la lumiére, le soir quand j'attendais le moment de partir avec Saint-Loup, il m'était arrivé grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel. Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie. C'est ainsi qu'il m'arrivait à Paris, dans ma chambre, d'entendre une dispute, presque émeute, jusqu'à ce que j'eusse raporté à sa cause, par exemple une voiture dont le roulement approchait, ce bruit dont j'éliminais alors ces vociférations aigues et discordantes que mon oreille avait réellement entendues, mais que mon inteligence savait que des roues ne produisaient pas. Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'etait faite l'œuvre d'Elstir. Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'etait cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile qui y introduisait cette multiforme et puissante unité, cause, parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir.

C'est par exemple à une métaphore de ce genre - dans un tableau représentant le port de Carquethuit, tableau qu'il avait terminé depuis peu de jours et que je regardai longuement - qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

termes urbains pour la mer. Soit que les maisons cachassent une partie du port, un bassin de calfatage ou peut-être la mer même s'enfonçant en golfe dans les terres ainsi que cela arrivait constamment dans ce pays de Balbec, de l'autre côté de la pointe avancée où était construite la ville, les toits étaient dépassés (comme ils l'eussent été par des cheminées ou par des clochers) par des mâts, lesquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels ils appartenaient, quelque chose de citadin, de construit sur terre, impression qu'augmentaient d'autres bateaux, demeurés de long de la jetée, mais en rangs si pressés que les hommes y causaient d'un bâtiment à l'autre sans qu'on pût distinguer leur séparation et l'interstice de l'eau, et ainsi cette flotille de pêche avait moins l'air d'appartenir à la mer que, par exemple, les églises de Criquebec qui, au loin, entourées d'eau de tous côté parce qu'on les voyait sans la ville, dans un poudroiement de soleil et de vagues, semblaient sortir des eaux, soufflés en albâtre ou en écume et, enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore, former un tableau irréel et mystique.

(*À la recherche du tempsperdu:* À l'ombre des jeunes filles en fleurs, 2e partie, vol. 2, p. 190-2)

Anexo 7

Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delf* de Ver Meer (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté que se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Dès les premières marches qu'il eut à gravir, il fut pris d'entoudissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise ou d'une simple maison au bord de la mer. Enfin il fut devant le Ver Meer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. "C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de coleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune."Cepandant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentit qu'il avit imprudemment donné la première pour le second. "Je ne voudrais pourtant pas, se dit-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition." Il se répétait: "Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune." Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit: " C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien." Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire? Certes, les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure; il n'y a aucune raison dans nos conditions

de vie sur cette terre pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste athée à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. Toutes ces obligations, qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente, semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées, ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement -- et encore! -- pour les sots. De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance. On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillainent comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection.

(*À la recherche du tempsperdu:* La Prisonnière, vol. 3, p. 692-3)

Anexo 8

Je retrouvai quelque faculté d'attention à la pensée d'aller voir le célébre jet d'eau d'Hubert Robert.

Dans une clairière réservée par de beaux arbres dont plusiers étaient aussi anciens que lui, planté à l'écart, on le voyait de loin, svelte, immobile, durci, ne laissant agiter par la brise que la retombée plus légère de son panache pâle et frémissant. Le xviii siècle avait épuré l'élégance de ses lignes, mais, fixant le style du jet, semblait en avoir arrêté la vie; à cette distance on avait l'impression de l'art plutôt que la sensation de l'eau. Le nuage humide lui-même qui s'amoncelait perpétuellement à son faîte gardait le caractère de l'époque comme ceux qui dans le ciel s'assemblent autour des palais de Versailles. Mais de près on se rendait compte que tout en respectant, comme les pierres d' un palais antique, le dessin préalablement tracé, c'était des eaux toujours nouvelles qui, s'élançant et voulant obéir aux ordres anciens de l'architecte, ne les accomplissaient exactement qu'en paraissant les violer, leurs mille bonds épars pouvant seuls donner à distance d'impression d'un unique élan. Celui-ci était en réalité, aussi souvent interrompu que l'éparpillement de la chute, alors que, de loin, il m'avait paru infléchissable, dense, d'une continunité sans lacune. D'un peu près, on voyait que cette continuité, en apparence toute linéaire, était assurée à tous les pointes de l'ascension du jet, partout où il aurait dû se briser, par l'entrée en ligne, par la reprise latérale d'un jet parallèle qui montait plus haut que le premier et était lui-même, à une plus grande hauteur, mais déjà fatigante pour lui, relevé par un troisième. De près, des gouttes sans force retombaient de la colonne d'eau en croisant au passage leurs sœurs montantes, et parfois, déchirées, saisies dans un remous de l'air troublé par ce jaillissement sans trêve, flottaient avant d'être chavirées dans le bassin. Elles contrariaient de leurs hésitations, de leur trajet en sens inverse, et estompaient de leur molle vapeur la rectitude et la tension de cette tige, portant au-dessus de soi un nuage oblong fait de mille gouttelettres, mais en apparence peint en brun doré et immuable, qui montait, infrangible, immobile, élancé et rapide, s'ajouter aux nuages du ciel. Malheureusement un coup de vent suffisait à l'envoyer obliquement sur la terre; parfois même un simple jet désobéissant divergeait et, si elle ne s'était pas tenue à une distance respectueuse, aurait mouillé jusqu'aux moelles la foule imprudente et contemplative.

