

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Bernardete Oliveira Marantes

O vestido de Proust: uma construção na trama das
correspondências.

Versão corrigida, o exemplar original se encontra disponível no CAPH da FFLCH
(Centro de Apoio à Pesquisa Histórica)

São Paulo 2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Bernardete Oliveira Marantes

O vestido de Proust: uma construção na trama das correspondências.

Tese apresentada ao Programa de Pós
Graduação do Departamento de Filosofia da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Doutora em
Filosofia sob orientação do Prof. Dr.
Franklin Leopoldo e Silva

Versão corrigida, o exemplar original se encontra disponível no CAPH da FFLCH
(Centro de Apoio à Pesquisa Histórica)

De acordo

Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva

São Paulo 2011

À minha querida família.

Agradecimentos

Embora a responsabilidade da tese seja inteiramente minha, a realização desta pesquisa não seria possível sem a preciosa colaboração de muitos.

Inicialmente agradeço ao meu orientador, o Prof. Franklin Leopoldo e Silva, pela constante colaboração e infinita paciência nesta caminhada que teve seu início no mestrado.

À Prof^a Dr^a Leda Tenório da Motta, escritora e pesquisadora de literatura e da obra de Marcel Proust, devo a ideia inicial desta tese. Sua perspectiva da fortuna crítica proustiana iluminou meu caminho reflexivo tornando possível um efetivo avanço pelas tramas da *Recherche*. Prof^a Leda facultou meu primeiro contato com o tema desta pesquisa, pois foi ela quem me ofertou, através da indicação da grande intelectual e proustiana, a Prof^a. Dr^a. Olgária Matos, um estudo sobre Proust e a moda, o qual intensificou deveras meu desejo em mergulhar no tema. Outrossim, agradeço à filósofa e sagaz leitora de Proust, a Prof^a. Dr^a. Olgaria Matos, pelas valiosas e repetidas cooperações, inclusive por conceder que um artigo inédito seu fosse aqui citado.

Devedora de reconhecimento sou também do Prof. Dr. Jorge Coli, a quem admiro sobremaneira, e de quem tive o privilégio da leitura desta pesquisa. As observações certas deste sensível intelectual acrescentaram novos rumos às minhas reflexões.

Igualmente grata sou ao Prof. Dr. Alexandre Bebiano de Almeida por sua atenta leitura de meu trabalho e por seu olhar rigoroso de proustiano; as sugestões apresentadas foram de extrema valia.

Faz-se necessário lembrar uma sutil, mas positiva, cooperação da Prof^a. Dr^a. Maria das Graças de Souza, que, ao apresentar-me ao Prof. Dr. Alain Grosrichard, mesmo sem o saber, tornou exequível minha comunicação com diversos professores no estrangeiro, pois foi através das indicações deste conceituado rousseuniano que escolhi meu co-orientador no *Centre de Recherches Proustiennes*.

Do estágio no estrangeiro agradeço a acolhida e os cursos do eminente Prof. Dr. Pierre-Edmond Robert, responsável pelo grupo de pesquisas proustianas da *Sorbonne Nouvelle – Paris 3*; às aulas de Estética do Prof. Dr. Bruno Hass (Paris 1 – *Centre de Philosophie de l'Art*), a quem sou grata pelos cursos que fiz e também pelas orientações museológicas, principalmente às referentes ao Renascimento italiano; ao ITEM (*Institut des Textes et Manuscrits Modernes – Équipe Proust*), sito à *École Normale Supérieure*, na figura da prestigiosa *Mme Nathalie Mauriac Dyer* que prontamente me recebeu e,

sobretudo, agradeço fortemente à documentalista do Instituto, *Mme Pyra Wise*, que não se furtou em nenhum momento em colaborar com minha pesquisa, disponibilizando-me os arquivos e a biblioteca e, especialmente, por conceder-me acesso irrestrito ao espaço e a todos os serviços do Instituto. Sou também agradecida de modo especial à *Mme Karine Rouquet-Brutin*, pelas discussões proustianas, mas principalmente, pela imensa paciência com que corrigia meus textos em francês. Do estágio no exterior, não posso deixar de citar meus agradecimentos a todas as bibliotecas universitárias e interuniversitárias que frequentei em Paris. Entretanto, à *Bibliothèque Nationale de France*, o admirável centro de conhecimento onde passei muitos dos meus dias, devo um agradecimento especial: obrigada aos atendentes da *Salle T* (Viviënne, Joachin, Magali, Fabiënne, entre outros), que colaboraram de modo paciente, simpático e rigoroso em todas minhas solicitações.

Importante também foi o auxílio da estimada Dr^a Luciana Dadico pelas traduções dos textos em italiano, e a ela agradeço ainda o carinho e a amizade. A inestimável tradução dos textos em inglês, e especialmente a tradução das palavras de John Ruskin, foram feitas por Marcio Junji Sono. Ao Marcio, meu amigo querido e companheiro de superior qualidade agradeço não só o auxílio nas traduções, mas ainda pelas repetidas leituras, sempre cuidadosas, deste trabalho. Sinto-me afortunada em privar de tão especial amizade. Sempre obrigada Marcio.

Grata, e muito, sou a todo o Departamento de Filosofia, e em particular a todos os queridos da secretaria: Maria Helena, Luciana, Ruben, Verônica, Geni, e naturalmente, um agradecimento especial e cheio de carinho à querida Marie, que sempre zelosa e atenta, facilitou e organizou minha caminhada desde o mestrado até aqui. Um brinde à Marie.

Por fim, muito obrigada a todos os brasileiros e brasileiras por manterem as agências que financiam as bolsas de pesquisas em nosso país. No meu caso agradeço ao CNPq pela bolsa de doutorado aqui no Brasil, e a CAPES pela bolsa-estágio no exterior. Sem estas bolsas de estudo para pesquisa esse trabalho não seria possível.

Resumo

MARANTES, Bernardete Oliveira. *O vestido de Proust: a moda na trama das correspondências*. 2011 –432f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Esta pesquisa tenciona apreender a moda das roupas, e afins, na obra de Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*. Este escopo desdobra-se num exame sobre a fundação da estética proustiana da moda das roupas, assim como no exame acerca da história das roupas e sua função identitária, e no exame das vestimentas de importantes personagens femininas. O pensamento de Gilles Deleuze mostra-se presente em diversas etapas do trabalho, colaborando na costura do vestido proustiano.

Palavras-chave: Proust, estética, moda, correspondência entre as artes, Deleuze.

Abstract

This research intends to capture the fashion of clothes and related subjects in the Marcel Proust's romance *À la Recherche du temps perdu*. The scope of this work is unfolded in an investigation on the foundations of the Proustian clothing fashions aesthetic, as well as the examination about the history of clothing and their identity role, and as well as the garments of important female characters. Ideas of Gilles Deleuze show up at various stages of this research, collaborating in Proustian fashion dress.

Keywords: Proust, aesthetics, fashion, correspondence between the arts, Deleuze.

Résumé

Cette recherche a pour but saisir la mode vestimentaire, aussi bien que d'autres, dans le roman de Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*. Ce propos s'accompli en quelques niveaux: par l'examen de la fondation d'une esthétique proustienne de la mode des vêtements; par une recherche ciblée sur l'histoire des vêtements et leur fonction identitaire; et en examinant les vêtements d'importants personnages féminins. La pensée de Gilles Deleuze est présente au long du travail, faisant son apport à la coutûre de la robe proustienne.

Mots-clés: Proust, esthétique, mode, correspondance entre les arts, Deleuze.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: *Dandy*/ www.alzd.de

Figura 2: *Sortie de l'Opéra*, sd, Constantin Guys (1802-1892)/ Paris, Museu do Louvre, Departamento de Artes Gráficas/ www.arts-graphiques.louvre.fr

Figura 3: *La Dernière Mode*/ www.diktats.com

Figura 4: *Avant le bal* (1887-1888), Madeleine Lemaire (1845-1928)/ aquarelle 33 x 25 cm/ Collection particulière © Studio Sébert-Photographes.

Figura 5: *Essai de figure en plein-air: Femme à l'ombrelle tournée vers la droite* (1886), Claude Monet (1840-1926) / huile sur toile, 1.305 x 0.893 m/ Paris, Musée d'Orsay.

Figura 6: *Chrysanthemums* (1881-82), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)/ oil on canvas, 54.7 x 65.9 cm/ Chicago, The Art Institute of Chicago.

Figura 7: *Zipporah*, photogravure of a drawing by John Ruskin (1819-1900) after Sandro Botticelli (1445-1510). Frontispiece to *Val d'Arno, The Works of John Ruskin*, E. T. Cook and A. Wedderburn (eds.), 1906.

Figura 8: *Caridade (Karitas)*, Giotto (1267-1337). Série *Vices et Vertus* da Capela degli Scrovegni (1303-1310), na igreja da Arena, em Pádua/ Exposição: *Proust l'écriture et les arts*, 1999/ Paris, arquivo BNF, www.expositions.bnf/proust

Figura 9: *Venice, from the Porch of Madonna della Salute* (ca. 1835), J. M. William Turner (1775-1851)/ oil on canvas/ 91.4 x 122.2 cm/ Nova York, The Metropolitan Museum of Art.

Figura 10: *Storie de sant'Orsola Ritorno degli ambasciatore in Inghilterra* (particolare) (1495-1498), Vittore Carpaccio (1460ca-1526)/ olio su tela, cm 297 x 253cm/ Veneza, Gallerie dell'Accademia.

Figura 11: *Miracolo dell'indemoniato al ponte di Rialto* (particolare) (1494-1495), Vittore Carpaccio (1460ca-1526)/ olio su tela, cm 363 x 406 cm/ Veneza, Gallerie dell'Accademia.

Figura 12: *Manteau*, Fortuny/ <http://mescarnetsvenitiens.blogspot.com/2009/05/venise-proust-fortuny.html>

Figura 13: *Delphos*, Fortuny/ <http://www.yvettes.net/BlueFortunyConstruction.html>

Figura 14: *Panneau central de grand balcon* (entre 1905 et 1907), Hector Guimard, Fonderies de Saint-Dizier/ 0.81 x 1.73 m/ Paris, Musée d'Orsay.

Figura 15: *La cathédrale de Rouen. Le portail vu de face* (1892), Claude Monet (1840-1926)/ huile sur toile/ 1.07 x 0.74 m/ Paris, Musée d'Orsay.

Figura 16: *Rubens and Isabella Brant in the of Honeysuckle Bower*, (C. 1609), Peter Paul Rubens (1577-1640)/ Canvas, 178 x 136,5 cm/ Munique, Alte Pinakothek.

Figura 17: *Les Merveilleuses Fashion*/ www.laits.utexas.edu

Figura 18: *Young Bohemian Serb* (1872), Charles Landelle (1821-1908)/ huile sur toile, 93 x 66 cm/ Nantes, Musée des Beaux-Arts. Imagem da <http://digitool.amherst.edu>

Figura 19: *La Femme aux gants, dite La Parisienne* (1883), Charles-Alexandre Giron (1850- 1914)/ huile sur toile, 200 x 91 cm/ Paris, Le Petit Palais.

Figura 20: *La comtesse de Keller* (1873), Alexandre Cabanel (1823-1889)/ huile sur toile, 38,98 x 29,92 cm/ Paris, Musée D'Orsay.

Figura 21: *Une soirée au Pré Catelan* (1909). Henri Alexandre Gervex (1852-1929)/ huile sur toile, 214 x 314 cm/ Exposição: *Proust l'écriture et les arts*, 1999/ Paris, arquivo BNF, www.expositions.bnf/proust

Figura 22: *La Soirée – Autour du piano* (vers 1880) Jean Béraud (1849 - 1936)/ huile sur toile, 35 x 27 cm/ Paris, Musée Carnavalet.

Figura 23: *Scène de comédie* (vers 1860), Honoré Daumier (1808-1879)/ huile sur bois, 0.328 x 0.248 m/ Paris, Musée d'Orsay.

Figura 24: *Une réunion musicale chez Madeleine Lemaire* (vers 1900). Sem (George Coursat, 1863-1934)/ Estampe, 35 x 52 cm/ Exposição: *Proust l'écriture et les arts*, 1999/ Paris, arquivo BNF, www.expositions.bnf/proust

Figura 25: *Le bal* (vers 1879), Edgar Degas (1834-1917)/ huile sur bois, copie libre d'après Menzel, 0.455 x 0.655 m/ Paris, Musée d'Orsay.

Figura 26: *Oedipus and the Sphinx* (1864), Gustave Moreau (1826-1898)/oil on canvas, 206.4 x 104.8 cm/ Nova York, The Metropolitan Museum of Art.

Figura 27: *La Loge* (1874), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)/ oil on canvas, 80 x 63.5 cm/ Londres, Courtauld Institute Galleries: www.artandarchitecture.org.uk

Figura 28: *Semblantes*, sd, Arthur Bispo do Rosário (1909-1989)/ tecido bordado/ Rio de Janeiro, Museu Bispo do Rosário.

Figura 29: *Symphony in White, No. 2: The Little White Girl* (1864)/ James Abbott McNeill Whistler/ oil on canvas 765 x 511 mm/ Londres, Tate Britain.

Figura 30: *The Ball on Shipboard* (détail) (circa 1874), James Tissot (1836-1902)/ oil on canvas; 841 x 1295 mm/ Londres, Tate Gallery.

Figura 31: *Lady Lilith* (1867), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)/ Watercolor and gouache, on paper, 51.3 x 44 cm/ Nova York, The Metropolitan Museum of Art.

Figura 32: *Imprimerie Cabourg*, sd/ Exposição: *Proust l'écriture et les arts*, 1999/ Paris, arquivo BNF, www.expositions.bnf/proust

Figura 33: *La plage de Cabourg* (1910), René-Xavier Prinet (1861-1946)/ huile sur toile, 0.94 x 1.505 cm/ Paris Musée d'Orsay.

Figura 34: *Le chalet du cycle au bois de Boulogne* (vers 1900), Jean Béraud (1849-1936)/ huile sur toile, 53,5 x 65 cm/ Paris, Musée Carnavalet.

Figura 35: *Sappho* (1877), Charles-August Mengin (1853-1933)/ oil on canvas, 230.7 x 151.1 cm/ Manchester, Manchester Art Gallery.

Figura 36: *Saturno devorando a un hijo* (1820-1823), Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)/ Técnica mixta, revestimiento mural, 143,5 x 81,4 cm/ Madrid, Museo Nacional del Prado.

Figura 37: *Cahiers de Proust* (1909-1918)/ Exposição: *Proust l'écriture et les arts*, 1999/ Paris, arquivo BNF, www.expositions.bnf/proust

N. da A.

Antes da incursão à pesquisa, uma nota se faz necessária, e esta se refere às notas de rodapé.

Elas abundam nesta pesquisa. Afora as consideradas imprescindíveis tomadas da *Recherche*, há grande fartura de citação de comentadores de Proust e de pesquisadores da moda das roupas e afins. Diversas razões poderiam ser elencadas na tentativa de justificá-las – insuficiência ou timidez intelectual; técnica de escrita; espírito explicativo, etc. –, entretanto, nenhuma delas responderia com exatidão tal procedimento adotado, e ironicamente, a justificativa que mais se aproxima de um sincero propósito encontra-se nas palavras de Walter Benjamin, ditas por Hannah Arendt, e para a qual a primeira de uma longa série de notas de rodapé será criada:

...os cavalheiros envolvidos declararam posteriormente não ter entendido uma única palavra do estudo *Origem do drama barroco alemão*, que Benjamin lhes submetera. Como entenderiam um escritor cujo maior orgulho era o de que “escrever consiste largamente em citações – a mais louca técnica mosaica imaginável”¹.

As belas palavras de Benjamin que, como disse Arendt neste mesmo artigo, sem ser poeta *pensava poeticamente*, certamente seriam louvadas por Proust, o grande mosaicista da literatura. Modestamente, e longe de qualquer pretensão em querer se igualar aos geniais mencionados, essa pesquisadora muito se serviu das citações por verdadeiramente acreditar, no emaranhado do exame, ser possível através de outras luzes e outras vozes tornar mais claro e vivo seu próprio pensamento.

¹ ARENDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940. (p. 133-176). In: *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 139.

ABREVIACÕES DE REFERÊNCIA

Abreviaturas usadas para as obras de MARCEL PROUST:

- Edição de referência em francês:

À la recherche du temps perdu. 4 Vols. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989:

RTP, I; RTP II; RTP III; RTP IV

- Edições de referência em português:

As páginas referidas nas citações corresponderão às obras editadas pela Editora Globo, com traduções de Mário Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Lúcia Miguel Pereira e Lourdes Sousa de Alencar, salvo *À sombra das raparigas em flor*, cujas páginas corresponderão à edição Abril Cultural S. A. (sob licença da Editora Globo S. A., Porto Alegre), 1984.