(*À la recherche du temps perdu:* Sodome et Gomorrhe, vol. 3, p. 56.)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Anexo 09

Une seconde visite qu'il lui fit eut plus d'importance peut-être. En se rendant chez elle ce jour-là, comme chaque fois qu'il devait la voir, d'avance il se la représentait; et la nécessité où il était, pour trouver jolie sa figure, de limiter aux seules pommettes roses et fraîches, les joues qu'elle avait si souvent jaunes, languisantes parfois piquées de petits points rouges, l'affligeait comme une preuve que l'idéal est inaccessible et le bonheur médiocre. Il lui apportait une gravure qu'elle désirait voir. Elle était un peu souffrante; elle le reçut en peignoir de crêpe de Chine mauve, ramenant sur sa poitrine, comme un manteau, une étoffe richement brodée. Debout à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante pour pouvoir se pencher sans fatigue vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête, de ses grands yeux, si fatigués et maussades quand elle ne s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro qu'on voit dans une fresque de la chapelle sixtine.

(*À la recherche du temps perdu:* Du côté de chez Swann, 1ère partie, vol. 1, p. 19)

Anexo 10

La petite ouvrière l'attendais près de chez lui à un coin de rue que son cocher Rémi connaissait, elle montait à côté de Swann et restait dans ses bras jusqu'au moment où la voiture l'arrêtait devant chez les Verdurin. À son entrée, tandis que Mme Verdurin montrant des roses qu'il avait envoyées le matin lui disait: "Je vous gronde" et lui indiquait une place à côté d'Odette, le pianiste jouait, pour eux deux, la petite phrase de Vinteuil qui était comme l'air national de leur amour. Il commençait par la tenue des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et, comme dans ces tableaux de Pieter De Hooch , qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entrouverte, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumiére interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde.

(*À la recherche du temps perdu:* Du côté de chez Swann, 1ère partie, vol. 1, p 215)

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia geral

Obras de Marcel Proust

PROUST, M. *À la recherche du temps perdue*. Édition publiée sous la direction de J.-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1987-89, 4 vol. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. *À la recherche du temps perdu:* Du côté de chez Swann; À l'ombre des jeunes filles en fleurs (1ère partie). Paris: Gallimard, 1987. vol. 1, p. 1-420; 421-630. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. *Esquisses:* Du côté de chez Swann; À l'ombre des jeunes filles en fleurs (1ère partie). Paris: Gallimard, 1987. vol. 1, p. 631-991; 992-1037. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. *À la recherche du temps perdu:* À l'ombre des jeunes filles en fleurs (2e partie); Le côté de Guermantes. Paris: Gallimard, 1988. vol. 2, p. 1-306; 307-884. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. *Esquisses:* À l' ombre des jeunes filles en fleurs (2e partie); Le côté de Guermantes. Paris: Gallimard, 1988. vol. 2, p. 886-1020; 1021-1309. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. *À la recherche du temps perdu:* Sodome et Gomorrhe; La prisonnière. Paris: Gallimard, 1988. vol. 3, p. 1-515; 516-915. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. *Esquisses:* Sodome et Gomorrhe; La prisonnière. Paris: Gallimard, 1988. vol. 3, p. 917-1092; 1093-1181. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. *À la recherche du temps perdu:* Albertine disparue; Le temps retrouvé. Paris: Gallimard, 1989. vol. 4, p. 1-272; 273-625. (Bibliothèque de La Pléiade).

___. *Esquisses:* Albertine disparue; Le temps retrouvé. Paris: Gallimard, 1989. vol. 4, p. 629-747; 748-989.

___. *Jean santeuil.* Trad. bras. de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

___. *Sur la Lecture*. In RUSKIN, J. *Sésame et les Lys*. Traduction et notes de M. Proust. Paris: Éditions Complexes, 1987. p. 35-97

___. *Le Balzac de Monsieur de Guermantes:* avec quatre dessins de l' auteur. Neuchatel et Paris: Ides et Calendes, 1950.

___. *À la recherche du temps perdu:* No caminho de Swann. Trad. de Mário Quintana. 9 ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, s.d.

___. *À la recherche du temps perdu:* À sombra das raparigas em flor. Trad. de Mário Quintana. 2 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

___. *À la recherche du temps perdu:* O caminho de Guermantes. Trad. de Mário Quintana. 3 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

___. *À la recherche du temps perdu:* Sodoma e Gomorra. Trad. de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

___. *À la recherche du temps perdu:* A prisioneira. Trad. de Lourdes Sousa de Alencar e Manuel Bandeira. 2 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

___. *À la recherche du temps perdu:* A fugitiva. Trad. de Carlos Drummond de Andrade. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

___. *À la recherche du temps perdu:* O tempo redescoberto. Trad. de Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

___. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. Trad. Haroldo Ramanzini. Pref. de Aguinaldo José Gonçalves. São Paulo Iluminuras, 1988.