Ocasionalmente utilizou-se a edição: PROUST, Marcel. *Em busca do Tempo Perdido*. (3 Vols). Tradução e Prefácios de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

No Caminho de Swann, 19ª edição, 1998: **S**

À Sombra das Raparigas em Flor, 1984: **R**

O Caminho de Guermantes, 11ª edição, 1996: **CG**

Sodoma e Gomorra, 13ª edição, 1995: **SG**

A Prisioneira, 12ª edição, 1996: **P**

A Fugitiva, 12ª edição, 1995: **F**

O Tempo Redescoberto, 12ª edição, 1995: **TR**

SUMÁRIO

RESUMO

N. da A.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ABREVIACÕES DE REFERÊNCIA

I. INTRODUÇÃO.....	12
I. PARTE I – TIRANDO AS MEDIDAS	
I. 1. Os incipientes escritos de moda, os gêneros, e os escritores.....	21
I. 1. 1. Balzac.....	27
I. 1. 2. Baudelaire.....	36
I. 1. 3. Mallarmé.....	48
I. 2. <i>Etoile Filante</i> e os primeiros escritos.....	60
I. 2. 1. Gênero literário e os elementos da moda que persistiram na <i>Recherche</i>	63
I. 3. A tradição crítico-literária e a <i>Recherche</i>.	75
III. PARTE II – ESCOLHENDO O MODELO	
II. 1. John Ruskin.....	81
II. 1. 1. Afinidades e aproximações.....	96
II. 2. As doutrinas de uma estruturação estética.....	113
II. 2. 1. A preciosa <i>La Serenissima</i>	113
II. 2. 2. Fortuny.	132
II. 2. 3. Carpaccio.....	149
II. 3. Os elementos estéticos aplicados em proveito da fundação estética do vestido.....	152
IV. PARTE III – CORTANDO, CHULEANDO E COSTURANDO	
III. 1. Paris a capital da moda: as roupas e a etiqueta.....	178

III. 1. 2. A Paris do século XIX: a roupa como representação identitária.....	190
III. 1. 3. Segundo Império (1852-1870): o mito Paris.....	208
III. 1. 3. 1. O surgimento da alta costura (<i>haute couture</i>).....	214
III. 2. A aristocracia e a burguesia de Proust.....	224
III. 2. 1. Adentrando a <i>Recherche</i>	227
III. 2. 1. 2. Os Verdurin e os Guermantes.....	236
III. 2. 1. 2. 3. No teatro da moda.....	257
V – PARTE IV - O VESTIDO	
IV. 1. O belo e os valores da moda.....	272
IV. 2. A moda na guerra: a representação em combate.....	288
IV. 3. Representação vestimentar e o feminino da <i>Recherche</i>.....	299
IV. 3. 1. O trágico barão de Charlus.....	301
IV. 3. 1. 2. Odette: imagem e tempo.....	308
IV. 3. 1. 2. 3. Albertine: a moda e a dissimulação.....	351
IV. 4. <i>Le Bal des têtes</i>.....	388
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	408
REFERÊNCIAS.....	414

I. INTRODUÇÃO

Sobre o vestido

O construto proustiano, que se pretende universal e simultaneamente monumental e quase-habitual - como uma catedral e como um vestido, respectivamente -, funda-se nas convergências, nos diálogos entre os *bric-à-brac* do fim-de-século, como disse Antoine Compagnon, afinal, Proust inventou “um método cuja finalidade única era de estabelecer aproximações por toda a parte”¹, afirma Georges Poulet, no que Jean-François Chevrier arremata: “ele faz do insignificante o reservatório inesgotável e a base de toda a significação, ele faz comunicar o infinitamente grande e o infinitamente pequeno”².

Dentre os diversos planos de significação, a analogia do vestido e da catedral, sendo que a afinidade entre o Livro e a catedral já havia sido prenunciada por John Ruskin na *La Bible d'Amiens*, surge efetivamente no final d'*O Tempo Redescoberto*, derradeiro volume do extenso romance proustiano. A célebre metáfora proustiana do vestido³ ajusta-se a uma pesquisa sobre o vestido na *Recherche*, e conforme Jean-François Chevrier:

O modelo do vestido é explicitamente anti-monumental. A ideia do projeto (ou sistema) construtivo admite já a possibilidade de uma incompletude. Mas o modelo do vestido permite introduzir a ideia de unidade ou de pedaço, associando os “*paperoles*” como elegantes adornos do corpo feminino [...] Tem-se frequentemente interpretado os dois modelos do romance, catedral e vestido, como dois regimes de leitura possíveis da *Recherche*: leitura acompanhada atenta a uma estrutura que Proust qualificou de “dogmática”, e leitura fragmentária. Mas o fragmento, se relacionado com o trabalho de escrita, é ele mesmo uma micro-unidade, fechada no drama narrativo⁴.

¹ POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago/ Biblioteca Pierre Menard, 1992, p. 76.

² CHEVRIER, Jean-François. *Proust et la photographie. La Résurrection de Venise*. Paris : L'Arachnéen, 2009, p. 28: « Il fait de l'insignifiant le réservoir inépuisable et le socle de toute signification, il fait communiquer l'infiniment grand et l'infiniment petit ».

³ RTP, IV, 610/ TR, 280: “eu construiria meu livro, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral, mas modestamente como um vestido”.

⁴ CHEVRIER, 2009, p. 90: « La modèle de la robe est explicitement anti-monumental. L'idée du projet (ou système) constructif admet déjà la possibilité d'un inachèvement. Mais le modèle de la robe permet d'introduire l'idée de pièce ou de morceau, en associant les « paperoles » à la parure du corps féminin [...] On a souvent interprété le deux modèles du roman, cathédrale et robe, comme deux régimes de lecture possibles de la *Recherche* : lecture suivie, attentive à une structure que Proust a qualifiée de « dogmatique », et lecture fragmentaire. Mais le fragment, si on le rapporte au travail d'écriture, est lui-même une micro unité, serré dans la trame narrative »./ Cf.: André Guyauz e Maurice Paz : « ...costureiro e arquiteto [...] ambos estão lidando com o próprio homem, para alojá-lo ou vesti-lo ; sua referência é o próprio corpo humano. Ambos concebem algo cujos modelos ou equivalentes existem, mas que, no entanto, não existe anteriormente [...] O costureiro e o escritor se assemelham porque eles fazem os mesmos gestos de trabalho, cujo principal, aquele que Proust “fetichiza”, é a montagem”. (« ...couturier et architecte [...] tous

Não é demais assinalar o desfile das diversas modas que a *Recherche* promove. Há a moda moveleira, a gastronômica, os artistas e as artes do momento, os lugares mais freqüentados, as novidades surgidas nos salões, os ornamentos e acessórios de uso pessoal, as tendências exóticas oriundas do Oriente, do árabe ao “japonismo”.

A moda que alude aos artigos de vestuário, sobretudo feminino, é a que mais amplia as fronteiras estéticas, por isso, dentro desta perspectiva que possibilita diversas maneiras de penetrar a obra proustiana, a proposta deste trabalho é adentrá-la através do quase-habitual, ou seja, dos próprios vestidos e *toilettes*. E pesquisar o vestido é examinar a mais importante peça vestimentar feminina que reinou soberana no guarda roupa da mulher elegante até o princípio da I Guerra¹. Por isso, de modo recíproco, quando nesta pesquisa se diz vestido diz-se moda, pois o referencial mais elevado da moda feminina na época que envolve o romance proustiano é o vestido. E circunscrevendo o alcance da pesquisa, será examinado o vestido dentro do universo estético elaborado por Proust, conseqüentemente, não será ao objeto deste exame, por exemplo, as vestimentas, ou a representação vestimentar de todas as personagens, mas somente daquelas consideradas importantes para perscrutar tal estética. Por essa razão, diversas personagens como Françoise, a mãe, ou a avó do narrador, embora fossem passíveis de ser examinadas em suas representações vestimentares, não tiveram oportunidade, em decorrência da chave aqui adotada, de participar ativamente da pesquisa. E vale salientar que pesquisar a moda na grande obra de Proust não é exame de somenos, e mesmo que a obra em questão se mostre tão generosa em temas que podem ser considerados até mais relevantes, o vestido proustiano abarca uma estética assaz coesa e eloqüente que faz jus a uma investigação.

Uma das motivações desta pesquisa encontra-se na quase ausência de análises alusivas ao tema, ao menos no Brasil. Todavia, não se pensou em tempo algum esquadrihar a moda das roupas na *Recherche* sob um viés sociológico ou essencialmente literário; antes, o que se ambicionou é aliar

deux on affaire à l'homme même, pour le loger ou l'habiller; leur référence est le même corps humain. Tous deux, aussi, conçoivent quelque chose dont il existe des modèles ou des équivalents, mais qui pourtant n'existe pas auparavant [...] Le couturier et l'écrivain se ressemblent parce qu'ils font les mêmes gestes de travail, dont le principal, celui que Proust fétichise, est l'assemblage »). In: GUYAUZ, André; PAZ, Maurice . La dissertation de Gisèle. Note sur trois pages manuscrites des *Jeunes Filles*. (33-38), p. 33. In: *Bulletin D'Informations proustiennes (BIP)* Numéro 11 – Printemps 1980. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure. Directeur de la publication: Jean BOUSQUET.

¹ Após 1914, o vestido, que já estava sendo ameaçado há mais de uma década pelas vestimentas de duas peças (saia e blusa, e pelas roupas para a prática de esportes, como a bicicleta), foi sendo paulatinamente substituído por vestimentas menos elaboradas e mais pragmáticas, condizentes com a vida da mulher moderna e urbana.

filosofia à literatura proustiana a fim de assimilar como a moda das vestimentas é tratada no romance. Entretanto, a pesquisa não ficaria completa se não ocorresse o cotejo entre o vestido que alude à moda das roupas, e o Vestido construtivo, aquele que alude à construção da obra. Este último vestido, a imagem-referência que, ao lado da catedral, corresponde à imagem construtiva da obra proposta pelo próprio Proust, aparecerá porque assim exigiu o fluxo da pesquisa, todavia, sua presença não é nem constante e nem tão intensa como o vestido inserido na generalidade da moda das roupas. Só haverá mudança na natureza do vestido quando este for evocado como imagem-referência, ou seja, imagem da própria construção literária ensejada, “modestamente”, por Proust. É importante salientar que a imagem-referência do Vestido difere daquelas investigadas no domínio estético que encerram o vestido como generalidade representativa, pois ele, o Vestido, caso fosse examinado como um participante ativo da estética proustiana, o seria no registro criador, ou seja, dentro da estética proustiana cabal, a qual compreenderia inclusive a estética das roupas.

Portanto, a identificação do vestido (e do Vestido) proustiano dentro da grande obra, estabeleceu-se em diferentes planos temáticos, que embutem as diferentes concepções do vestido: primeiro há o vestido como generalidade que participa da moda e da representação social; segundo, tem-se o vestido como a representação do belo feminino; terceiro, há a moda como integrante de um plano de fundo estético inserido na estética proustiana; e quarto, há o vestido como imagem-referência da construção da própria obra literária. Como se fez indispensável, a investigação estendeu-se em direção aos espaços onde o vestido, ou a moda, aparece como elemento de exibição.

*

Sobre a moda em Proust e a orientação filosófica

Conforme os dicionários históricos da língua francesa a palavra *moda* (*mode*) apareceu por volta do final do século XIV primeiramente como a acepção de uma maneira coletiva de viver, de pensar, própria a um país ou uma época. Deste seu sentido primeiro decorre a noção de *moda* como o conjunto de usos coletivos que caracterizam o vestuário de determinado grupo humano num dado momento¹. Esta definição está etimológica e intimamente associada à *manière*, *mesure*, e como tal é

¹ HOUAISS, Antonio (Ed.). *Moda. Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001, p. 1940.

oriunda do *modus* latino que se refere à maneira e à medida de extensão (p. ex., *modus agri*: medida agrária), e ainda moderação. Do *modus* latino advêm também as significações derivadas do elemento de composição *mod*, como os termos *moderno* e *modernidade*. Em francês *mode* designa em seu sentido integral os hábitos coletivos e passageiros ligados ao vestuário¹ desde o século XVII, mas foi no século XIX que o sentido do termo foi sendo gradualmente ampliado, principalmente, em virtude dos grupos identitários que usaram a roupa como plataforma simbólica, liberando-as assim da coerção estatutária na qual estavam elas tradicionalmente enclausuradas.

É sintomático buscar pela definição do termo moda na língua francesa, pois foram eles os responsáveis pela introdução de um vasto conjunto de novos termos e noções que ultrapassam o mero sentido da unidade do léxico moda; palavras tais como *toilette*, *parure*, *allure*, ou mesmo os desgastados, *robe de chambre*, *peignoir*, *négligé* são quase intraduzíveis, pois eles excedem em significação por estarem apóritos a um glossário de moda criado pelos franceses que insere a moda dentro de um fenômeno comportamental operante, o qual encerra conceitos outros como *bienséance*, *savoir-vivre*, *comme il faut*, entre outros. Dentro deste rico panorama vocabular, sabe-se que muitos termos já se fizeram consagrados, como o caso de *toilette*, mas o sentido primeiro em português de *toalete*² não corresponde rigorosamente ao aqui aplicado, ou seja, usa-se na pesquisa, principalmente, *toilette* como vestido, e como o conjunto vestimentar similar a uma apresentação vestimentar acabada, que contempla inclusive os acessórios usados, o cabelo, e a maquiagem, tudo preparado para combinar-se na apresentação pessoal. Há em algumas passagens, porém, o termo usado como em português, isto é, como o *ato de*, ou o *fazer a* toalete. Por isso, acredita-se que alguns termos careciam de tradução, e tentou-se traduzi-los o mais próximo de seu sentido, mas em contrapartida, muitos não foram, parece provável que diversos termos podem ser apreendidos até mesmo intuitivamente, pois o uso deles já é bastante comum na língua portuguesa.

¹ REY-DEBOVE, Josette; REY, Alain. *Mode. Le nouveau Petit Robert*. Bruxelles: © Dictionnaires Le Robert, 2010, CD-ROM.

² HOUAISS, Antonio (Ed.). *Toalete. Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001, p. 2727: “ato de se lavar, pentear, maquilar, vestir etc. (para deitar-se, sair, aparecer em determinadas cerimônias etc.)”. E certamente um dos sentidos mais corrente no Brasil é o de toalete é como “apartamento sanitário; banheiro, latrina”. In: *Ibidem*, acepção 5 do *Dicionário*.

Dito isto e prosseguindo no caminho que leva a entender o termo moda, sugere-se que, ao se definir a moda das roupas como uma “seqüência de variações constantes, de caráter coercitivo”¹, como fez Gilda de Mello e Souza, deduz-se, então, que o alimento principal da moda é sempre o contemporâneo, o moderno; por isso, Roland Barthes coloca que a moda elabora certa temporalidade fictícia, aparentada a uma dialética, pois “neste presente absoluto, dogmático, vingador, onde a Moda fala, o sistema retórico dispõe de razões que parecem ligá-la a um tempo mais maleável, mais longínquo, e que são a desculpa ou o remorso pelo crime que comete contra o seu próprio passado...”². Afora isto, assim como o mito de Sísifo, a moda vai a cada semana, ou a cada mês, ou a cada estação, cumprindo sua repetitiva tarefa de reinventar-se dentro do interminável ciclo das falsas necessidades, num contínuo retorno do mesmo.

A moda insere-se na obra de Proust de forma oblíqua, as descrições de trajés são, na maioria das vezes, comentários que conduzem a reflexões acerca do belo, e, sobretudo da arte pictórica. Os chamados Renascimento e Impressionismo evidenciam-se como as preferências de Proust na conexão moda das roupas e as artes. As descrições de roupas ou acessórios não são isoladas sob o ponto de vista da narrativa, todavia, são autônomas como reflexões estéticas.

No domínio da *Recherche* muito há o que se discutir sobre a moda das roupas, pois ela é parte ativa, mas não manifesta, de sua composição, e sua inclusão foi feita a partir dos cuidadosos e estritos critérios de seu autor. Conforme estes critérios o nome do afamado Charles Worth³, por exemplo - salvo em algumas ocasiões em que a inicial *W.* é usada deduzindo-se então que trata-se de Worth - não aparece uma só vez em toda longa narrativa. Por mais que o romance de Proust seja também a crônica de uma época, e ainda com algumas passagens elaboradas num tom histórico, fundamentalmente, ele é uma invenção ficcional de um visionário que obedece, antes de tudo, suas escolhas estéticas.

¹ SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas. A moda no século dezenove*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 19.

² BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. Lisboa: Edições 70, p. 301-302.

³ A alta-costura, ou a costura-criação, surge em Paris em 1857 (7 rue de la Paix) com o inglês Charles Frédéric Worth; ele introduziu a maior parte das inovações que caracterizam a alta-costura até os dias de hoje. Seu ateliê era “O topo da elegância parisiense onde se anunciam as mulheres da mais elevada sociedade: a princesa de Metternich, a princesa Mathilde, a Castiglione, Mme Octave Feuillet, Sarah Bernhardt; Worth aceita ainda vestir Cora Pearl, a Paiva, e algumas outras atrizes de renome”. (« Le haut lieu de l’élégance parisienne où se pressent les femmes de la plus haute société: la princesse de Metternich, la princesse Mathilde, la Castiglione, Mme Octave Feuillet, Sarah Bernhardt; Worth consent même à habiller Cora Pearl, la Paiva, et quelques autres actrices en renom ». In: LANGLADE, Jacques de. *Oscar Wilde, Stéphane Mallarmé: Noblesse de la Robe*. Paris: Les Belles Lettres, 1997, p. 23.

Em contraposição à constante mudança inerente às modas¹, a obra de Marcel Proust carrega a pretensão de permanência, do atemporal, e será através das efêmeras manifestações do *modus* da sociedade que tal pretensão, até certo ponto, será satisfeita, por isso, a escolha da palavra *correspondência* no título deste trabalho: *O vestido de Proust: uma construção na trama das correspondências*. A referência a Charles Baudelaire² permite tecer relações entre os eventos “em meio a um bosque de segredos” (*des forêts de symboles*)³, tanto nos diferentes registros sensoriais, quanto na emergência de suas significações. Ademais, acompanhando Jean-François Chevrier e Brigitte Legars:

Não somente a escritura realiza trocas entre as artes (pintura, música, poesia) e correspondências entre os sentidos (o som, “delicioso”, seu gosto), mas a circulação de sentidos pelas correspondências das artes: figurações de impressões sensoriais, as artes são a mediação necessária para uma sinestesia cujo lugar é a frase, escrita⁴.

¹ RTP, I, 425/ R, 13.

² O tema das correspondências estéticas insufla os homens há muito, e seguindo a tradição horaciana - *ut pictura, poesis*, que pode ser traduzida por *como a pintura, assim é a poesia* -, no final do século XIX, porém, a especulação atinge seu auge. As causas de tal fermentação podem ser pensadas a partir do século XVIII, mas certamente as teorias de Schopenhauer e Schelling sobre a hierarquia entre as artes colaboraram de modo efetivo para uma retomada da teoria das artes-irmãs. Não por acaso, sobejam no século XIX os diálogos metafóricos entre as artes que produziram tantos poemas sinfônicos, e inúmeras canções sem palavras, por exemplo. É manifesto que o romantismo wagneriano (a arte total: *Gesamtkunstwerk*) e a *Correspondances*, de Baudelaire fomentaram os decadentes e simbolistas em direção à sinestesia estética. A *Recherche* está plena de combinações intertextuais e estéticas, porém, ponderando sob um plano intra-articulado da obra proustiana no tocante às correspondências, e acompanhando as reflexões de Benjamin sobre Baudelaire, pode-se afirmar que em Proust não há as correspondências simultâneas praticadas pelos simbolistas, pois “Proust não dá muita importância às variações artísticas sobre o tema fornecidas pelas sinestesias. Essencial é que as *correspondances* cristalizam um conceito de experiência que engloba elementos culturais”. (In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 132). O móbil baudelairiano determinante que anima Proust são as reminiscências decisivas que retumbam as impressões de beleza, as impressões realmente estéticas, e este testemunho ele dá na epifania, pouco antes de adentrar a *matinée* dos Guermantes. Todavia, as correspondências estéticas que decorrem da moda das roupas não conseguem avançar para além de uma trama de correspondências em busca do estabelecimento de seu próprio *corpus* estético, e tal fato é patente na mesma *matinée* supracitada, na qual a moda que até então havia sido vista como elemento estético, torna-se sinônimo de disfarce, e desaparece.

³ « La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles / L’homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l’observe avec des regards familiers ». In: BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Édition de Claude PICHOS. (Spleen et Idéal, IV. Correspondances). Paris, Gallimard/ Folio Classique, 2009, p. 37./ “A natureza é um templo onde vivos pilares/ Deixam filtrar não raro insólitos enredos;/ O homem o cruza em meio a um bosque de segredos/ que ali o espreitam com seus olhos familiares”. BAUDELAIRE, Charles. *As flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 100.

⁴ CHEVRIER, Jean-François; LEGARS, Brigitte. Pour un ensemble partiques artistiques dans la *Recherche*. (p. 21-43). In: *Cahiers critiques de la littérature*. Paris: Éditions Contraste, N° 3/ 4, Été, 1977, p. 43: « Non seulement l’écriture réalise des échanges entre les arts (peinture, musique, poésie) et des correspondances entre les sens (le son, « délicieux », se goûte), mais la circulation des sens par les correspondances des arts : figurations des impressions sensorielles, les arts sont la médiation nécessaire pour une synesthésie dont le lieu est la phrase, écrite ».

A inspiração filosófica, não exclusiva, mas preferencial, vem de Gilles Deleuze, o filósofo contemporâneo que a miúdo recorreu à arte literária como um profícuo manancial e referência para o desenvolvimento de seu próprio pensamento. Mesmo sendo um genuíno filósofo, Deleuze teve como poucos pensadores plena ciência da arte literária: “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”¹. Sua inigualável leitura do romance do tempo perdido, que rendeu uma jóia filosófica à fortuna crítica proustiana, *Proust e os signos*, já justifica a inserção do nome do filósofo em qualquer pesquisa proustiana, por isso, creio que todos os pesquisadores da obra-prima de Proust são, em algum tempo, com maior ou menor intensidade, devedores ao pensamento deleuziano. Sua postura filosófica, que aprofundou e redimensionou a obra de Proust, pode ser comparada a dos grandes realizadores da arte cinematográfica, como Akira Kurosawa, ou Éric Rohmer, entre outros mestres, que lançando mão de obras literárias extraíram delas puro cinema de irrefragável qualidade. Assim fez Deleuze com Proust, extraiu da literatura pura e valiosa filosofia. E avançando para além de *Proust e os signos*, sob o olhar deleuziano pode-se ler a obra proustiana, que por si mesma é uma rede estratificada em constante mobilidade, como espaço, geografia de possibilidades, de intensidades, de devires, de repetições e diferenças, e além. Concordando, no entanto, com a inventividade de Deleuze que não crê que “a filosofia seja uma reflexão sobre outra coisa, como pintura ou cinema...”², pode-se dizer que o procedimento praticado neste trabalho é o exercício do pensamento em seu mero sentido, ou seja, há um objeto principal: o vestido no romance proustiano, que, em determinados momentos, dialoga com o pensamento do filósofo francês. Mas este diálogo não deseja nem justificar e nem legitimar a literatura, pois a literatura não carece da filosofia, mas sim distender e examinar a cognoscibilidade de ambos os domínios, que, em termos, aproxima-se da postura filosófica de Deleuze apontada por Roberto Machado: “pensar a exterioridade da filosofia é estabelecer ecos, ressonâncias, conexões, articulações, agenciamentos, convergências entre elementos não-conceituais dos outros saberes”³. E sem a pretensão de fazer

¹ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 11.

² « Portrait du philosophe en spectateur », in DFR, p. 197, 202 apud MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 12, nota 1.

³ MACHADO, Roberto. *Deleuze e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1990, p. 5. Na edição revisada e ampliada de 2010 deste seu mesmo livro, Roberto Machado afirma sob outro olhar a relação intrínseca de saberes exteriores à filosofia em Deleuze quando diz que a intenção do filósofo francês não é “de fundá-los, justificá-los ou legitimá-los, mas estabelecer conexões ou ressonâncias de um domínio a outro a partir da questão central que orienta

filosofia ao modo de Deleuze, ou seja, de criar conceitos, é sob este viés dialógico que sua filosofia é aqui inspiradora e axial.

*

Sobre a exposição da pesquisa

A trajetória da exposição obedece a um planejamento pensado como a confecção de um vestido, e as regiões temáticas, ou os quatro momentos distintos que se relacionam dentro e fora da obra, seguem a ordem da feitura do traje feminino.

A primeira parte, *Tirando as medidas*, pondera sobre a tradição crítico-literária francesa no tocante à moda das roupas e afins. Este início se impõe investigando o legado crítico-literário de Honoré de Balzac, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Nesta seção, os artigos crítico-literários dos escritores supracitados sobre roupas, elegância, mobiliário, e afins, são explorados até se chegar aos textos sobre moda e acessórios da revista *Le Mensuel* escritos pelo jovem Marcel Proust numa de suas primeiras investidas na arte literária. A *Le Mensuel* surgiu em 1890 e teve poucas edições, e nela aparecem os primeiros textos do escritor, que, aliás, assinava os artigos sob diferentes codinomes. Sob esta perspectiva, o intento é examinar os incipientes textos proustianos e tentar identificar, se há ou não, traços desta tradição crítico-literária, e assinalar certos elementos estéticos que, surgidos n’*Os Prazeres e os dias*, persistiram na *Recherche*.

Segue-se a segunda parte, *Escolhendo o modelo*. Pesquisam-se aqui os modelos seguidos por Proust em sua formação intelectual, mas, sobretudo, estética. O olhar se voltará para John Ruskin, o grande crítico inglês que encantou o século XIX com suas apreciações sobre arte e arquitetura. Ruskin, como se sabe, é um dos faróis que conduziram Proust na fundação de sua própria estética. Dele advêm Carpaccio, Giotto, Turner, Veneza, as igrejas, e outras referências. Ademais, é insustentável supor uma moda prosaica na *Recherche*, logo, as articuladas observações do narrador-herói e do pintor Elstir projetam a moda de então – de Fortuny ou Redfern – para além da temporariedade. A Veneza dos doges se encontra com as pinturas impressionistas, os *robes* e *peignoirs* de Fortuny discorrem com a pintura de Carpaccio; tudo se entrelaça e se ajusta no jogo estético da moda das roupas imaginado por

suas investigações: “o que significa pensar?”, “o que é ter uma ideia?” na filosofia, nas ciências, nas artes, na literatura”. In: MACHADO, 2010, p. 12-13.

Proust; o sonho romântico-simbolista da arte total mostra-se presente, e é desta trama de correspondências que Proust funda sua estética.

A terceira parte, *Cortando, chuleando e costurando*, passa em revista um tanto da história da moda e das convenções sociais a fim de iluminar o *monde proustien*, ainda superalimentado pela etiqueta e pelos salões. Essa terceira parte se dedica à moda das roupas sob o cunho sócio-cultural. Sem querer ser um capítulo enciclopédico, faz-se um (lacônico) sobrevôo sobre a história das roupas e do uso delas como código identitário para com maior consistência se adentrar a *Recherche*. A moda como representação e como mera e frívola aparência são caracterizadas neste sítio, assim como algumas ostensivas regras de etiqueta que teimavam em resistir no século XIX. Os salões proustianos estão aqui representados, e sua bem vestida Oriane de Guermantes está cativa na seção, que poderia ser também pensada como o teatro proustiano.

A quarta e última parte é o resultado da confecção do traje feminino, *O Vestido*. Ela discute o belo na moda das roupas e a moda das belas do herói da *Recherche*. Investiga-se aqui a representação vestimentar, sobretudo feminina, nas seções sobre o belo na moda, e a moda na Iª Guerra, e, naturalmente nas duas mulheres mais representativas da obra: Odette e Albertine, elas são as seções-chave; o *Baile das Cabeças (Le Bal des Têtes)* conclui o vestido. A moda do vestuário na *Recherche* acompanha a busca do narrador sem que sua essência seja deflagrada, ou seja, a moda como manifestação essencialmente efêmera dá lugar, fundamentalmente, ao belo, e a representante do belo é (excluindo as obras de arte que nutrem a *Recherche*), a enigmática Odette: a *Miss Sacripant* e a *Dame en rose* fundem-se na figura de Odette de Crécy que se tornará (Odette) Swann e depois (Odette) de Forcheville. Odette é a escolhida de Proust para representar a beleza da mulher eterna, e seu frescor resiste até as últimas páginas do romance. Se contrapondo à beleza natural de Odette tem-se a dissimulação, o exótico, o travestismo: de Balbec surge Albertine, a amada do narrador, e com ela virá não apenas o belo, mas a ambigüidade, o ciúme, a dor, e também os *manteaux* de Fortuny, a *Mme Cadignan* de Balzac, Veneza e os colóquios sobre pintura e moda vestimentar entre o narrador, Elstir e a própria Albertine. A estética das roupas de Proust ampara-se nesta trama urdida entre o herói e Albertine. E concluindo esta derradeira parte, *Le Bal des Têtes*, exhibe um aspecto completamente adverso da moda até então aventada na obra. Com as mudanças ocorridas após a Iª Guerra os papéis se invertem, e aristocratas e burgueses se confundem numa sociedade que passa a ser regida pelo poder do dinheiro. Algo se perdeu de modo definitivo, e a *Belle Époque* será doravante apenas lembrança. Nesta

derradeira *matinée* a moda é a cruel delatora do tempo escoado. O vestido como representação do belo feminino desaparece, em seu lugar vislumbra-se-á o Vestido, e melhor dizendo, a pretensão dele, após o encontro do narrador com sua vocação.

E concluindo as pesquisas, as *Considerações Finais*.

PARTE I: TIRANDO AS MEDIDAS

I. Os incipientes escritos de moda, os gêneros, e os escritores

A França tradicionalmente cultivou um interesse literário e filosófico no tocante aos costumes e comportamentos. Progressivamente a moda foi sendo incluída nas reflexões acerca dos hábitos individuais e coletivos. Os *Ensaio*s de Montaigne, datados do século XVI, talvez sejam a mais representativa crítica ao que se chama atualmente de civilização. Porém, sendo um escritor moralista, Montaigne via na moda das roupas apenas um pretexto para refletir sobre os costumes e a sociedade da época, tanto que sua crítica a ela vai ao cerne de sua característica, conforme afirma Rose Fortassier,

Ele condena a versatilidade, culpa “a particular falta de discernimento de nosso povo, de se deixar tão fortemente enganar e cegar pela autoridade do uso presente que seja capaz de mudar de opinião todos os meses”, e fustiga esta “rapidez de mudança, pela qual os mais ridículos dentre nós se deixam *macaquear*”; sua condenação se ilustra das inconstâncias do gibão cuja “lâmina de antigamente ficava entre os peitos”, e que a moda teria, alguns anos mais tarde, “absorvido entre as coxas”. Como a inconstância, é a mentira que ele condena: “a moda é uma máscara... Da máscara e da aparência não se deve fazer uma essência”. Para ele, *ornamentado* se diz *disfarçado*, palavra que parece inventada para os afetados, os elegantes espertos e outros *emplumados* dos anos futuros¹.

Gradualmente dos séculos XVI ao XIX significativas mudanças vão ocorrendo nos textos referentes aos costumes, e conseqüentemente, aos alusivos à moda das roupas². Contudo, é a partir do surgimento dos primeiros periódicos ilustrados, como o *Le Magasin des modes françaises et anglaises* no fim do Antigo Regime, entre 1786 a 1789, que tudo se altera³. Esta publicação específica sobre

¹ FORTASSIER, Rose. *Les écrivains français et la mode. De Balzac à nos jours*. Paris : Puf, 1988, p. 24 : « Il en condamne la versatilité, blâme « la particulière indiscretion de notre peuple, de se laisser si fort piper et aveugler à l'autorité de l'usage présent qu'il soit capable de changer d'avis et d'opinion tous les mois », et fustige cette « promptitude de changement à laquelle les plus fins d'entre nous se laissent *embabouiner* »; sa condamnation s'illustre des inconstances du pourpoint dont « le busc jadis se situait entre mamelles », et que la mode a, quelques années plus tard, « avalé entre les cuisses ». Autant que l'inconstance, c'est le mensonge qu'il condamne: « la mode est un masque... Du masque et de apparence, il n'en faut pas faire une essence ». Chez lui, *paré* se dit *déguisé*, mot qui semble inventé pour les mignons, muguets galants et autres *emplumés de panaches* des années à venir ».

² Segundo Marie-Christine Natta a primeira tentativa de levar gravuras de moda ao público em um jornal foi de Donneau de Visé, o fundador do *Mercure Galant* que as lançou entre 1678 e 1685. No reinado de Luís XVI uma série de pranchas comentadas foram publicadas isoladamente na *Galerie des modes et des costumes français*, editada por Esnault e Rapilly entre 1778 e 1788. Num prolongamento desta publicação surge em 1785 o *Cabinet des Modes*. In: NATTA, Marie-Christine. *La Mode*. Paris: Anthropos, 1996, p. 22

³ Gilles Lipovetsky chama a atenção para o subtítulo do periódico: “Coletânea que oferece o conhecimento exato e imediato das vestimentas e acessórios novos”. In: LIPOVETSKY, Gilles. *L'empire de l'éphémère – la mode et son*

moda desencadeou o lançamento de numerosos periódicos semelhantes¹ e, sobretudo, com o advento dos figurinos encartados, o texto foi se especificando, e de maneira bem visível, aproximando-se cada vez mais do universo feminino. Esta literatura pautada no efêmero foi paulatinamente chamando a atenção de escritores que discorreram acerca dos costumes e da moda das roupas:

Em um século e meio, a moda e o artigo de vestuário vão entrar na literatura sob trajes tão variados como eles mesmos. Didáticas nos *tratados* e *teorias* que tentam definir as regras de elegância, e se deteriorando em *guias de bom-tom* estabelecendo as leis do adequado segundo as horas, os lugares e as idades, a moda se faz cronista nos *Salões*, nos artigos de jornais, posteriormente nas resenhas de coleções, às vezes, devido aos escritores famosos; e historiadora nas memórias ou biografias de dândis ou de costureiros; atualmente, entretanto, os semiólogos, deixando de lado a questão estética cara ao século XIX, tentam explicá-la. Os escritores – muito pouco – a vituperam; outros se divertem; os poetas eternizam nela o aspecto efêmero e charmoso; os romancistas, sobretudo se fazem seus cronistas...².

Dentre os nomes que integram a vasta lista de escritores que coloriram suas obras com a moda das vestimentas, três interessam diretamente a esta pesquisa: Honoré de Balzac, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. A importância desta nomeada se manifesta por toda a *Recherche* de Marcel Proust.

O estilo de crítica feita por estes escritores conduz inevitavelmente a uma breve síntese acerca das várias mudanças ocorridas durante o final do século XVIII e o início do século XIX, e quiçá, seja pelo gênero que significantes alterações possam ser observadas na recentemente instituída sociedade burguesa francesa.