___. Lettre de 18 mars, 1908 à Robert Dreyfus. Apud. CLARAC, P. Introdução do editor francês. In: PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 25-36.

___. *Nas trilhas da crítica.* Trad. bras. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp / Imaginário, 1994.

___. Sobre a arte: para Jacques-Émile Blanche. In: ___ *Nas trilhas da crítica.* Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1994. p. 41-63.

___. A propósito do estilo de Flaubert In: ___ *Nas trilhas da crítica.* Trad. bras. de Plínio Augusto Coelho. Edusp/Imaginário, 1994. p. 65-85.

___. A propósito de Baudelaire. In: ___. *Nas trilhas da crítica*. Trad. bras. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1994. p. 103-35.

Livros e ensaios sobre Marcel Proust

ABRAHAN, P. (dir.). *Marcel Proust: o homem, o escritor, a obra.* Artigos e ensaios publicados em número especial da revista Europe, comemorativo do centenário de nascimento de Marcel Proust. Trad. bras. de Ferreira Gullar. São Paulo: Civilização Brasileira, 1971.

BARTHES, R.. Proust et les noms. In:___. *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaus éssais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. p. 121-34.

BECKETT, S. *Proust.* Trad. bras. de Arthur Rosenblat Nestrovski. São Paulo: L&PM. 1986.

CATTAUI, G. Images as instruments. In: GIRARD, R. (edit.). *Proust:* a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, Inc., 1962. p. 88-91.

CHAMPIGNY, R . Proust, Bergson and others philosophers. In: GIRARD, R. (edit.). *Proust:* a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, Inc., 1962.

CHANTAL, R. *Marcel Proust:* critique littéraire. Montréal: Les Presses de L'Université de Montréal, 1967. 2 tomes.

CLARAC, P. Introdução do editor francês. In: PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. Trad. bras. de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 25-36.

CURTIUS, E. R., *Marcel Proust y Paul Valéry.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1941.

DELEUZE, G. Os signos da arte e a essência. In:___ *Proust e os signos*. Trad. bras. de A.C. Piquet e R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 39-51 [4 ed. atualizada, 1987, Presses Universitaires de France].

FOUCHÉ, P. (org.). *Marcel Proust / Gaston Gallimard: correspondência (1912-1922).* Trad. bras. de Helena Bonito Couto Pereira. São Paulo: Ars Poetica / Edusp, 1993.

FRAISSE, L. *L'œuvre cathédrale:* Proust et l'architecture mediévale. Paris: José Corti, 1990.

___. Le petit pan de mur jaune. In ___. *Le processus de la création de Marcel Proust: le fragment expérimental*. Paris: José Corti, 1988. p. 350-351. Apud. MENDES, N. M. *Deux Galéries au Musée de Proust*: la peinture hollandaise et la peinture française dans *À la Recherche du Temps Perdu.* Thèse pour le doctorat. Université de La Sorbonne Nouvelle. Paris III, Paris, 1994.

GABORY, G. *Essai sur Marcel Proust.* 12e ed. Paris: Le Livre, 1976. (Essais et curiosités littéraires). [1ére édition 1926].

GALLIMARD, G. (Le gérant). *La novelle revue française.* Hommage à Marcel Proust (1871-1922). Paris: Gallimand, nº 112, 1er. janvier 1923. [nouvelle impréssion 1991].

GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. (Collection Poétique).

GIRARD, R. (edit.). *Proust:* a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, Inc., 1962.

GONÇALVES, A. O processo holometabólico em Marcel Proust. In: PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve:* notas sobre crítica e literatura. Trad. bras. de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 7-24.

GROSSMANN, J. *Meu amigo Marcel Proust Romance.* Salvador : Fundação Casa de Jorge Amado, 1995. (Coleção Casa de Palavras).

HENRY, A. *Marcel Proust*. Sem local: Klicksieik, 1981. Apud. UENISHI, T. *Le style de Proust et la peinture*. Paris: SEDES, 1988.

HUYGHE, R. Affinités électives: Vermeer et Proust. In: ___. *Amour de l'art*, XVII, 1936, p. 7-15. Apud. UENISHI, T. *Le style de Proust et la peinture*. Paris: SEDES, 1988.

KILMARTIN, T. (comp.). *A guide to Proust.* New York: Penguin Books, 1983.

KRISTEVA, J. *Le temps sensible*: Proust et l'expérience littéraire. Paris: Gallimard, 1994. (NRF éssais).

LE PICHON, Y. (avec la collaboration de Anne Borrel.) *Le Musée Retrouvée de Marcel Proust*. Paris: Stock, 1990.

MABIN, D. *Le sommeil de Marcel Proust.* Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

MAURIAC, C. *Proust.* Trad. bras. de Márcio Fagundes do Nascimento. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Coleção Escritores de Sempre).

MENDES, N. M. *Deux Galéries au Musée de Proust*: la peinture hollandaise et la peinture française dans *À la Recherche du Temps Perdu.* Thèse pour le doctorat. Université de La Sorbonne Nouvelle. Paris III, Paris, 1994.