*

destin dans les sociétés modernes. Paris: Gallimard, 1987, p. 99./ Cf.: Sobre a moda ditada pela França e Inglaterra: LAVER, James; PROBERT, Christina. *A roupa e a moda. Uma história concisa*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 155-175.

¹ Gilda de Mello e Souza de acredita que *The Lady Monthly Museum* de 1798, e que perdurou até 1828, talvez seja o mais antigo figurino dedicado ao público feminino. In: SOUZA, 1987, p. 224.

² FORTASSIER, op. cit., p. 14 : « En un siècle et demi, la mode et le vêtement vont entrer en littérature sous des costumes aussi variés qu'eux mêmes. Didactiques dans des *traités* et des *théories* qui tentent de définir les règles de l'élegance, et se dégradent en *guides du bon ton* édictant les lois du convenable selon les heures, les lieux et les âges, la mode se fait chroniqueuse dans les *Salons*, les articles de journaux, plus tard dans les compte-rendus de collections, parfois dûs à des plumes célèbres; et historienne dans des mémoires ou biographies de dandys ou de couturiers; cependant que de nos jours les sémiologues, laissant de côté la question esthétique chère au XIXe siècle, essaient de l'expliquer. Il est des écrivains – très peu – qui la vitupèrent; d'autres s'en amusent; des poètes en éternisent l'aspect éphémère et charmand; les romanciers surtout s'en font les chroniqueurs... ».

No início do século XIX, na mesma medida, os gêneros se opõem e se completam: a *determinação* do masculino se une ao *encanto* do feminino¹, e este contraste se revela nas vestimentas: os homens buscam cada vez mais o preto², e menos as cores e os ornamentos, e as mulheres procuram cada vez mais as nuances e os brilhos³. Também na condição de vida em sociedade é perceptível a diferença entre o masculino e o feminino:

As mulheres se prendem aos homens de ação e não se interessam pelos contemplativos. Afinal de contas elas não têm direito. Obrigadas por sua educação e pela sua posição social a se calar e a esperar, elas preferem naturalmente aqueles que vêm a elas e lhes falam, libertando-as de uma situação falsa e tediosa...⁴.

Esta é a descrição de Théophile Gautier, em sua emblemática obra *Mademoiselle de Maupin*, da condição social das jovens casadoiras burguesas ou de ascendência aristocrata de então. Nesta sociedade que só oferecia o casamento como oportunidade de realização, quando ocorria de uma mulher permanecer solteira seu prestígio diminuía consideravelmente, e se ela se dedicasse a um trabalho remunerado, rapidamente descia de classe social. Na escala social descendente havia ainda as jovens de condição modesta que trabalhavam nas lojas e oficinas de costura, as chamadas *grisettes*, as governantas, e também as educadoras⁵. O outro lado da moeda no universo feminino é o aparecimento, a partir de meados do século XIX, das *cocottes* e das amantes⁶, categorias integradas à sociedade desde o século anterior, mas que alcançaram o auge neste período. A mulher se fazia notar quase que somente

¹ SOUZA, op. cit., p. 83.

² Segundo John Harvey “Se a fascinação pela melancolia romântica acabou passando, o preto manteve-se como a cor da moda [...] ...se até então o preto podia entrar e sair de moda, nos anos 1820 ele entrou e não saiu”. In: HARVEY, John. *Homens de preto*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 37./ Conformemente a Marie-Christine Natta a partir do século XVII a burguesia “Sob a influência inglesa irá compor um traje cuja sobriedade e a cor escura se opõe ao brilho barroco da vestimenta aristocrática”. (« Sous l’influence anglaise, elle va se composer un habit dont la sobriété et la couleur sombre s’opposent à l’éclat baroque du costume aristocratique »). In: NATTA, 1996, p. 22.

³ HARVEY, op. cit., p. 251.

⁴ GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier, 1955, p. 49.

⁵ Cf.: SOUZA, op. cit., p. 89-93.

⁶ “Anteriormente, os reis tinham suas amantes oficiais; agora os bem-sucedidos investidores da bolsa de valores as acompanhavam. As cortesãs garantiam seus bem remunerados favores propagando o sucesso de banqueiros que podiam pagar por elas, assim como o de jovens de sangue azul que levavam suas propriedades à ruína por causa delas. De fato, a revolução preservou de muitas maneiras as características aristocráticas da cultura francesa de forma excepcionalmente pura...” In: HOBBSAWM, Eric John. *A Era das Revoluções 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007, p. 256.

pelos seus encantos naturais, e tendenciosamente sentimentais, e a *allure*¹ feminina poderia ser medida através do uso do xale e do leque, à noite, e do guarda-sol, de dia².

No tocante ao masculino constata-se através das vestimentas que nesta sociedade agora mais flexibilizada, os homens já não recorrem às roupas numa pretensão egrégia, por isso, afirma Anne Hollander que “por volta de 1820 a imagem masculina moderna estava virtualmente estabelecida e desde então tem sido apenas levemente modificada”³. Todavia, entre as mulheres, ocorrerá um fenômeno inverso; inventando uma dinâmica própria, a moda das roupas terá um papel de destaque no universo feminino:

Tendo a moda como único meio lícito de expressão, a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo, aumentando exageradamente os quadris, comprimindo a cintura, violentando o movimento natural dos cabelos. Procurou em si – já que não lhe sobrava outro recurso – a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma. E aos poucos, como o artista que não se submete à natureza, impôs à figura real uma forma fictícia, reunindo os traços esparsos numa concordância necessária⁴.

Contrária à vida quase entorpecida das mulheres, e como uma conseqüente marcha da sociedade, transparece no universo masculino uma efetiva tendência a uma maior igualdade política entre os homens. Um importante elemento se institui como um fator diferencial: pela aptidão inata, isto é, com seu próprio talento⁵ um homem sem fortuna e sem título doravante terá a chance de brilhar socialmente. Aliás, sendo a sociedade sólida e eminentemente masculina, este gênero pôde brilhar inclusive por sua elegância no trajar, como, oportunamente, brilhou a lendária figura de George Bryan Brummell (*Le Beau Brummell*), o artífice de dândi. O dandismo se estabelece em Paris e ganha força dignamente a partir de 1840; ele conquistará poetas e teóricos como Charles Baudelaire e Barbey d’Aurévilly⁶.

¹ N. do T.: Esta palavra muito usada, *allure*, pode ser compreendida como certa atitude graciosa, ou cadência, que a mulher imprime em seu caminhar.

² LAVER, op. cit., p. 164-166.

³ HOLLANDER, Anne. O sexo e as roupas. A evolução do traje moderno. Trad. Alexandre Tort. Rio de Janeiro, 1996, p. 76.

⁴ SOUZA, op.cit., p. 100.

⁵ BALZAC, Honoré de. *Œuvres Diverses* (1830-1835), Vol. II. Paris: L. Conard, 1938, p. 160.

⁶ ECO, Umberto. (Org.). *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 333.

*

Como todo grande escritor Proust foi também um grande leitor. No opúsculo *Sobre a Leitura*, ele diz que este “ato psicológico original chamado *Leitura*”¹ é uma amizade, mas não a frívola amizade que se estabelece com os indivíduos, a leitura, pelo contrário, é uma amizade sincera, pura², e pode-se afirmar que Proust desenvolveu sólidas amizades em suas leituras. Este texto que foi escrito para prefaciar a edição de sua tradução para o francês do livro de John Ruskin, *Sésame et les Lys*, indica claramente quão importante foram alguns livros e autores na infância do escritor.

Dentre algumas preferências literárias do grande escritor francês estão os supracitados autores que desenvolveram um tipo de literatura crítica tipicamente francesa, aquela, como já se disse, que se reporta à moda das roupas, do mobiliário, da cenografia, às maquiagens e afins. São eles: Honoré de Balzac, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Eles estão emaranhados de modo particular na literatura proustiana, e seus escritos e reflexões sobre as modas legitimam uma aproximação direta ou indireta com o autor da *Recherche*.

Naturalmente há uma escala de afinidades entre Marcel Proust e os autores citados. Por exemplo, entre os diletos escritores do escritor estão Balzac e Baudelaire; há muito deles em textos esparsos, em escritos críticos e na correspondência, todavia, é na própria *Recherche* que a presença de ambos é intensamente sentida.

No tocante a Balzac constata-se que mesmo sendo um dos autores mais citados na grande obra, Proust não lhe dedicou nenhum estudo crítico formal, porém, a inclusão dele no incompleto *Contre Sainte-Beuve* é praticamente um exame de sua obra. No caso de Baudelaire, apesar de Proust ter consagrado a ele, assim como também a Gustave Flaubert, uma análise literária já considerada clássica (*À propos de Baudelaire*, 1921), a ascendência do poeta apresenta um caráter mais profundo e seminal, pois Baudelaire foi o poeta das reminiscências e das correspondências, e Proust assimilou de modo único e vigoroso estas duas concepções, tanto que fundou o romance do tempo perdido sobre estes mesmos preceitos³. Stéphane Mallarmé, entretanto, não goza da mesma atenção crítica de Proust. O poeta simbolista não rivaliza com Balzac e Baudelaire em reflexão, e há apenas três citações de fragmentos de poemas seus citados no grande romance. Ademais, embora tenha mantido contato direto

¹ PROUST, M. *Sobre a Leitura*. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 3ª edição, 2001, p. 25.

² PROUST, 2001, p. 42.

³ RTP, IV, 498/ TR, 191.

com Mallarmé, segundo pesquisadores, Proust não fez parte dos admiradores-frequentadores do poeta, ou seja, aqueles que se reuniam todas as terças-feiras na *rue de Rome* para confabular sobre as artes, e, outrossim, não há referências destes encontros em seus escritos. Mas se as ocasiões em que Proust citou Mallarmé no romance foram em pequeno número, entretanto, na matéria moda das roupas o poeta simbolista foi fundamental, pois assumiu dignamente o projeto de uma revista na qual a moda de roupas, e as modas urbanas, eram os elementos cardinais.

Dito isso, é indispensável para orientar a exposição que se seguirá que, importa menos aqui a participação e a ascendência literário-poética de Balzac, Baudelaire e Mallarmé na grande obra de Marcel Proust, e mais examinar os escritos do jovem Proust como um epígono da crítica de costumes que estes autores desenvolveram. Logo, restringindo a apreciação apenas aos textos teóricos, e não examinando aqui os literários, será possível esboçar o início da literatura proustiana, que se deu através, dentre outros temas, de escritos sobre a moda das roupas.

I. 1. 1. Balzac



Figura 1

A moda das roupas não é estranha a Balzac, e as diversas descrições de roupas e acessórios da *Comédia Humana* comprovam isto. O incansável escritor comprometido com a ambiciosa e extensa *Comédia Humana*, de clara pretensão universal¹, nutriu sua grande obra romanesca com muitas exposições vestimentares, tanto masculinas quanto femininas. Segundo um arrolamento², estão presentes por volta de trezentos e setenta e cinco³ retratos vestimentares na obra, e parafraseando Philippe Perrot, Daniel Roche afirma:

Balzac, entre outros, foi quem fez primeiro entrar à moda na literatura, e os *minores*, leituras heteróclitas, nas quais, as coisas e as palavras se comunicam. A pintura, o

¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 424-428.

² Cf.: Sobre a « vestignomonie » balzaquiana: REBOUL, J. *Revue d'histoire littéraire de la France*, n. 50, Paris: Armand Colin, 1950, p. 210-233.

³ Há praticamente em todas as obras alguma descrição de roupas e acessórios. Rose Fortassier destaca, na edição da Bibliothèque de la Pléiade, algumas consideradas mais relevantes: *Le Père Goriot* (III, p. 57-58); *Pierrette* (IV, p. 74-75; 80); *Illusions perdues* (V, p. 360); *La Cousine Bette* (VII, p. 212; 378); *Splendeurs et misères des courtisanes* (VI, p. 520-529 ; 632), entre outras. Cf.: FORTASSIER, op.cit., p. 58.

desenho, a gravura apresentam uma galeria evocatória de personagens diversificados na qual a imagem de moda dá o tom e na qual a caricatura acentua o traço. A burguesia vencedora, e em seguida triunfante, domina a paisagem social do vestuário como da ornamentação vestuária¹.

Honoré de Balzac elaborou também diversos escritos teóricos sobre a moda vestimentar e comportamental, e os desenvolveu movido pela necessidade de ganhar dinheiro. Por volta de 1830 Balzac, para assegurar sua subsistência “volta as costas ao romance para se dedicar ao jornalismo”², e será o jornal, doravante, a maior fonte de renda de muitos escritores, e também dos fisiologistas.

Na primeira metade do século XIX, paralelamente à supracitada e recém-estabelecida “literatura ilustrada”, ou seja, os *magazines de mode*, entra em voga em Paris um gênero literário que rapidamente se incorporará à vida cotidiana dos leitores: a fisiologia³. Qualquer coisa ou situação que fosse passível de observação poderia ser retratada pelo fisiólogo, e segundo Eduard Fuchs a fisiologia “explica a colossal passagem em revista da vida burguesa que se estabeleceu na França... Tudo passava em

¹ ROCHE, Daniel. *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e - XVIII^e siècle)*. Fayard, 1989, p. 293 : « Balzac, entre autres, qui fit le premier entrer la mode en littérature, et des *minores*, lectures composites où les choses et les mots se répondent. La peinture, le dessin, la gravure présentent une galerie évocatrice de personnages diversifiés où l’image de mode donne le ton et où la caricature force le trait. La bourgeoisie conquérante puis triomphante domine le paysage social du vêtement comme de l’habillement ».

² BALZAC, Honoré de. *Traité de la vie élégante*. Présenté et annoté par Marie-Christine Natta. Clermond-Ferrand: Presses de Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 9: « tourne le dos au roman pour se consacrer au journalisme ».

³ Jean-Jacques Brochier em seu prefácio para o *Traité des excitants modernes* de Balzac diz: “O século XVIII, para lembrar seus contemporâneos, inventa o conto paródico, fantástico: *Candide* ou as *Lettres persanes*. O século XIX, sério, científico, escreve “Fisiologias”. Estudo de personagens (o barbeiro, o caçador, o pensionista) análises de comportamento, descrições de modas, de manias, de atitudes”. (« Le XVIII^e siècle, pour raconter ses contemporains, invente le conte parodique, fantastique : *Candide* ou les *Lettres persanes*. Le XIX^e, sérieux, scientifique, écrit des « Physiologies ». Étude de personnages (le garçon coiffeur, le chasseur, le rentier) analyses de comportement, descriptions de modes, de manies, d’attitudes »). In: BALZAC, Honoré de. *Traité des excitants modernes*. Suivi de Physiologie de la toilette; et de Physiologie gastronomique. Édition préfacée par Jean-Jacques Brochier. Pantin: Castor astral [Bègles]/ Collection Les Inattendus, 1992, p. 9./ Cf.: Segundo Marie-Christine Natta “Toda esta literatura de observação feita de códigos, de artes, de..., de fisiologias, de manuais, é a consequência do novo interesse que trazia a leitura de Lavater, o inventor da fisiognomia. Esta ciência consistia em estudar a psicologia e o caráter moral de um indivíduo a partir da forma, e dos traços de expressão de seu rosto. O nome Lavater é frequentemente associado ao de Gall que fazia o mesmo gênero de estudo, mas a partir da forma do crânio. Balzac, apaixonado pelas novas ciências, citará sempre o nome de seus inventores no *Tratado...*”. (« Toute cette littérature d’observation faite de codes, d’arts de..., de physiologies, de manuels, est la conséquence de l’intérêt nouveau que l’on portait à la lecture de Lavater, l’inventeur de la physiognomonie. Cette science consistait à étudier la psychologie et le caractère moral d’un individu à partir de la forme, des traits et des expressions de son visage. Le nom de Lavater est souvent associé à celui de Gall qui faisait le même genre d’étude, mais à partir de la forme du crâne. Balzac, passionné par ces sciences nouvelles, citera souvent le nom de leurs inventeurs, dans le *Traité...* »). In: BALZAC, 2000, p. 35.

desfile... dias de festa e dias de luto, trabalho e lazer, costumes matrimoniais e hábitos celibatários, família, casa, filhos, escola, sociedade, teatro, tipos, profissões”¹.

Conforme Roland Barthes, as fisiologias referentes às modas, por exemplo, tinham uma função prática, pois, após a Revolução Francesa, a roupa masculina, também alimentada pela austeridade *quaker*², se uniformiza e se democratiza, e tais novidades provocam uma padronização indumentária fazendo surgir, então, o conceito de *distinção* como um novo valor:

Esse é o papel dessas *Fisiologias*, de inspiração dandista: ensinar o aristocrata a distinguir-se do proletário ou do burguês pela *maneira* de usar uma roupa, agora formalmente diferenciada; como diz um desses *fisiologistas*, a gravata substituiu a espada: há em todos esses opúsculos como que o esboço de uma axiologia do vestuário³.

O incansável Honoré de Balzac, o atento espectador da vida cotidiana, também dará sua contribuição e enriquecerá o popular mundo das fisiologias com vários artigos relacionados à moda e à elegância. Admirador das grandes lojas e das vitrines⁴, a grande novidade do período, Balzac revela em suas fisiologias um incomum instinto para diagnosticar uma época⁵. Ele já havia escrito alguns artigos exclusivos sobre moda, como a *Physiologie du mariage*, que fora publicada e pirateada⁶ no final de 1829 por um dos fundadores do jornal *La Mode*, Émile Girardin. A partir de 1830 aparecem a *Physiologie de la toilette* e a *Physiologie gastronomique* no *La Silhouette* de junho e julho de 1830.

Ponderar sobre a moda é refletir sobre o efêmero e a minudência, é o detalhe imprescindível⁷ que torna todo o traje invulgar, e na virada do século XVIII a gravata foi o elemento essencial da *toilette* masculina. Quem restabeleceu este acessório tornando-o insígnia de elegância foi o célebre dandi George Brummell, e até mesmo Balzac se curva à soberania da gravata na *Physiologie de la*

¹ FUCHS, E. *Die Karikatur der europäischen Völker*. Munique, 1921, 1ª parte, 4ª edição, p. 362 apud BENJAMIN, 2000, p. 34.

² Roland Barthes em seu artigo *Da jóia à bijuteria* afirma: “a jóia foi por muito tempo signo de superpoder, ou seja, de virilidade (afinal, só recentemente e sob influência puritana do vestuário *quaker*, origem de nossa indumentária masculina, os homens deixaram de usar jóias”). In: BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 337.

³ BARTHES, 2005, p. 287. Cf.: Ainda neste mesmo volume, no artigo *Dandismo e moda* (p. 344-352), há referência a um novo predicado estético: o *detalhe* vestimentar.

⁴ Cf.: HOBBSAWM, op. cit., p. 376-377.

⁵ AUERBACH, op. cit., p. 452.

⁶ A pirataria de matérias no meio jornalístico era prática comum na época. Como na sua maioria os textos não eram assinados, o dono de um jornal roubava uma determinada matéria de um concorrente, e, despidoradamente a publicava em sua gazeta com um novo título.

⁷ BARTHES, 2005, p. 346.

toilette. Além de tecer considerações acerca das roupas como símbolos civilizatórios, ele elege a gravata como o acessório-referência; é o elemento que determina a elegância masculina, o acessório-símbolo (“a gravata é romântica em sua essência”)¹, pois é a única peça que distingue um artesão de um burguês, e é a ela que o escritor dedica um capítulo inteiro: *Da gravata, considerada nela mesma e em suas relações com a sociedade e os indivíduos* (*De la cravate, considérée en elle-même et dans ses rapports avec la société et les individus*). E na contramão da elegante gravata, Balzac, nesta mesma fisiologia, convoca todos a rejeitarem as roupas com enchimento (*des habits rembourrés*), visto que as considera uma extravagância destituída de elegância².

Entretanto, seu texto mais marcante sobre moda, e também o mais cuidado, é certamente o inacabado *Tratado da vida elegante* (*Traité de la vie élégante*)³. Ironicamente, e apesar de já ter tido alguns textos pirateados por Émile Girardin, foi para o próprio jornal de Girardin, o já citado *La Mode*, que Balzac desenvolveu seu *Traité*. Contando com seu estilo explicativo⁴, o criador da *Comédia Humana* expõe com humor e ironia a sociedade parisiense e suas vanidades.

Atualmente, mesmo incompleto, o *Tratado* é considerado um texto de referência no estudo sobre o dandismo⁵, uma “elegantologia dandi” (*élégantologie dandy*). É nele que o escritor examina com acuidade os hábitos mundanos e as vestimentas através do método geométrico. Sua escolha em escrever o *Tratado* através de aforismos, axiomas e corolários revela o desvelo do escritor ao tratar o assunto moda. Através das fisiologias balzaquianas nota-se que o objeto moda paulatinamente vai adquirindo certo *status* de ciência, e ganhando cada vez mais atenção, categorização e consideração, tanto por parte daqueles que se punham a refletir sobre ela, quanto por parte do grande público.

O *Tratado*, porém, foi um texto que exigiu um bocado do escritor, e, embora o estilo de Balzac frequentemente conte com uma perspicaz comicidade, afirma Marie Christine Natta que aqui ele

¹ BALZAC, 1938, p. 47.

² BALZAC, 1938, p. 52.

³ *Le Traité de la vie élégante* encomendado por Émile Girardin, diretor do *La Mode* ficou inacabado. O *Tratado* apareceu sem assinatura nos números de 2, 9, 16, 23 de outubro, e 6 de novembro de 1830.

⁴ PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Édition établie para Pierre CLARAC avec la collaboration d'Yves SANDRE. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 269.

⁵ Segundo Marie-Christine Natta se justifica tal concepção a partir do momento que “Roger Kempf associou em 1971 a esta obra àquela de Barbey d’Aurévilly, *Do Dandismo e de George Brummel* (1845), e a de Baudelaire, *O pintor da vida moderna* (1863), reunidos sob o título *Sobre o dandismo*”. (« Roger Kempf a donné en 1971 de cet ouvrage, associé à celui de Barbey d’Aurévilly, *Du Dandysme et de George Brummel* (1845) et à celui de Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (1863) réunis sous le titre *Sur le dandysme* »). In: BALZAC, 2000, p. 28.

“preferiu ser o teórico da moda em vez de seu observador, ou ainda querendo ir além da observação”¹, e esta pretensão pode ser comprovada no Capítulo II: *Do sentimento da vida elegante (Du sentiment de la vie elegante)*, no qual o escritor afirma: “Ora, um tratado da vida elegante, sendo a reunião de princípios incomparáveis que devem dirigir a manifestação de nosso pensamento pela vida exterior, é uma espécie de *metafísica das coisas*”².

Ele nomeia no *Tratado* três fórmulas de existência: (1) a vida ocupada, (2) a vida de artista, e (3) a vida elegante. Muitas são as definições da vida elegante, como por exemplo: “A vida elegante é a perfeição da vida exterior, ou ainda: a arte de gastar suas rendas no homem de espírito”³. No aforismo IX do Capítulo II Balzac reduz: “um homem torna-se rico; ele nasce elegante”. Esta afirmação está essencialmente conectada ao organismo social, pois um pouco mais à frente ele pronuncia: “a roupa sendo o mais enérgico de todos os símbolos, a Revolução teria sido também uma questão de moda, um debate entre a seda e o pano”⁴.

Balzac escreve como um visionário da moda, e vislumbra que a mulher elegante deve aprontar seu vestuário três vezes no dia, ou seja, num futuro bem próximo, após a entrada em cena de Charles Worth, tal representação será obrigatória e não apenas facultativa. Rose Fortassier destaca que para Balzac não há diferença entre as palavras *costume* (peças de vestimento que constituem um conjunto) e *coutume* (hábito, modo, tradição), e dado seu sentido, sobretudo no século XIX, ocorre uma uniformização na moda: “vestia-se para se fazer observar, veste-se agora para se passar despercebido, fazendo como todo mundo. O traje está de acordo com os costumes”⁵.

Há nestes escritos balzaquianos uma pretensão universalista que tenta distinguir o *ser* do *parecer*⁶, assim como fizeram os moralistas que o precederam, e esta noção se clarifica principalmente quando ele forja através de duas personagens uma visita a George Bryan Brummell (*Le Beau Brummel*), “o herói feito pela alfaiataria”⁷, no Capítulo III. Neste capítulo Balzac demonstra como o

¹ BALZAC, 2000, p. 28 : « préféré [ici] être le théoricien de la mode plutôt que son observateur, ou encore qu’il a voulu aller au-delà de l’observation ».

² BALZAC, 2000, p. 101.

³ BALZAC, 1938, p. 157.

⁴ BALZAC, 1938, p. 163: « Le costume étant le plus énergique de tous les symboles, la Révolution fut aussi une question de mode, un débat entre la soie et la drap ».

⁵ FORTASSIER, op. cit., p. 27.

⁶ FORTASSIER, op. cit., p. 43. Conforme Rose Fortassier o jovem Balzac em seus estudos oscilou entre os moralistas Voltaire e Rousseau no tocante às suas ponderações acerca da moda e da mundanidade, e, sobretudo, na distinção do *ser* e do *parecer*.

⁷ HOLLANDER, op. cit., p. 119.

homem social está intrincado à sua *toilette*, por isso, encerram-se na vida elegante as roupas, os cabelos, as relações morais, artísticas, políticas, os perfumes, o mobiliário, a arte: “o homem se veste antes de agir, de falar, de andar, de comer; as ações que pertencem à moda, à atitude, à conversação, etc..., nunca são as conseqüência de nossa *toilette*”¹. Ele ainda reflete sobre o uso dos acessórios e aos pecados do excesso, por esse motivo o axioma XLI do Capítulo V diz: “a incúria da *toilette* é um suicídio moral”², e este cuidado fundamental na moda, ou melhor, na ciência do vestimento³ reporta a outro axioma: “a *toilette* não deve jamais ser um luxo”⁴. Portanto, “com Balzac, a moda, colocada sobre o patrocínio do Belo, para de ser esta frívola, arbitrária e tirânica deusa que fustiga os moralistas, e que dobra sob sua lei os dandis de Beçanson e os elegantes de Saumur, que fazem vir suas modas de Paris”⁵, observa Rose Fortassier. Sob outro ângulo, Anne Hollander lembra determinada herança erotizada do traje masculino que advém deste período balzaquiano:

O apelo do traje moderno masculino em nossa época é ainda sua aparência combinada de conforto e vivacidade, com sua gola e gravata elegantes que desafiam perpetuamente as forças do tempo escaldante, do trabalho árduo e da alta ansiedade, seu invólucro confeccionado sem pregas ou rugas que sugere um invencível autodomínio físico, inclusive sexual⁶.

Além do detalhe e da distinção, noções como diligência, asseio e ausência de luxo estarão cada vez mais presentes em proveito da definição da elegância. Igualmente certos conceitos, muitos empregados até os dias de hoje, rapidamente vão sendo incorporados ao vocabulário da moda vestimentar: estilo, qualidade estética, harmonia, discrição, invulgar, são alguns dos termos do glossário da moda.

Paradoxalmente sobre o tema dândi, o observador agudo da *urbanité* decreta: “o *Dandismo* é uma heresia da vida elegante”⁷. Considerando o dandismo uma afetação da moda, o escritor avalia que o dândi é aquele que não pensa: “tornando-se *dandy* um homem se torna um móvel de *boudoir*, um

¹ BALZAC, 1938, p. 168.

² BALZAC, 1938, p. 180.

³ BALZAC, 1938, p. 183.

⁴ BALZAC, 1938, p. 183.

⁵ FORTASSIER, op. cit., p. 51: « Avec Balzac, la mode, placée sous le patronage du Beau, cesse d'être cette frivole, arbitraire et tyrannique déesse que fustige les moralistes, et qui fait encore plier sous sa loi les dandys de Beçanson et les élégantes de Saumur, lesquels font venir leurs modes de Paris ».

⁶ HOLLANDER, op. cit., p. 129.

⁷ BALZAC, 1938, p. 177.

boneco extremamente engenhoso que pode montar a cavalo, sentar num canapé, morder por hábito o cabo da bengala, mas um ser pensante, jamais! O homem no mundo que só enxerga a moda é um tolo”¹, e conforme Marie-Christine Natta, “certamente, os fisiologistas e Balzac, ele mesmo, estigmatizaram sua extrema rigidez e seu desdém, mas as críticas concernem sobretudo [...] aos “pintarroxos do dandismo”, os imitadores servis do grande modelo inglês George Bryan Brummell”². A postura do dândi é oposta aos preceitos ditados para a vida elegante de Balzac, isto porque para o escritor a vida elegante não exclui nem o pensamento e nem a ciência, mas pelo contrário, ela os consagra, logo, se o dândi é aquele que vive exclusivamente em função da manutenção da elegância pessoal, ele contradiz este princípio. O dândi em sua elegância, ao mesmo tempo sóbria e exageradamente esmerada, que remete à melancolia romântica, esvazia-se sob tal perspectiva balzaquiana, pois esta busca descrever o pensamento e a realidade sócio-urbana coetâneas, as quais, segundo ele, querem substituir a exploração do homem pela inteligência pela exploração do homem pelo homem³.

Esta observação marcada pelo traço social desperta instantaneamente na memória a lembrança de um texto na mesma linha fisiológica que se chama *La Grisette*. As *grisettes* figuraram de modo vibrante entre a boêmia nos anos de 1830 – 1840. Na fisiologia de 1831 dedicada às bem vestidas operárias cidadinas que trabalhavam como costureiras, floristas, e afins, Balzac as descreve como moças que se dividem entre o trabalho e a diversão; descreve ainda que elas podem brincar e fingir ser grandes damas, ou pequenas burguesas em seus “breves instantes de dignidade”⁴, pois, sem fortuna e nem filiação a honrar, as *grisettes* gozam de liberdade, apesar de lutarem para sobreviver, mas esta luta vem com certo prazer.

¹ BALZAC, 1938, p. 177.

² NATTA, 1996, p. 48 : « Certes, les physiologistes et Balzac lui-même stigmatisent sa raideur extrême et son dédain, mais ces critiques concernent surtout [...] « les linottes du dandysme », les imitateurs serviles du grand modèle anglais George Bryan Brummell ».

³ A explicação completa da estrutura da sociedade é dada em nota pelo próprio autor. In: BALZAC, 1938, p. 160/ Cf.: “Foi em 1789 que se operou a grande revolução, substituindo, como meio de dominação do homem pelo homem, a força brutal pela inteligência. No entanto, continuam a se confrontar – e para sempre – os ricos e os pobres. Oposição diferentemente curiosa do legitimismo e do republicanismo, tema obrigatório dos jornais após Julho”. (« C’est 1789 qui a opéré le grand bouleversement, remplacé, comme moyen de domination de l’homme par l’homme, la force brutale par l’intelligence. Cependant que continuent à s’affronter – et à jamais – les riches et les pauvres. Opposition autrement intéressante que celle du légitime et du républicanisme, thème obligé des journaux après Juillet »). In: FORTASSIER, op. cit., p. 47.

⁴ BALZAC, 1938, p. 278.

No mencionado período era comum as *grisettes*¹ manterem relacionamento com os rapazes boêmios² que viviam em quartos ordinários. Geralmente estes rapazes, candidatos a escritor ou artista,

¹ “A figura da *grisette* foi baseada nas costureiras e vendedoras do *Quartier Latin*, o *grisette* refere-se ao tecido cinza de seus vestidos (ou uniformes). Estas jovens estavam presas entre a categoria das trabalhadoras operárias e o mundo da moda, o que lhes dava um ar de requinte e elegância, e nesta condição, assim como seus amantes boêmios, elas eram socialmente marginais. No mito da Boêmia elas viviam com seus amantes estudantes ou artistas por um período, para, em seguida, casar-se alegremente com alguém de sua própria classe. De qualquer forma, embora esta fosse uma frívola ou, quando muito, agridoce história para os boêmios, a situação deve ter parecido muito mais um demasiadamente familiar cenário de sedução e traição para as jovens envolvidas. Afinal, esta era uma situação bastante comum entre os homens de classe média e as jovens operárias, e os boêmios, neste respeito, seguiram um caminho perfeitamente convencional. A *grisette* foi uma figura mítica um pouco ao estilo do boêmio e, como ele, foi uma criação parcialmente literária, celebrada, por exemplo, na novela *Mimi Pinson* de Alfred Musset, de 1845, e, acima de tudo, nas histórias de Henry Murger”. (“The figure of the *grisette* was based on the seamstresses and salesgirls of the Latin Quartier, *grisette* referring to the grey material of their gowns. These young women were caught between their working-class status and the world fashion, which gave them an air of refinement and elegance, so that, like their bohemians lovers, they were socially marginal. In the myth of Bohemia they lived with their student or artist lovers for a time, then happily married someone from their own class. Although, however, this was a light-hearted or at most bittersweet story for bohemian men, the situation may often have seemed more like an all too familiar seduction and betrayal scenario to the young women involved. It was a common enough situation between middle-class men and working-class girls after all, and bohemians in this respect followed a perfectly conventional path. The *grisette* was mythical figure in rather the same way as the bohemian, and, like him, a partly literary creation, celebrated, for example, in Alfred de Musset’s 1845 novel *Mimi Pinson*, and above all in Henry Murger’s tales”). In: WILSON, Elizabeth. *Bohemians. The Glamorous Outcasts*. London: Tauris Parke Paperbacks, 2003, p. 92/ Cf.: Para uma abordagem sociológica do tema *grisette*: In: SIEGEL, Jerrold. *Paris Bohème 1830-1930*. Traduit de l’anglais par Odette Guitard. Paris: Gallimard, 1991, p. 46-48.