PAINTER, G. *Marcel Proust:* les années de jeunesse (1871-1903). Traduit de l'anglais par G. Cattaui et R.-P Vial. Paris: Mercure de France, 1966, pp. 348-49.

PEYRE, H. The legacy of Proust. In: GIRARD, R. (edit.). *Proust:* a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, Inc., 1962. p. 28-41.

POULET, G. *L'espace proustien*. Paris: Gallimard, 1982.

RAIMOND, M., FRAISSE, L. *Proust:* en toutes lettres. Paris: Borda, 1989. (Collection En toutes lettres).

SHATTUCK, R. *As idéias de Proust.* Trad. bras. de Eliani Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1985.

SOUSA-AGUIAR, M. A de. *Introdução a Proust.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / Aliança Francesa, 1984.

UENISHI, T. *Le style de Proust et la peinture*. Paris: SEDES, 1988.

Obras gerais

ADORNO, T. W. *Teoria estética* Trad. port. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

___. *Notas de literatura.* Trad. bras. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ANDRADE, C. D. de. Procura da poesia. In: ___ *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977, p. 138.

___. Áporo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. p.154.
___. Vinte livros numa ilha. In:___ *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. p. 786-89.
APOLLINAIRE., G. *Les peintres cubistes*. Paris: Hermann, Editeurs des Sciences et des Arts. 1980.
ARISTÓTELES. *Obras completas*. Trad. esp. de Francisco de P. Samaranch. Madri: Aguilar, 1977.
___. Poética. In: *Obras completas*. Trad. esp. de Francisco de P. Samaranch. Madri: Aguilar, 1977.
___. Retórica: Livro III. In:___ *Obras completas*. Trad. esp. de Francisco de P. Samaranch. Madri: Aguilar, 1977. cap. 2, p. 10-11.
BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. port. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, s.d.
___. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1975.
___. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. 9 ed. Paris: José Corti, 1943.
___. *La terre et les rêveries de la volonté*. 7 ed. Paris: José Corti, 1948.
___. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. 12 ed. Paris: José Corti, 1948.
BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. 11 ed. ilustr. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
___. *Crítica e verdade*. Trad. bras. Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1982.
___. *O óbvio e o obtuso*. Trad. port. de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984. [1 ed. fr. 1982].
BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.- G. Le Dantec. Paris: Gallimard, 1954. (Bibliothèque de la Pléiade).
__. Curiosités esthétiques. In:___. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard, 1954. (Bibliothèque de La Pléiade).
__. Les fleurs du mal. In:___. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard, 1954. (Bibliothèque de La Pléiade).
___. O*uvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Clauude Pichois. Paris: Gallimard, 1976.
___. Critique d'art. In: ___.*Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. tome II, p. 351-775.
___. Salon de 1845. In: ___. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. tome II, p. 351- 407.
___. Salon de 1846. In:___. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. tome II, p. 415-96.
___. Le peintre de la vie moderne. In: ___. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. tome II, p. 683-724.
BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, W. *et al. Textos escolhidos*. Trad. bras. de Atília B. Fiori. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 35-62. (Os pensadores).
___. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1968. (Bibliothèque des Sciences Humaines).

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience.* 144 ed. Trad. bras. de Nathanael C. Carneiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979 [1ª ed. 1969, Presses Universitaries de France].

___. A e*volução criadora.* Trad. bras. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

___. *Matéria e memória:* ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. bras. de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BLANCHOT, M. *O espaço literário.* Trad. port. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOOM, H. *O cânone ocidental:* os livros e a escola do tempo. 3 ed. Trad. bras. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BORGES, J. Pierre Menard. In: ___. *Obras completas.* Buenos Aires: Emecé, 1974.

BRIK, O. Rítmo e sintaxe. In: EIKHENBAUN, B. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Trad. bras. de Ana Mariza Ribeiro et. al. Porto Alegre: Globo, 1971. p.131-9.

BUTOR, M. *Repertório.* Trad. bras. e org. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, H. de. (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem.* São Paulo: Cultrix, 1977.

CATULO. *O cancioneiro de Lésbia.* Trad. bras. de Paulo Sérgio de Vasconcelos. São Paulo: Hucitec, 1991. [Edição bilíngüe].

CHKLOVSKI, V. Arte como procedimento. In: EIKHENBAUN, B. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Trad. bras. de Ana Mariza Ribeiro et. al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56

COLERIDGE, S. T. In: WILLIAMS, O. (edit.). *Immortal poems of the english langage.* New York: Washington Square Press, s.d. p. 267-88.

CORTÁZAR, J. Para uma poética. In: ___. *Valise de cronópio.* Trad. bras. de David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CUMMINGS, E. E. *20 poemas.* Trad. bras. e intr. de Augusto de Campos. Ilha de Santa Catarina: Editora Noa Noa, 1979. [Edição bilíngüe].

DIDEROT, D. Lettre sur les sourds et muets. In:___*Premières œuvres. T*extes établis et presentés par Norman Rudich et Jean Varloot. Paris: Éditions Sociales, 1972. (basé sur l'original de 1751).