² Cf.: Pierre Bourdieu: “Com o agrupamento de uma população muito numerosa de jovens aspirando viver de arte, e separados de todas as outras categorias sociais pela arte de viver que eles estão inventando, é uma verdadeira sociedade na sociedade que faz sua aparição; mesmo se, como mostrou Robert Danton, ela se anunciava, em uma escala sem dúvida muito mais restrita, desde o fim do século XVIII, esta sociedade de escritores e de artistas, na qual predominam, ao menos numericamente, os plumitivos e as rapinas, tem algo de extraordinário, sem precedentes, e ela suscita muitas interrogações, e a princípio entre seus próprios membros. O estilo de vida boêmia, que, sem dúvida, trouxe uma contribuição importante à invenção do estilo de vida artista, com a fantasia, o jogo de palavras, o gracejo, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas, é elaborado tanto contra a existência ordenada dos pintores e escultores oficiais como contra as rotinas da vida burguesa. Fazer do estilo de vida uma das belas-artes é predispor-la a entrar na literatura; mas a invenção da personagem literária boêmia não é um simples fato da literatura: de Murger e Champfleury, a Balzac e ao Flaubert d’A *Educação sentimental*, os romancistas contribuem enormemente para o reconhecimento público da nova entidade social, especialmente inventando e difundindo a própria noção de boêmia, e a construção de sua identidade, de seus valores, de suas normas e de seus mitos”. (« Avec le rassemblement d’une population très nombreuse de jeunes gens aspirant à vivre de l’art, et séparés de toutes les autres catégories sociales par l’art de vivre qu’ils sont en train d’inventer, c’est une véritables société dans la société qui fait son apparition ; même si, comme l’a montré Robert Danton, elle s’annonçait, à une échelle sans doute beaucoup plus restreinte, dès la fin du XVIIIe siècle, cette société des écrivains et des artistes, où prédominent, au moins numériquement, les plumitifs et les rapins, a quelque chose de tout extraordinaire, sans précédent, et elle suscite beaucoup d’interrogations, et d’abord parmi ses propres membres. Le style de vie bohème, qui a sans doute apporté une contribution importante à l’invention du style de vie artiste, avec la fantasia, le calembour, la blague, les chansons, la boisson et l’amour sous toutes ses formes, s’est élaboré aussi bien contre l’existence rangée des peintres et des sculpteurs officiels que contre les routines de la vie bourgeoise. Faire de l’art de vivre un des beaux-arts, c’est le prédisposer à entrer dans la littérature ; mais l’invention du personnage littéraire bohème n’est pas un simple fait de littérature: de Murger et Champfleury à Balzac et au Flaubert de *L’Éducation sentimentale*, les romanciers contribuent grandement à la reconnaissance publique de la nouvelle entité sociale, notamment en

eram oriundos da burguesia desimportante de artesões ou comerciários, e as afinidades com estas trabalhadoras de origem e educação humildes davam-se a partir de certa conveniência, em geral para eles.

A maioria destas jovens bem vestidas não acalentava pretensões artísticas ou criativas como as notórias escritoras-boêmias George Sand, Delphine de Girardin (casada com Émile Girardin), ou Louise Colet; aliás, a presença das *grisettes* na boêmia para elas “era um insulto que negava a criatividade feminina”¹. Gustave Flaubert as rejeitava francamente:

Ele preferiria mil vezes ‘ter uma prostituta a uma *grisette*’. Ele achava as *grisettes*, desejosas do amor romântico, enfadonhas, e detestava ‘seu sorriso, sua limpeza, suas roupas esmeradas e as afetações coquetes, suas meiguices, suas vistosas pretensões e sua estupidez, a qual importuna o tempo todo’².

A figura da *grisette* foi construída, principalmente pelo imaginário masculino, e segundo Elizabeth Wilson: “Arsène Houssaye romantizou as *grisettes* como rebeldes, aventureiras ou românticas despreocupadas”, logo, comparar uma *grisette* a uma prostituta, como fez Flaubert, não foi um comportamento incomum na época, afinal, assim como a *grisette*, a figura da prostituta também foi romantizada, e como afirma a pesquisadora citada: “assim como a costureirinha, a prostituta era uma figura tanto de fantasia quanto de realidade, ao mesmo tempo sentimental e degradada”³.

Portanto em sua fisiologia sobre as *grisettes* a visão de Balzac, inevitavelmente, oscila entre o social e o poético, e acompanhando a mentalidade masculinizada do período, a balança é tendenciosamente mais erótico-poética⁴ do que social.

inventant et en diffusant la notion même de bohème, et à la construction de son identité, de ses valeurs, de ses normes et de ses mythes »). In: BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992, p. 86-87.

¹ WILSON, op. cit., p. 92.

² WILSON, op. cit., p. 92-93: “He would a hundred thousand times rather ‘have a tart than a *grisette*’. He found the *grisettes* longing for romantic love a bore, and loathed ‘their simpering, their cleanliness, their clothes consciousness and flirtatious mannerisms, their affections, their jaunty pretensions and their stupidity, which fucks you up all the time’”.

³ WILSON, op. cit., p. 93: “romanticized the *grisettes* as rebels, as adventurous, or reckless romantics” ... “like the *grisette*, the prostitute was a figure of fantasy as much as of reality, simultaneously sentimentalized and degraded”. E Elizabeth Wilson continua: “Dado que tais atitudes foram muito difundidas, não era surpreendente que as mulheres escritoras de sucesso fossem atacadas, assim como não foi surpreendente que a prostituta fosse romantizada. A relação dos boêmios com as prostitutas era problemática”. (“Given that such attitudes were widespread it was not surprising that successful women writers were attacked, nor was it surprising that the prostitute was romanticized. The relationship of bohemian men to prostitutes was problematic”).

⁴ HOLLANDER, op. cit., p. 156.

Pode-se afirmar que estes textos balzaquianos celebram a afirmação de uma época pós-revolucionária, e pós-revolucionária deve ser lida aqui em seu sentido mais amplo, que inclui não só a Revolução Francesa, mas também a Revolução Industrial e tudo o que dela adveio, desde os inventos e máquinas até a crescente urbanização das cidades.

A imagem da antiga sociedade estamental rígida vai muito rapidamente se tornando anacrônica frente à jovem sociedade de classes que vai se estabelecendo¹: “a sociedade francesa pós-revolucionária era burguesa em sua estrutura e em seus valores. Era a sociedade do *parvenu*, isto é, do homem que se fez por si mesmo, o *self-made-man*, embora isto não fosse completamente óbvio antes que se tornasse republicano ou bonapartista”², afirmou Eric J. Hobsbawm. Todavia, muitas particularidades fidalgas ainda estavam sendo preservadas no meio social, pois o término da era aristocrática não representou o fim da influência aristocrática, por isso, como assegura Balzac ainda no *Tratado*, a nova sociedade parisiense em fase de reconstituição curiosamente se “rebaronificou” (“*rebaronifia*”), se “recondificou” (“*recomtifia*”)³.

I. 1. 2. Baudelaire

“Tudo aquilo que está em algures está em Paris”⁴, de fato, a cidade vibra e fez vibrar a Europa do século XIX, e tal qual Honoré de Balzac, Charles Baudelaire foi um malicioso observador da vida urbana parisiense. Entretanto, diferentemente do romancista, a cidade é para o poeta o cenário, ou melhor, a morada onde estão escondidas as palavras e as metáforas, e a poesia baudelairiana reflete de modo visceral e profícuo esta afinidade⁵. Ele testemunhou e participou tanto da efervescência político-social como das transformações ocorridas na geografia urbana de Paris⁶.

¹ SOUZA, op. cit., p. 80-83.

² HOBSBAWM, op. cit., p. 257.

³ BALZAC, 1938, p. 158/ BALZAC, 2000, p. 87.

⁴ Citação de *Les Misérables* de Victor Hugo apud BENJAMIN, 2000, p. 185.

⁵ “Seus melhores escritos parisienses pertencem exatamente ao período em que, sob a autoridade de Napoleão III e a direção de Haussmann, a cidade estava sendo remodelada e reconstruída de forma sistemática. Enquanto trabalha em Paris, a tarefa da modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça e sobre seus pés. Ele pôde ver-se não só como um espectador, mas como participante e protagonista desta tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implicados. Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos.” In: BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986, p. 143/ Cf.: BENJAMIN, 2000, p. 81 et seq.

⁶ Fragmento de *O cisne*: “Paris muda! mas nada em minha nostalgia/ Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,/ Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,/ E essas lembranças pesam mais do que os rochedos”. In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 327).

Sob o amparo dialético dos transmutáveis, multidão e solidão, Baudelaire dissecou a cidade e suas personagens, mas o herói moderno baudelairiano não é efetivamente um herói, antes, ele apenas representa este papel que pode ser manifesto como o *flâneur*, o apache, o dândi, o trapeiro, pois “a modernidade heróica se revela como tragédia onde o papel do herói está disponível”¹, e o poeta, ele mesmo, articula esta ou aquela personagem-herói em si.

Deslizando pela funesta Paris do século XIX, o poeta, na figura da personagem-herói-*flâneur*, percebe em 1846, um pouco antes do grande triunfo da burguesia após a derrota de 1848, a moral e a estética do tempo através de um ordinário traje masculino, que ao mesmo tempo em que se apresenta como o belo traje que expressa a igualdade universal e a poética expressão da alma pública, padroniza:

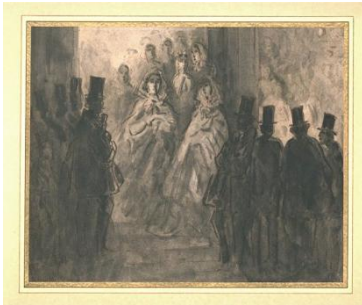


Figura 2

“quanto à casaca, a roupa do herói moderno [...] Não é esse o inevitável uniforme de nossa época sofredora, carregando nos ombros, negros e estreitos, o símbolo de um luto perpétuo? [...] Estamos todos celebrando algum funeral”². A roupa preta que nivela a todos carrega um sentido político³, um espírito democrático assemelhado ao conjunto da burguesia democrática⁴, por isso, do preto nas roupas afirma Baudelaire, “um

uniforme comum de desolação demonstra a igualdade”⁵, mas a igualdade esmaga a individualidade e condena o homem moderno, o

homem romântico, a um obscurantismo social: “o romântico não quer ser confundido no anonimato da massa urbana nem desaparecer sob o uniforme austero do traje preto; ele não quer mais ser submetido ao bom gosto impessoal da polidez mundana”⁶. A descrição do espetáculo da vida elegante⁷

¹ BENJAMIN, 2000, p. 94.

² BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes II*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 494.

³ Therese Dolan em seu artigo, *The Empress's New Clothes*, afirma que a intenção política do preto na roupa masculina não mudou até mesmo no Segundo Império (1852-1870). In: DOLAN, Therese. *The Empress's New Clothes: Fashion and Politics in Second Empire France*. *Woman's art Journal*, Vol. 15, Nº 1 (Spring-Summer, 1994), pp. 22-28/ Cf.: NATTA, 1996, p. 24.

⁴ HARVEY, op. cit., p. 34.

⁵ BAUDELAIRE, 1976, p. 494.

⁶ NATTA, 1996, p. 57: « Le romantique ne veut pas être confondu dans l'anonymat de la masse urbaine ni disparaître sous l'uniforme austère de l'habit noir; il ne veut pas non plus être soumis au bon goût impersonnel de la politesse mondaine ».

elegante¹ feita por Baudelaire com irônica lucidez é, principalmente, decorrência de uma política, a política arrogante de Guizot, diz Dolf Oehler, é ela que rege o cínico espetáculo².

Poder-se-ia, no aspecto político aludido por Baudelaire no tocante às roupas, cogitar um diálogo entre as ponderações feitas por Balzac no *Tratado*; entretanto, o homem moderno balzaquiano não manifesta grandes semelhanças com homem moderno baudelairiano, pois ambos partem de cânones vestimentares díspares. Conforme Balzac o homem moderno, o imediatamente sucessor do período pós-revolucionário, é o *self-made-man*, que através de seu talento pessoal posiciona-se na sociedade munido do discernimento necessário que iluminará todos os aspectos de sua vida pessoal e social, incluindo-se aí os político e vestimentar. Neste fragmento de Baudelaire a abordagem do traje masculino é feita pelo viés generalizante, o que de antemão já confere vulgaridade e desinteligência ao usuário, e isto ocorre porque a padronização do traje masculino está praticamente sedimentada desde o início de 1840 na composição básica: camisa, gravata, paletó, calças, e ocasionalmente um colete, e se há aqui um caráter político nas observações vestimentares masculinas, ela encontra-se atrelada ao aspecto do lirismo do poeta frente à sociedade massificante que não permite, nem através da indumentária, uma fuga em direção a individuação, e a ofensiva de Baudelaire contra tal empobrecimento, refletir-se-á na retomada da figura do dândi como o ícone da singularidade e da modernidade.

Baudelaire é o artista moderno, e indicando claramente uma característica de sua modernidade pode-se dizer que a partir dele a função poética e a função crítica tornam-se atividades inseparáveis³. Seus textos nomeados Crítica de Arte (as seletas intituladas *Salão de 1845*, *Salão de 1846*, *O pintor da vida moderna*, dentre outras), além de coligarem crítica à prosa poética foram decisivos na formação da estética contemporânea.

Na coleção *O pintor da vida moderna*, o poeta sagra a *M. C. G.*, ou *Monsieur Constantin Guys*, o artista, o *homme du monde*⁴, diversos artigos, e o fato de dedicar suas reflexões críticas a um

¹ BAUDELAIRE, 1976, p. 495.

² OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. Trad. Samuel Titan Jr. et alii. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 72-78/ Cf.: “A ampliação do aparelho democrático por uma nova lei eleitoral coincide com a corrupção parlamentar, organizada por Guizot. Assim protegida, a classe dominante faz a história fazendo seus negócios” (« L’élargissement de l’appareil démocratique par une nouvelle loi électorale coïncide avec la corruption parlementaire, organisée par Guizot. Ainsi protégée, la classe dominante fait l’histoire en faisant ses affaires »). In: BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard/ Folio Essais, 2006, p. 55-56.

³ Cf.: COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989, p. 16-17.

⁴ BAUDELAIRE, 1976, p. 689.

desenhista e não a um pintor renomado como Eugène Delacroix, ou a um moderno pintor antepressionista como Édouard Manet, parece estar diretamente relacionado à sua própria definição de modernidade¹: “a modernidade é o transitório, o fugidivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”, e o trabalho de Guys é neste sentido exemplarmente moderno, pois ele revela e eterniza através de seus traços e esboços o súbito, o premente. Suas imagens espelham, por exemplo, o instantâneo de uma festa, ou um bordel com suas mulheres a espera dos clientes, ou ainda o repentino movimento de uma carruagem. Em cada imagem a presença do inacabado e do efêmero revitaliza a noção dos tempos modernos baudelairianos que remetem ao fragmentado, à metáfora da modernidade, e à dicotomia beleza eterna e beleza efêmera. São nesses textos que Baudelaire faz profícuas digressões sobre o belo, a modernidade, o dândi, a mulher, a maquiagem, enfim, sobre a moda e as modas e seus simulacros por isso, afirma com acerto Rose Fortassier que “em Baudelaire, a moda encontrou seu melhor advogado”², pois o transitório e o artificioso, elementos fundamentais da moda, encontram no poeta sua justificação essencial.

O dândi, por exemplo, é uma figura fartamente explorada por Baudelaire, e ao tema o poeta dedica um artigo (*IX. Le Dandy*) n’*O pintor da vida moderna*. O dandismo não é compartilhado por Baudelaire apenas no sentido da linguagem corrente que “designa, sobretudo uma atitude exterior (refinamento nas vestimentas, rosto impassível, olhar indiferente ou desdenhoso)”³, muito ao contrário, seu dândi é o homem superior: “apaixonado, antes de tudo, pela *distinção*, a perfeição da *toilette* consiste na simplicidade absoluta, que é, com efeito, a melhor maneira de se dinguir”⁴.

¹ No texto sobre Constantin Guys, diz Baudelaire: “Ele busca algo que nos permita nomear a *modernidade*; pois não se apresenta palavra melhor para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de libertar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de tirar o eterno do transitório. [...] A modernidade é o transitório, o fugidivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. [...] Em uma palavra, para que toda *modernidade* seja digna de tornar-se antiquidade, é necessário que a beleza misteriosa que há na vida humana involuntariamente seja dela extraída” (« Il cherche ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l’idée en question. Il s’agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire. [...] La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable. [...] En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite »). In: BAUDELAIRE, 1976, p. 694-695.

² FORTASSIER, op. cit., p. 91.

³ CARASSUS, Émilien. *Le Snobisme et les lettres français de Paul Bourget à Marcel Proust 1888 – 1914*. Paris: Armand Colin, 1966, p. 111: « désigne surtout une attitude extérieure (recherche dans les vêtements, visage impassible, regard indifférent ou méprisant ».

⁴ BAUDELAIRE, 1976, p. 710: « épris avant tout de *distinction*, la perfection de la toilette consiste-t-elle dans la simplicité absolue, quoi est, en effet, la meilleure manière de se dinguir ».

Parece mesmo que havia em Baudelaire uma atração pela distinção e pela elegância, pois segundo a descrição de Théophile Gautier, as roupas do próprio poeta no auge de sua juventude aludem à imagem de um dândi:

Sua vestimenta consistia em um paletó de um tecido preto lustrado e brilhante, uma calça avelã, meias brancas, e escarpins envernizados, tudo meticulosamente apropriado e correto, com uma marca deliberada de simplicidade inglesa e igualmente na intenção de se apartar do tipo artista, com chapéu de feltro flexível, casaco de veludo, camisas curtas vermelhas, barba abundante e a cabeleira desordenada. Nada de leve demais e nem de chamativo demais na rigorosa atitude. Charles Baudelaire pertencia ao dandismo sóbrio que raspa suas roupas com papel de vidro para tirar-lhes o brilho endomingado e toda sensação de novo (*et tout battant neuf*)¹ tão cara ao filisteu e impolida para o verdadeiro *gentleman*. Mais tarde, ele corta seu bigode, achando que seria uma remanescência do antigo *chic* pitoresco, e que seria pueril e burguês conservá-lo².