___. *Premières œuvres.* textes établis et presentés par Norman Rudich et Jean Varloot. Paris: Éditions Sociales, 1972. (basé sur l'original de 1751).

DUBOIS, J. et al. *Retórica da poesia:* leitura linear - leitura tabular. Trad. bras. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1980.

DU BOS, Abbé Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture.* Genève-Paris: Slaktine, 1982, Réimpression de l'édition de Paris, 1770, première publication 1725.

ECO, Umberto. *Obra aberta.* Trad. bras. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo. Perspectiva. 1969.

EIKHENBAUN, B. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Trad. bras. de Ana Mariza Ribeiro et. al. Porto Alegre: Globo, 1971.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: VAN NOSTRAND, Albert D. (Org.). *Antologia de crítica literária.* Trad. bras. de Marcio Cotrim. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1968. p. 189-95.

___. *The complete poems and plays of T. S. Eliot.* London: Faber and Faber, 1969.

___. *Ensaios.* Trad. bras., intr. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary.* Paris: GF-Flammarion, 1986.

FLOCH, J. M. Les langages planaires. In:___ *Sémiotique L'École de Paris.* Paris: s. ed., 1979.

FOSCA, F. pseud. de Georges de Traz. *De Diderot à Valéry*: les écrivains et les arts visuels. Paris: Albin Michel, 1960.

FOUCAULT, Michel. Klee, Kandinski, Magritte. In: ___. *Isto não é um cachimbo*. Trad. bras. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p 37-43.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. bras. do texto: Marise M. Curioni. Trad. bras. das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Cultrix, 1978.

___. Rimbaud. In: ___ *Estrutura da lírica moderna*. Trad. bras. do texto: Marise M. Curioni. Trad. bras. das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Cultrix, 1978. pp. 84-87

FRIEDRICH, O. *Olympia:* Paris no tempo dos impressionistas. Trad. bras. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. bras. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

___. Introdução polêmica. In:___.*Anatomia da crítica*. Trad. bras. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 11-36.

___. Crítica ética: teoria dos símbolos. In:___ *Anatomia da crítica*. Trad. bras. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 73-129.

___. *O caminho crítico:* um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. Trad. bras. de Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GENETTE, G. *Figuras*. Trad. bras. de Ivone Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

___. *L' œuvre de l'art:* immanence et transcendence. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

GIDE, A. *Prétextes: réflexions sur quelques points de littérature et de morale*. Paris: Mercure de France, 1947.

GONÇALVES, A. J. *Paul Valéry: o alquimista do espírito.* (Posfácio). In: VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. bras. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 221-31.

___. *A propósito da crítica de Marcel Proust.* In: PROUST, M. *Nas trilhas da crítica.* Trad. bras. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp / Imaginário, 1994. p.9-39.

___. J. *Laokoon revisitado - relações homológicas entre textos e imagem.* São Paulo: EDUSP, 1994.

GREIMAS, A. J. Pour une théorie du discours poétique. In: GREIMAS, A. J. *et al. Éssais de semiotique poétique*. Paris: Librairie Larousse, 1972. p. 5-24.

___. A. J., COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. bras. de Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Cultrix, 1979.

HAIAKAWA, S. I. *A linguagem no pensamento e na ação.* Trad. de Olivia Krähembühl. São Paulo: Livraria Pioneira, 1963. (Biblioteca Pioneira de Administração e Negócios).

HEGEL, G.W.F. *L'art classique*. Paris: Aubier-Montaigne, 1964. (Esthétique, t. 4).

___. *Estética*: o belo artístico ou o ideal. 3 ed. Trad. port. de Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, s. d.

HEIDEGGER, M. *Arte y poesia.* Trad. e prólog. de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. (Breviarios).

HJELMSLEV, L. *Prolegómenos a una teoria del lenguage*. 2 ed. Trad. esp. de José Luis Díaz de Liaño. Madri: Editorial Gredos, 1974. (Biblioteca Románica Hispánica).

HÖLDERLIN. *Poemas.* Pref. sel. e trad. bras. de Mário Quintana. 2 ed. rev. e ampl. Coimbra: Atlântida, 1959.

ISER, W. *The act of reading*. London: Routledge & Keagan Paul, 1978. [1 ed. al. 1976].

JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit, 1963, p. 38.

___. *Lingüística e comunicação*. Trad. bras. e prefácio de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 2 ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1969.

___. *Questions de poétique.* Paris: Éditions du Seuil, 1973.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

JOYCE, J. *Ulisses*. Trad. bras. de Antonio Houaiss. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

KANT, E. *Critique de la raison pure*. Trad. fr. avec notes par A. Tremesaygues et B. Pacaud. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

KANDINSKY, Vassily. *De lo espiritual en el arte*. Trad. esp. de Elisabeth Palma. México: Premiá, 1981.

KLEE, Paul. Credo del creador. In: ___. *Teoria del arte moderno*. Trad. esp. de Hugo Acevedo. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1979. p. 54-65. (El hombre y su mundo).

LACLOTE, M. , CUZIN, J. P. (Direction). *Dictionnaire de la peinture:* La peinture occidentale du moyen âge à nos jours. Paris: Larousse, 1991.

LAUTRÉAMONT, C. de. (pseud. de DUCASSE, I. L.). *Os cantos de Maldoror*. Trad. bras e pref. de Cláudio Willer. São Paulo: Vertente Editora, 1970.

LESSING, E. *Laocoonte - O sobre los límites de la pintura y la poesia*. Trad. do alemão, prólogo e notas de Enrique Palau. Barcelona: Editorial Iberia, 1957.

LIMA, S. *A aventura surrealista.* Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da Unesp; Rio de Janeiro: Vozes, 1995. tomo 1.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Trad. port. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completas*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Aguiar, 1971.

___. Memórias póstumas de Brás Cubas. In:___ *Obras completas.* 3 ed. Rio de Janeiro: José Aguiar, 1971. vol. 1, p. 526.

MALLARMÉ, S. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean Aubuy. Paris: Gallimard, 1945.

___. *Igtur:* ou a loucura de Elbehnon. Trad. bras. de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MANN, T. *A montanha mágica.* Trad. bras. de Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro (por cortesia da Nova Fronteira), 1986.

___. *Tônio Kroeger* e *A morte em Veneza.* Trad. bras. de Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MEIRELES, C. Recordação. In ___. *Obras completas*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972. p. 154.

MELO NETO, J. C. de. *Crime na Calle Relator.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 31-32.

___ *Museu de tudo:* poesia (1966-1974). 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. bras. de Reginaldo de Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

___. *O visível e o invisível.* Trad. bras. de José Artur Gianoti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: perspectiva, 1971.

MICHAUD, G. *Message poétique du symbolisme.* Paris: Librairie Nizet, 1947.

MIRÓ, J. *A cor dos meus sonhos*: entrevistas com Georges Raillard. Trad. bras. de Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. p. 31.

PAZ, O. *Teatro de signos*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972.

___. *O arco e a lira.* Trad. bras. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

___. A imagem. In: ___. *O arco e a lira*. Trad. bras. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 119-38.

PEIRCE, S. *Semiótica*. trad. bras. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PERELMAN, C. , OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação:* a nova retórica. Trad. bras. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

POE, E. A. *Ficção completa, poesia e ensaios.* Textos organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

POULET, G. *La pensée indéterminé:* III. De Bergson à nos jours. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

POUND, E. *ABC da Literatura.* Org. e apresent. da ed. bras. de Augusto de Campos. Trad. bras. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

___. *Poesia.* 2 ed. Trad. bras. de Augusto e Haroldo de Campos *et al.* São Paulo: Hucitec, 1985.

RAYMOND, M. *De Baudelaire au surréalisme.* Paris: José Corti, 1940.

RICŒUR, P. Mímese III. In: ___ *Tempo e narrativa*. Trad. bras. de Constança Marcondes César. Campinas, SP.: Papirus, 1994. p. 110-131.

___. *A metáfora viva.* Trad. port. de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés, s.d.

ROUX, S.-P. Les deux serpents qui burent trop de lait. In ___ *Les reposoirs de la procession.* Paris: **Mercure de France**, 1893, p. 215-219. Apud. Margit Rowell, *Joan Miró - peinture = poésie*. NY: Éditions de la différence, 1972, p. 147.

ROWELL, M. *Joan Miró:* peinture = poésie. Paris: Éditions de la Différence, 1976

RUSKIN, J. *Bible d'Amiens.* Traduction, notes et préface de Marcel Proust. Paris: Union générale d' éditions, 1986.

___. *Sésame et les Lys*. Traduction et notes de M. Proust. Paris. Éditions Complexes, 1987.

___. *As pedras de Veneza.* Trad. bras. de Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SAFO. Em torno a Silene esplêndida. In: POUND, E. *ABC da Literatura.* Org. e apresent. da ed. bras. de Augusto de Campos. Trad. bras. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 165.

SAINTE-BEUVE, C. *Causéries du lundi:* les contemporains de Sainte-Beuve. In: LALANDE, B. (org.). Paris: Larousse, 1953. tome 124, partie II. (Collection Classiques Larousse).

SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística geral*. Trad. bras. de Antonio Cheline *et al*. São Paulo: Cultrix, 1969.

SCHNAIDERMAN, B. (org.). *Semiótica russa.* Trad. bras. de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SHATTUCK, R. *As idéias de Proust.* Trad. bras. de Eliani Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1985.

SPITZER, L. Intuition and Philology In: GIRARD, R. (edit.) *Proust: a collection of critical essays.* Englewood Clifs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1962. p. 97-103.

___. *Lingüística e história literária.* 2 ed., 3 reimpr. Madrid: Editorial Gredos, 1982. (Biblioteca Románica Hispánica). [Não consta nome do tradutor].

STAROBINSKY, Jean. *A invenção da liberdade*. Trad. bras. de Fúlvia M. Luiza Moritto. São Paulo: UNESP, 1994.

VALÉRY, P. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci. In:___*Variété I*. Paris: Gallimard, 1924. p. 98-107.