Esta descrição de Gautier refere-se a uma época em que Baudelaire, jovem e rico, vivia no copiosamente mencionado pelos pesquisadores, apartamento do Hôtel de Pimodan na Île de Saint-Louis, um lugar luxuoso onde os fumadores de haxixe se encontravam. Adepto da multiplicação das sensações, os denominados refinados (*raffinés*), inacreditáveis (*incroyables*), belos (*beaux*), leões (*lions*), ou seja, os representantes do dandismo na França, têm todos, para Baudelaire, a mesma origem: “todos são representantes do que há de melhor no orgulho humano, esta necessidade, rara demais nos homens de hoje em dia, de combater e de destruir a trivialidade”³. O singular dandismo baudelaireano,

¹ N. B.: *par battant neuf* (sic dans Beschrelle, 1860): “Se diz de um móvel ou outro objeto que conserva todo seu frescor” (« Se dit d’un meuble ou autre objet qui a conservé toute sa fraîcheur »). In: GAUTIER, T. *Charles Baudelaire*. Préface et notes de Jean-Luc Steinmetz. Mayenne: Castor astral/ Collection Les Inattendus, 1991, p. 27, note 6.

² GAUTIER, 1991, p. 27 : « Son vêtement consistait en un paletot d’une étoffe noire lustrée et brillante, un pantalon noisette, des bas blancs et des escarpins vernis, le tout méticuleusement propre et correct, avec un cachet voulu de simplicité anglaise et comme l’intention de se séparer du genre artiste, à chapeaux de feutre mou, à vestes de velours, à vareuses rouges, à barbe prolixe et à crinière échevelée. Rien de trop frais ni de trop voyant dans cette tenue rigoureuse. Charles Baudelaire appartenait à ce dandysme sobre qui râpe ses habits avec du papier de verre pour leur ôter l’éclat endimanché et tout battant neuf si cher au philistin et désagréable pour le vrai gentleman. Plus tard même, il rase sa moustache, trouvant que c’était un reste de vieux chic pittoresque qu’il était puéril et bourgeois de conserver ».

³ BAUDELAIRE, C. *Œuvres Complètes I*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 711: « tous sont des représentants de ce qu’il y a de meilleur dans l’orgueil human, de ce besoin, trop rare chez ceux d’aujourd’hui, de combattre et de détruire la trivialité ».

que também se compreende como universal e eterno, é vizinho próximo da boêmia¹, daqueles que se recusavam a tomar parte da sociedade burguesa.

É sabido que Baudelaire freqüentava os círculos boêmios² e os cafés, porém, dizer que ele foi um real boêmio seria falso, pois o poeta rejeitava toda a “desleixada gritaria, a sujeira e a desordem da vida boêmia”³, e ele com seus “gestos lentos, raros e sóbrios”⁴ se denunciava como um admirador da fleuma britânica. Entretanto, apesar de sua repugnância à vida boêmia, segundo Jerrold Siegel é possível que “Baudelaire aceitasse o boemismo como um polo de atração e de repulsão em um domínio no qual o dandismo seria outro”⁵. Em *Mon cœur mis à nu* ele se refere diretamente a vida boêmia, e às deleitosas sensações múltiplas que só esta vida oferecia, sob o viés da obra de Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859): “glorificar a vagabundagem é o que pode-se chamar de boemismo: culto da sensação multiplicada expressando-se pela música”⁶. Por mais duas vezes ele abordou o tema boêmia; n’*As Flores do mal* há *Les Bohémiens en Voyage*, e no *Le spleen de Paris* o *Les vocations*. Théophile Gautier sabiamente sintetiza como seria este dandismo boêmio dizendo que Baudelaire “era um dândi extraviado na boêmia, mas ainda conservando ali sua categoria e suas maneiras, e aquele culto de si mesmo que caracteriza o homem imbuído dos princípios de Brummell”⁷.

Tal culto a si mesmo⁸ sinalizado por Gautier é característico de uma geração que procura destacar-se da “cultura popular de mercado”¹. Baudelaire cultivava tais manifestações diferenciadas como

¹ Muitos comentadores reputam a grande admiração de Baudelaire por Edgar Allan Poe como um dos motivos que o aproximaram da boêmia.

² “Viver na vida boêmia, que ele detestava, era parte desta tortura de si, na qual ele afrontava seus conflitos dolorosos e profundamente ancorados nele. Porém, invocar a linguagem psicológica do masoquismo seria dissimular o elemento de exploração consciente e determinado no “boemismo” de Baudelaire. Ele era compelido em direção a boêmia – como para muitas outras coisas que lhe faziam mal – pela intuição que havia nela um aspecto inelutável de relações entre a arte e a realidade, nas condições da vida moderna”. (« Vivre dans la vie bohème, qu’il détestait, était partie de cette torture de soi, où il affrontait ses conflits douloureux et profondément ancrés en lui. Pourtant, invoquer le langage psychologique du masochisme serait dissimuler l’élément d’exploration consciente et déterminée dans le bohémianisme de Baudelaire. Il était entraîné vers la bohème – comme vers bien d’autres choses qui lui faisaient mal – par l’intuition qu’il y avait en elle un aspect inéluctable des rapports entre l’art et la réalité, dans les conditions de la vie moderne »). In: SIEGEL, op. cit., 98.

³ SIEGEL, op. cit., p. 97.

⁴ GAUTIER, 1991, p. 30.

⁵ SIEGEL, op. cit., p. 113: « Baudelaire ait accepté le bohémianisme comme un pôle d’attraction et de répulsion dans un domaine où le dandysme était l’autre »

⁶ BAUDELAIRE, 1975, p. 701: « Glorifier le vagabondage est ce qu’on peut appeler le bohémianisme : culte de la sensation multipliée s’exprimant par la musique ».

⁷ GAUTIER, 1991, p. 31.

⁸ “O modelo de aristocracia que era o seu repousava unicamente sobre um culto intenso da personalidade. Ele (Brummell) se tinha “sobre um pedestal solitário de si”” (« Le modèle d’aristocratie qui était le sien reposait uniquement sur un culte intense de la personnalité. Il (Brummell) se tenait « sur un piédestal solitaire de

como um anteface que o permite desdobrar-se em outro, em dândi, em simulacro, o poeta que finge uma personagem.

Esta aproximação do poeta ao território do simulacro sustenta-se, mormente, em sua posição inequívoca no tocante às suas reflexões acerca da natureza. No *Elogio da maquiagem* ele a condena:

Passe em revista e analise tudo o que é natural, e não se encontrará senão o terrível. Tudo o que é belo e nobre é resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo animal humano extraiu o gosto no ventre de sua mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é artificial, sobrenatural, dado que foi necessário, em todos os tempos e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada².

Logo, o dandismo conforma-se ao poeta de modo explícito, como uma de suas facetas a ser representadas na sociedade parisiense de então, calcada no culto da personalidade individual, mas não apartada de uma posição política antiburguesa. Dolf Oehler coloca nestes termos a empreitada dândi do período: “o papel do herói, conferido ao dândi na tragédia moderna, corresponde ao espírito de oposição e revolta, e seu caráter trágico consiste no fato de sucumbir necessariamente na luta contra a trivialidade da existência”³, e vulgaridade é algo que não se encontra nos registros de um verdadeiro dândi, pois “um dândi jamais pode ser um homem vulgar”⁴, decreta Baudelaire.

Entretanto, as palavras do poeta francês não traduzem de fato sua vivência como dândi, pois, como assegura Walter Benjamin:

Seu amor pelo dandismo não foi feliz. Não tinha o dom de agradar, elemento tão importante na arte de não agradar do dândi. Elevando à categoria de afetação o que nele, por natureza, devia parecer estranho, chegou assim ao mais profundo abandono, já que com seu crescente isolamento sua inacessibilidade também se tornou maior⁵.

soi » »). Moers, Ellen. *The Dandy: Brummel to Beerbohm*. Lincoln, Na, 1978, chap 1º, p. 17 apud SIEGEL, op. cit., p. 99.

¹ ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade: A França no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 100.

² BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat. Paris: Le Livre de Poche/ Classiques, 2009, p. 542: « Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est *artificielle*, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et de prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisé ».

³ OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848): Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. Trad. José Marcos Macedo; Samuel Titan Jr. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 206.

⁴ BAUDELAIRE, 1976, p. 710.

⁵ BENJAMIN, 2000, p. 94.

Dandismo e boêmia não se harmonizam, e o poeta “para não sentir o fardo horrível do Tempo que verga e inclina para a terra”¹ simula sua existência em facetas plurais e artificiais, agindo assim como num jogo, no qual seria preciso aventurar-se para suportar a penosa tarefa de viver em sociedade, e numa analogia demonstra Georges Poulet que “a embriaguez dava a ilusão de uma *eternidade artificial*; o dândi dá aquela de uma *duração artificial*”². E na busca do poeta pela distinção, pelo artificial arquitetado pela razão e desejo humanos, está o que ele concebe como belo.

Este belo, assim como sua definição de modernidade, também é concebido a partir das dualidades, que como afirma Jerrold Seigel, “Baudelaire tinha a vida humana - e singularmente a sua - determinada por uma série de oposições binárias, de pares dialéticos cuja construção se neutralizava na vaga do vivido”³. Dentre suas várias definições de belo, duas interessam destacar: a primeira sobre o belo em si, e a segunda que remete ao belo feminino.

Sobre o belo em si Baudelaire afirma que

Ele é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, por assim dizer, alternadamente ou em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem este segundo elemento, que é como uma embalagem divertida, prazerosa, aperitivo, do bolo divino, o primeiro elemento seria indigestível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana⁴.

Nesta primeira concepção o belo do poeta mostra-se absolutamente dissuadido da tradição – primeiramente a platônica na qual o belo do mundo é tanto reflexo quanto projeção do belo ideal, e

¹ BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 112. [*Enivrez-vous (Embriaguem-se)*].

² POULET, Georges. *Études sur le temps humain I*. Paris: Plon, 1972, p. 380: « L’ivrogne se donnait l’illusion d’une *éternité artificielle*; le dandy se donne celle d’une *durée artificielle* ».

³ SIEGEL, op. cit., p. 113: « Baudelaire tenait la vie humaine – et singulièrement la sienne – pour déterminée par une série d’oppositions binaires, de paires dialectiques dont la contradiction se neutralisait dans le flot du vécu ». Em seguida, para fundamentar este seu argumento Siegel cita a notória passagem de *Mon coeur mis à nu*: « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan ».

⁴ BAUDELAIRE, 2009, p. 506: « Est fait d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l’on veut, tour à tour ou tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l’enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine ».

depois da medieval e escolástica¹ com sua sustentação principalmente canônica. O poeta confere ao belo inúmeras possibilidades de fruição, pois no rastro do artifício ele admite que o elemento circunstancial do belo participe de seu tempo, logo, é aceitável que ele mude consoante às modas, afinal, “o belo é sempre bizarro”². Como consequência desta delicada operação que equilibra o eterno e o efêmero, ou “uma face de grandeza e uma face de miséria”³, vislumbra-se o caráter movente do belo na modernidade, aliás, sua definição de modernidade, vista anteriormente, está acordada à sua definição de belo.

No *Projets de Préface* para *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire, momentaneamente vestindo a máscara de um decadente demiurgo, e como um perfeito químico/ alquimista⁴, revela sua busca poética: ela deseja converter e transubstanciar o disforme, o vil, o feio em belo: “poetas ilustres têm partilhado desde muito tempo as províncias mais floridas do campo poético. Pareceu-me agradável, e ainda mais prazeroso porque a tarefa era mais difícil, extrair a *beleza* do Mal”⁵. A extensão e a mobilidade do belo na modernidade, este belo flutuante e ambíguo, é, para Georges Poulet, uma possibilidade baudelairiana

De viver um tempo que não seria nem o tempo eterno dos estados paradisíacos, nem o tempo infeliz dos estados infernais; mas um tempo duplo, que, no infortúnio, conteria a promessa de felicidade, que da feiúra faria surgir a beleza; um tempo que seria simultaneamente *deficiência à eternidade e tendência à eternidade*⁶.

¹ Cf.: ECO, Umberto. *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*. Paris: Livre de Poche, 1997, p. 37-50/ Cf.: “Não se pode encerrar os textos de Baudelaire em uma doutrina clássica, nem a antiplatônica ou a anticristã, nem mesmo mesmo o jansenismo” (« On ne peut pas envelopper les textes de Baudelaire dans une doctrine classique, pas plus l'antiplatonisme ou l'antichristianisme que le platonisme ou le christianisme, ni même le jansénisme »). In: COMPAGNON, Antoine. Baudelaire devant l'éternel (p. 71-111). In: *Dix Études sur Baudelaire*. Réunis par Marine BERCOT et André GUYAUX. Paris: Honoré Champion, 1993, p. 110.

² BAUDELAIRE, 1976, p. 578.

³ POULET, 1972, p. 382.

⁴ « Ô vous ! soyez témoins que j'ai fait mon devoir/ Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte/ Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence./ Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or ». In: BAUDELAIRE, 2009, p. 240.

⁵ BAUDELAIRE, 2009, p. 233: « Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté* du Mal ».

⁶ POULET, 1972, p. 382: « de vivre en un temps qui ni serait ni le temps éternel des états paradisiaques, ni le temps malheureux des états infernaux; mais un temps double, qui, dans le malheur, contiendrait la promesse du bonheur, qui de la laideur ferait surgir de la beauté ; un temps qui serait simultanément *déficiência à l'éternité et tendance à l'éternité* ».

A concepção do belo feminino do poeta é pura contradição e sentimentos desacordados. Por um lado a mulher é uma divindade, e por outro uma aberração. Lembra Rose Fortassier, que “aos olhos de Baudelaire, a mulher, como escrevia seu *maître à penser* Joseph de Maistre, é “um belo animal”¹, e para desvencilhar-se desta animalidade carece a mulher de artifícios, de cobrir-se de tecidos, maquiagens e jóias. Assim, a noção do belo feminino refina-se em direção ao sentido do artificial e do antinatural:

A mulher é sem dúvida uma luz, um olhar, um convite à felicidade, uma linguagem às vezes; mas ela é, sobretudo, uma harmonia geral, não somente em sua *allure* e movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas vastas e brilhantes nuvens grossas de tecidos nas quais ela se envolve, e que são como os atributos e o pedestal de sua divindade; no metal e no mineral que serpenteiam em torno de seu braço e seu pescoço, que acrescentam suas faíscas ao fogo de seus olhares, ou que tagarelam suavemente ao seu ouvido².

Numa contraposição famosa, e não menos bizarra, pode-se destacar a concepção do feminino do poeta que está em *Mon Coeur mis à nu* e que segue e radicaliza os preceitos do antinaturalismo: “a mulher é natural, quer dizer, abominável” (« *La femme est naturelle, c’est-à-dire, abominable* »). Portanto, a mulher é o contrário do dândi³, decreta Baudelaire.

Naturalmente não se deve, em nenhuma hipótese, aproximar Baudelaire da misoginia, pelo contrário, é certo que elas o agradavam sobremaneira, mas transparece em seus artigos um gosto por um feminino assaz requintado, excêntrico, e o postiço e o simulado que orientam seu pensamento determinam outra natureza de mulher, a mulher baudelaireana, exclusiva, misteriosa, serpeante, o tipo feminino que sabia Théophile Gautier que o poeta apreciava:

¹ FORTASSIER, op. cit., p. 92 : « Aux yeux de Baudelaire, la femme, comme l’écrivait son maître à penser Joseph de Maistre, est « un bel animal »/ Cf.: BAUDELAIRE, 1976, p. 713.

² BAUDELAIRE, 1976, p. 714 : « La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois ; mais elle est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d’étoffes dont elle s’enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité ; dans le métal et le mineral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards, ou qui jasant doucement à ses oreilles ».

³ BAUDELAIRE, 1975, p. 677: *Pour Mon cœur mis à nu* 5 : « La femme est le contraire du Dandy./ Donc elle est doit fait horreur./ La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire./ Elle est en rut et elle veut être foutue. / Le beau mérite !/ La femme est *naturelle*, c’est-à-dire abominable./ Aussi est-elle toujours vulgaire, c’est-à-dire le contraire du Dandy ».

Adorava os retoques feitos pela arte à natureza, os retoques espirituais, os estímulos picantes colocados por uma mão hábil para aumentar a graça, o charme e a aparência de uma fisionomia. Não foi ele quem escreveu monólogos virtuosos contra a maquiagem e a crinolina. Tudo o que afastaria o homem, e, sobretudo a mulher do estado de natureza lhe parecia uma invenção feliz. Estes gostos pouco primitivos se explicam neles mesmos e devem compreender-se como os de um poeta da *decadência* autor das *Flores do Mal* [...] Ele gostava também de *toilettes* de uma elegância bizarra, de uma riqueza caprichosa, de uma fantasia insolente a qual se misturava alguma coisa da atriz e da cortesã, embora fosse ele mesmo severamente exato em seu traje: mas o gosto excessivo, barroco, antinatural, quase sempre contrário ao belo clássico, era para ele um índice da vontade humana corrigindo ao seu critério as formas e cores fornecidas pela matéria. No lugar onde o filósofo encontra apenas um texto para declamação, ele via uma prova de grandeza¹.

Então, coerente com seu ânimo estético, para Baudelaire “tudo o queorna a mulher, tudo o que serve para ilustrar sua beleza, faz parte dela mesma...”². O poeta sabe que os adornos, continuamente diferentes e em harmonia com a mulher, atraem e encantam os homens. Através das musselines e gazes, as estratégicas alegorias femininas que a cobrem em proveito da construção de máscaras que dissimulam um servir, a mulher revela os latentes atributos de sua beleza. Os elementos efêmeros, os circunstanciais, são parte essencial desse belo:

Que poeta ousaria, no retrato do prazer causado pela aparição de uma beleza, separar a mulher de seus trajes? Qual homem que, na rua, no teatro, no bosque, não gosta, da maneira mais desinteressada, de uma *toilette* sabiamente composta, e não recorreu a uma imagem inseparável da beleza a qual ela pertencia, fazendo assim dos dois, da mulher e do vestido, uma indivisível totalidade?³.