___. Sittuation de Baudelaire. In:___ *Variété II*. Paris: Gallimard, 1930. p. 121-47.

___.Discours prononcé au deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art In: ___. *Variété IV*. Paris: Gallimand, 1938. p. 235-64.

___. Poésie et pensée abastraite In: ___ *Variété V*. Paris: Gallimand, 1942.

___. *Souvenirs poétiques:* recueillis par un auditeur au cours d'une conférence à Bruxelles le 9 janvier 1942. Paris: Guy Le Prat, 1946.

___.Cimetière Marin. In: VASCONCELOS, E. *Cemitério marinho*. Trad. e ensaio de interpretação do "Cimetière marin", de Paul Valéry. São Paulo: Massao Ohno/Roswuitha Kempf - Editores, s.d. p. 10-21.

___. Discurso sobre a estética. In: LIMA, L. C. (Seleção e introdução). *Teoria da literatura em suas fontes*. Trad. do discurso citado de Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. [1 ed. fr. 1937].

___. Acerca do "Cemitério Marinho". In: ___. *Variedades*. Trad. bras. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 169-76.

___. *A alma e a dança:* e outros diálogos. Apresentação e tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção Lazuli).

VINCI, L. da. *Tratado de la pintura*. Trad. esp. de Diego Antonio Rejon. Buenos Aires: Goncourt, 1975.

WEISSTEIN, Ulrich. *Comparative literature and literary theory*. Trad. de William Riggano. London: Indiana University Press, 1973. [1 ed. 1968, German].

WIMSATT JR. W. K ., BROOKS, C. *Crítica literária:* breve história. Trad. bras. de Eduardo Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

ÍNDICE REMISSIVO

Índice remissivo

ÍNDICE REMISSIVO DE NOMES PRÓPRIOS *

ADORNO. 276.
ALBERTI. 110.
ALENCAR [Lourdes de Sousa]. 120, 141.
ANDRADE [Carlos Drummond de.] 120, 131, 139.
ARAÚJO [Octávio]. 161, 162.
ARISTÓTELES. 28, 36, 96, 97, 98, 125, 141, 240.
BALZAC. 48, 63, 64, 65, 69.
BANDEIRA [Manuel]. 120, 141148, 149, 154, 155, 159.
BARTHES. 35, 36, 39, 40, 42, 54, 57, 87, 290, 297.
BAUDELAIRE. 26, 36, 48, 58, 63, 69, 87, 89, 194, 199, 203, 278, 297.
BECKETT. 274.
BENJAMIN. 144, 146, 204.
BÉRANGER. 48.
BÉRAUD. 35, 218.
BERGSON. 32, 36, 146, 169, 170.
BLANCHE [Jacques Émile]. 61, 66, 67, 68, 70, 71, 89, 203.
BLANCHOT. 266.
BOILEAU. 48.
BORGES. 289.
BORREL [Anne]. 205.
BOSSUET. 298.
BOTICELLI. 35, 218, 245, 248, 250, 251, 252, 253, 255.
BRECHT. 274.
BRIK. 159.
BRUEGEL. 35, 218.
BUERGER. 232.
BUTOR. 34, 36, 74, 84, 87, 186.
CAMPOS [Haroldo de]. 118.
CARPACCIO. 35, 109, 116, 218.
CATTAUI. 298.
CATULO. 217.
CÉZANNE. 22, 45, 193, 228, 284.
CHAMPIGNY. 145, 169, 170.
CHANTAL. 299.
CHATEAUBRIAND. 297.
CHKLOVSKI. 276.
CLARAC. 63, 64, 65, 70, 87.
COROT. 35, 58, 218.
CORTÁZAR. 98, 99, 141.
COURBET. 80.

---

* Este índice engloba nomes de autores, escritores, filósofos, artistas e pintores.

unesp

CUMMINGS. 35, 36.
CURTIUS. 39, 49, 50, 51, 52, 53, 74, 87, 90, 91, 141, 297.
DAUMIER. 80.
DALI. 150, 151.
DAVID. 61, 66.
DEBUSSY. 74.
DEGAS. 27, 35, 61, 66, 218, 282, 283.
DELACROIX. 35, 58, 80, 218.
DELEUZE. 24, 27, 36, 41, 65, 75, 87, 204, 298.
DESCARTES. 298.
DIDEROT. 277, 278.
DOSTOIEVSKI. 298.
DU BOS. 22, 36.
ECO. 19, 21, 36.
ELIOT. [G.] 48, 297.
ELIOT. [T.S.] 144, 157, 158, 160.
FLAUBERT. 29, 37, 48, 50, 51, 52, 53, 57, 63, 69, 89, 93, 141, 298.
FLOCH. 228.
FOSCA. 202, 203.
FOUCAULT. 32, 36.
FRA ANGELICO. 35, 218.
FRAISSE. 34, 37, 74, 82, 87, 186, 266, 273, 299.
FRIEDRICH, [Hugo]. 218.
FROMENTIN. 203.
FRYE. 25, 27, 28, 37, 258, 282, 289, 290.
GARCIA RODRIGUES [Dinamara]. 128.
GAUDI. 280.
GENETTE. 175.
GHIRLANDAJO. 254, 255.
GIDE. 234.
GIOTTO. 35, 109, 113, 116.
GIRARD. 268, 269, 271, 296, 298.
GONCOURT. 202, 203.
GOZZOLI. 35, 218.
GREIMAS. 121, 141.
GRILLET. 57.
GUYS. 80.
HAIAKAWA. 44, 88.
HAVARD. 234.
HEIDEGGER. 144.
HENRY. 202, 204.
HJELMSLEV. 106, 141.
HOMERO. 48, 55.
HOOCH [Pieter de]. 258, 259, 260.
HUGO. 48, 58.
HUYGHE. 204.
INGRES. 35, (*A banhista:* 77), 80, 81, 82, 218.
ISER. 37.
JAKOBSON. 20, 21, 37.
JOYCE. 34, 37.
KANDINSKY. 22, 23, 28, 37.
KANT. 51.
KLEE. 22, 31, 32, 36, 37, 93.
KRISTEVA. 94, 141, 186, 297.
LATOUR. 35, 218.
LE CORBUSIER. 280.
LEMAIRE. 202
LE PICHON. 34, 37, 205, 206, 299.
LESSING. 31, 37, 71, 88.

LOREDANO. 254.
LOTMAN. 121, 141, 174.
MACHADO DE ASSIS. 34, 37, 192.
MAGRITTE. 22.
MALLARMÉ. 23, 34, 37, 45, 57, 60, 88, 199, 217, 284, 285.
MANET. 35, 68, 70, (*Olympia:* 77), 80, 81, 82, 85, 218, 228.
MANN. 34.
MEIRELES. 144, 171, 172, 174, 175.
MELO NETO. 196, 281.
MEMMLING. 109.
MENDES. 34, 37, 186, 202.
MERLEAU-PONTY. 171.
MIGUEL PEREIRA [Lúcia]. 101, 141, 274.
MILLET. 35, 218.
MITTERRAND. 192.
MIRÓ. 22, 128, (*Le corps de ma brune:*129), 142, 197, 280.
MONET. 35, 213, 215, 218.
MONDRIAN. 22.
MONTAIGNE. 298.
MONTESQUIOU. 204.
MOREAU. 35, 117, 118, 218.
MURRY. 50, 90.
NERVAL. 63, 64, 69, 297.
PAINTER. 66, 86, 88.
PESSOA. 44, 45, 88, 144, 160, 163, 164, 165, 166, 168.
PEYRE. 275.
PICASSO. 193.
PICÖN. 98.
PIERO. 35.
PIERO DE LA FRANCESCA. 218.
PISSARO. 35, 218.
POE. 199, 274.
POLITIEN. 252.
POUSOIN. 218.
POULET. 94, 107, 108, 113, 141, 296.
POUND. 157.
PROUST. 18, 19, 24, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 116, 118, 119, 123, 124, 125, 127, 128, 132, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 182, 184, 186, 188, 192, 193, 195, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 212, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 234, 236, 241, 242, 244, 245, 247, 250, 254, 255, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 277, 284, 285, 286, 289, 290, 291, 292, 294, 296, 297, 298, 299.
QUINTANA. 109.
RACINE. 48, 207.
RAILLARD. 197.
RAMANZINI. 69, 87, 88, 89.
RAPHAEL. 35, 133, 134, 135, 218.
REMBRANDT. 35, 218, 292.
RENOIR. 35, 85, 218.
RICŒUR. 24, 37, 231.
RIMBAUD. 218.
RIZZO [Antonio]. 254, 255.
ROBERT [Hubert]. 184, 234, 235, 237, 238, 239, 241, 242.
ROUX. 119, 127, 128, 142.
RUSKIN. 46, 88, 89, 90, 204, 297.
SAFO. 117, 118, 217.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

SAINTE-BEUVE. 41, 48, 53, 55, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 87, 88, 89, 203, 254.
SAND. 48
SHATTUCK. 43, 45, 89, 186, 297.
SISLEY. 35, 218.
SOURIAU. 282.
SOUSA-AGUIAR.
SPITZER. 299.
STAROBINSKY. 25, 37.
STENDHAL. 48, 69.
THIBAUDET. 50.
TURNER. 35, 218.
UENISHI. 34, 37, 82, 83, 85, 87, 89.
VALÉRY. 18, 23, 25, 26, 37, 49, 50, 73, 87, 89, 105, 118, 100, 140, 141, 142, 188, 189, 190, 191, 195, 199, 217, 223, 274, 282, 298.
VAN EICK. 214.
VAN GOGH. 172, 173.
VELASQUEZ. 214.
VERMEER. 35, 184, 214, 218, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 261, 272.
VIGNERON. 273.
VINCI. 26, 73, 89, 110, 142, 188.
VIRGÍLIO. 48, 217.
WAGNER. 65.
WATTEAU. 35, 218.
WEISSMANN. 281.
WEISSTEIN. 36.
WHISTLER. 35, 70, 85, 218.
WINCKELMANN. 71.
WORDSWORTH. 145.