¹ GAUTIER, 1991, p. 57-58: « Il aimait ces retouches faites par l’art à la nature, ces rehauts spirituels, ces réveillons piquants posé d’une main habile pour augmenter la grâce, le charme et le caractère d’une physionomie. Ce n’est pas lui qui eût écrit de vertueuses tirades contre la maquillage et le crinoline. Tout ce qui éloignait l’homme et surtout la femme de l’état de nature lui paraissait une invention heureuse. Ces goûts peu primitifs s’expliquent d’eux-mêmes et doivent se comprendre chez un poète de *décadence* auteur des *Fleurs du Mal* » [...] « Il aimait aussi les toilettes d’une élégance bizarre, d’une richesse capricieuse, d’une fantasia insolente où se mêlait quelque chose de la comédienne et de la courtisane, quoiqu’il fût lui-même sévèrement exact dans son costume : mais ce goût excessif, baroque, antinaturel, presque toujours contraire au beau classique, était pour lui un signe de la volonté humaine corrigeant à son gré les formes et les couleurs fournies par la matière. Là où le philosophe ne trouve qu’un texte à declamation, il voyait une preuve de grandeur ».

² BAUDELAIRE, 1976, p. 714: « Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d’elle-même... ».

³ BAUDELAIRE, 1976, p. 714: « Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l’apparition d’une beauté, séparer la femme de son costume ? Quel est l’homme qui, dans la rue, au théâtre, au bois, n’a pas joui, de la manière la plus désintéressée, d’une toilette savamment composée, et n’en a pas emporté une image inséparable de la beauté de celle à qui elle appartenait, faisant ainsi des deux, de la femme et de la robe, une totalité indivisible ? ».

Em sua totalidade indivisível, a mulher, “ser terrível e incomunicável como Deus”¹, que sabe vestir-se e adornar-se evoca através de suas vestimentas e ornatos o quanto ela é impenetrável ao masculino, pois mesmo dela retirando todos os envoltórios haverá sempre para o homem a complexidade, o enigma do feminino, o elemento eterno que define o belo do poeta, mas que é inatingível para o homem: “que venhas lá do céu ou do inferno, que importa/ Beleza! Ó monstro ingênuo, gigantesco e horrendo!/ Se teu olhar, teu riso, teus pés me abrem a porta/ De um infinito que amo e que jamais desvendo?”². A inalcançável mulher baudelairiana é uma mescla de divindade e vacuidade, ela é a definição corporificada do belo do poeta, e traduz em si o eterno e o circunstancial: “é uma espécie de ídolo, talvez estúpido, mas maravilhoso, encantador, que mantém os destinos e as vontades presas ao seu olhar”³. As roupas e os adornos parecem, portanto, um veículo que permitiria à mulher sobrelevar a natureza através dos seus artifícios, e este aspecto do circunstancial, tão necessário quanto o eterno na definição do belo, permite que através da representação material o feminino seja, por sua própria inacessibilidade, imagem deificada e venerada (como “uma espécie de ídolo, talvez estúpido, mas maravilhoso”).

A construção do gosto feminino de Baudelaire é complexa demais para se arriscar algum tipo de desvendamento, entretanto, sua poesia contém um erotismo arrojado e ambíguo que está além, não só de seu tempo, mas da habitude, a qual contempla as prostitutas e as lésbicas, que ora são poetizadas como as profundas e sensíveis *flores do mal* marcadas pela maquiagem e pelas lantejoulas, ora como as heroínas do escandaloso amor moderno, respectivamente.

¹ BAUDELAIRE, 1976, p. 713.

² BAUDELAIRE, Charles. Hino à Beleza. *As flores do mal*/ Charles Baudelaire. Trad. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 155.

³ BAUDELAIRE, 1976, p. 713.

I. 1. 3. Mallarmé



Figura 3

Para Barthes a descrição de moda é mascarada, pois ela mente e “esconde-se por trás de álibis sociais ou psicológicos”¹. Entretanto, ele destaca e afirma que há “uma outra visão de moda, que consiste em renunciar a esse sistema de equivalência e em edificar uma função propriamente abstrata ou poética. É uma moda ociosa, luxuosa, mas que tem o mérito de se declarar como forma pura”². Barthes refere-se a

Stéphane Mallarmé e sua pequena e efêmera revista de moda, *La Dernière Mode, la Gazette du monde et de la famille*, e, num excerto de um artigo de *La Dernière Mode*, Mallarmé parece indicar, sim, que há uma equivalência, mas de outra ordem:

Um vestido, estudado e composto segundo os princípios convocados a reinar um inverno, é mais rapidamente inútil e esmaecido que uma Crônica mesmo quinzenal: ter a duração da ilusão do tule ou das rosas artificiais imitando as rosas ou a clematite, eis verdadeiramente o sonho que faz cada frase empregada escrever, em lugar de um conto ou um soneto, as notícias da hora³.

Por estas breves linhas já se vislumbra a complexidade que o poeta arroga às crônicas de moda. E ao leitor habituado ao Stéphane Mallarmé-poeta não deixa de ser surpreendente porque ele, que por vezes produziu uma poesia até ininteligível por ser acentuadamente intelectualizada, teria interesse em

¹ BARTHES, 2005, p. 379.

² BARTHES, 2005, p. 379. Há ainda outra menção a Stéphane Mallarmé no *Système de la mode* também de Roland Barthes: “Mallarmé parece ter entendido: *La Dernière Mode* não contém, por assim dizer, nenhum significado pleno, apenas significantes de Moda; restituindo a pura imanência do “bibelô”, Mallarmé visava elaborar humanamente um sistema semântico puramente reflexivo: o mundo significa, mas ele significa “nada”: vazio, mas não absurdo” (« Mallarmé semble l’avoir compris: *La Dernière Mode* ne contient pour ainsi dire aucun signifié plein, seulement des signifiants de Mode; en restituant la pure immanence du « bibelot », Mallarmé visait à élaborer humainement un système sémantique purement réflexif: le monde signifie, mais il signifie « rien »: vide, mais non absurde »). In: BARTHES, R. *Système de la mode*. Paris, Éditions du Seuil/ Essais, 1967, nota 2, p. 318.

³ MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres Complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 784-785: « Une robe, étudiée et composée selon les principes appelés à régner un hiver, est moins vite inutile et défraîchie qu’une Chronique même de quinzaine: avoir la durée du tulle illusion ou des roses artificielles imitant les roses ou la clematite, voilà vraiment le rêve que fait chaque phrase employée à écrire, au lieu d’un conte ou d’un sonnet, les nouvelles de l’heure ».

tornar-se, por um período, um cronista de moda e editar uma revista sobre o assunto. Alguns comentadores chegam a suspeitar que Mallarmé tenha produzido a revista com auxílio de colaboradores, como por exemplo, a própria *Mme Mallarmé*¹, e tal suspeita é plausível, visto que, a riqueza das descrições de modelos, tecidos e acessórios sugerem alguém que participa intimamente da moda da época.

Contudo, mesmo não se comprovando se Mallarmé contou ou não com cooperações externas, o fato é que *La Dernière Mode* cumpriu efetivamente seu papel proposto: “uma publicação comercial, mas cujas páginas fazem sonhar”², como bem sintetizou Lucienne Frappier-Mazur. A propósito, *La Dernière Mode* fez sonhar não só as leitoras, mas o próprio poeta. Há nas *Obras Completas* uma correspondência endereçada a outro poeta, Paul Verlaine, datada de 16 de novembro de 1885 (*Paris, lundi 16 novembre 1885*), que torna um pouco mais compreensível a excêntrica empreitada mallarmiana. Ele afirma a Verlaine que

[...] mas à parte as concessões às necessidades assim como aos prazeres, não têm sido frequentes. Se em um momento, entretanto, do irritante autoritário velho livro imperfeito de mim mesmo, eu tentei, após alguns artigos divulgados aqui e ali, redigir sozinho em um jornal, *La Dernière Mode, toilettes*, jóias, mobiliários, e até teatro e menus de jantar, os oito ou dez números lançados ainda servem, quando eu os desnudo de sua poeira, para fazer-me por muito tempo sonhar³.

Afigura-se, então, que uma mescla de entusiasmo pelo tema e interesse financeiro, parece ter sido a motivação de Mallarmé; ademais, por estes escritos periódicos nota-se que há um interesse do poeta pela incipiente sociedade de consumo da Paris do *fin-de-siècle*, interesse cultivado desde 1871, quando de sua visita à Exposição Universal ocorrida em Londres.

¹ FORTASSIER, op. cit., p. 124.

² FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. Narcisse Travesti : Poétique et Idéologie dans *La Dernière Mode* de Mallarmé (41-57). In: *French Forum*, Volume 11, Number 1, January 1986. Editors : Raymond C. de La Charité e Virginia A. de La Charité, Kentucky, 1986, p. 41: « publication commerciale, mais dont les pages font rêver ».

³ MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes I*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 789: « ...mais à part cela les concessions aux nécessités comme aux plaisirs n’ont pas été fréquentes. Si à un moment, pourtant, désespérant du despotique bouquin lâché de moi-même, j’ai après quelques articles colportés d’ici et de là, tenté de rédiger tout seul *toilettes*, bijoux, mobiliers, et jusqu’aux théâtres et aux menus de dîner, un journal, *La Dernière Mode*, dont les huit ou dix numéros parus servent encore quand je les dévêts de leur poussière à me faire longtemps rêver ».

Segundo Jean-Pierre Richard foi após esta visita a Londres que Mallarmé “rapidamente decide redigir, ele sozinho, esta extraordinária enciclopédia da frivolidade *la Dernière Mode*¹”, mas conforme Barthes, a empreitada de Mallarmé traz à tona bem mais que meras nulidades: “se a futilidade da moda fosse tomada *imediatamente* por absolutamente séria, teria-se então uma das formas mais elevadas de experiência literária: é o oportuno movimento da dialética mallarmiana da própria Moda”².

A revista de Mallarmé, como ele mesmo afirmou a Paul Verlaine teve poucos números, e esteve ativa de setembro a dezembro de 1874. O poeta desempenhava praticamente todas as funções na revista³. Sob diversos e estranhos pseudônimos – Marasquin, Miss Satin, Marguerite de Ponty, Ix...⁴,

¹ RICHARD, Jean-Pierre. *L’Univers Imaginaire de Mallarmé*. Paris : Seuil, 1961, p. 297: « décide bientôt de rédiger, à lui tout seul, cette extraordinaire encyclopédie de la frivolité *la Dernière Mode* »/ Cf.: “Recém tornado parisiense, na primavera de 1871, Mallarmé parte para Londres, de onde, sob o pseudônimo de L.S. Price, ele observa para o *National* a Exposição universal, na qual ele descobre a fusão da arte e da indústria que vai permitir a renovação da “decoração familiar de nossa existência cotidiana” pelo movimento *Arts and Crafts*. Esta visita à Exposição de Londres é como um noviciado para o futuro autor de *la Dernière mode*, com a qual ele ainda não sonha”. (« À peine devenu Parisien, au printemps 1871, Mallarmé part pour Londres d’où, sous le pseudonyme de L. S. Price, il rend compte pour le *National* de l’Exposition universelle, où il découvre la fusion de l’art et de l’industrie qui va permettre le renouvellement du « décor familial de notre existence quotidienne » par le mouvement *Arts and Crafts*. Cette visite de l’Exposition de Londres est comme un noviciat pour le futur auteur de *la Dernière mode* à laquelle il ne songe pas encore »). In: FORTASSIER, op. cit., p. 122.

² BARTHES, Roland. *Système de la mode*. Paris: Éditions du Seuil/ Essais, 1967, nota 2, p. 246: « Si la futile de la mode était pris *immédiatement* pour absolument sérieux, on aurait alors une des formes les plus élevées de l’expérience littéraire : c’est le mouvement même de la dialectique mallarménienne de la Mode elle-même ».

³ “Efetivamente, sob os nomes de diretor Marasquin, de Marguerite du Ponty, em seguida Miss Satin, de Marlioni tapeceiro-decorador, de Ix cronista teatral, do chefe das carnes do restaurante Brébant e do Jardineiro chefe da cidade de Paris (estes dois últimos aparentemente existentes!), Mallarmé redigiria todas as rubricas, tipografava praticamente só, ao que diz Rémy Gourmont, mantinha-se informado de *casas de confiança* como dos teatros, anunciava livros novos, distribuía às mães de família conselhos de educação assim como de decoração, e respondia as cartas das leitoras”. (« Car, sous les noms de Marasquin directeur, de Marguerite du Ponty puis de Miss Satin, de Marlioni tapissier-décorateur, de Ix chroniqueur théâtral, du chef de bouche du restaurant Brébant et du Jardinier en chef de la ville de Paris (ces deux derniers apparemment existant !), Mallarmé rédigeait toutes les rubriques, typographiait même matériellement seul, à ce que dit Remy de Gourmont, se tenait au courant de *maisons de confiance* comme des théâtres, annonçait les livres nouveaux, dispensait aux mères de famille des conseils d’éducation aussi bien que de décoration, et répondait aux lettres des lectrices »). In: FORTASSIER, op. cit., p. 123.

⁴ Conforme Lucienne Frappier-Mazur: “A carga bufona se observa ainda mais nas assinaturas. Tem-se frequentemente discutido sobre os diferentes pseudônimos que Mallarmé adota na *La Dernière Mode*: gosto do teatro, vida por procuração, travestismo. Sem dúvida, mas sobre o fundo do burlesco e do esteriótipo. O Ix masculino e precursor do *Sonnet allégorique de lui-même*, os menus do chef das carnes do Brabant e a crônica de Paris – livros, belas-arts, teatro – contém as passagens mais ‘mallarmianas’”. (« La charge cocasse se remarque encore plus dans les signatures. On a souvent épilogué sur les différents pseudonymes qu’adopte Mallarmé dans *La Dernière Mode* : goût du théâtre, vie par procuração, travestisme. Sans doute, mais sur fond de burlesque et de stéréotype. À l’Ix masculin et précurseur du *Sonnet allégorique de lui-même*, les menus du chef de bouche de chez Brabant et la chronique de Paris – livres, beaux-arts, théâtre - qui contient les passages le plus ‘mallarméniens’ »). In: FRAPPIER-MAZUR, 1986, p. 43. Neste mesmo artigo a pesquisadora desenvolve também alguns argumentos tendenciosamente sexualizados no tocante aos pseudônimos femininos utilizados por Mallarmé. Estas abordagens especulam acerca de uma possibilidade subjacente entre “travestismo e carga pastiche que ultrapassa largamente a questão do nome”. (« travestisme et charge pastiche qui dépasse largement la question du nom »). In: Ibidem.

respondia as cartas das leitoras, assinava a redação, escrevia os artigos dedicados à moda, à elegância, aos acessórios, e ainda criava *menus* para cada tipo de almoço ou jantar. A revista publicava também artigos de amigos, como Sully Prudhomme, Alphonse Daudet, Banville, Catulle Mendès, entre outros¹. Para Émilien Carassus, de certo ponto de vista, o poeta fez um trabalho até instrutivo, afinal, sua revista “não promulgava a leis e os verdadeiros princípios de uma vida plenamente estética com a gerência dos menores detalhes: *toilette*, jóias, mobiliário, e até espetáculos e cardápios de jantar?”².

Os textos revelam o fascínio do poeta pela vida moderna e fundamentalmente urbana, por isso, *La Dernière Mode*, que já contava com diversas seções³, a partir do quarto número ganha uma nova coluna, “Gazeta da Moda” (*Gazette de la Fashion*), escrita por Miss Satin, que se propunha a divulgar as “solenidades do mundo” (*solemnités du monde*), e a acompanhar as leitoras em suas “grandes residências nobiliárias”⁴, assemelhando a seção a uma coluna social.

Mallarmé arbitrava sobre tudo no tocante à moda e aos costumes refinados: dizia o que estava em voga e o que já não era atual; descrevia as mais variadas *toilettes*; apontava quais os sucessos da estação; indicava as opções em acessórios (*chapeau Berger* ou *Valois?*), aconselhava o que era de *bon ton* servir numa reunião, os lugares para visitar, os livros a ler, as peças de teatro da temporada, enfim, ele orientava as leitoras-assinantes em todos os aspectos concernentes à moda das roupas, à elegante vida urbana e à etiqueta.

Indissociada de sua função mercantil, a revista sugeria e vendia roupas, tecidos, chapéus e acessórios: “uma *Mme Charles* (espera-se que ela fosse menos mítica que Marguerite de Ponty e *Miss Satin*) se encarregava de fazer as compras para as leitoras provinciais ou estrangeiras”⁵. Portanto, *La Dernière Mode* não obliterava sua função, talvez, principal: vender moda. Mas não só. O ambiente para consumo estava muito favorável em Paris, e a nova classe de consumidores estava ávida por novidades, e as galerias do Louvre, o *Bon Marché*, a *rue de Sèvres*, fervilhavam de consumidores. Mallarmé sentia esta atmosfera, e num tom quase crítico, observa: “que se vá a *M. Worth* num carro com dois cavalos,

¹ FORTASSIER, op. cit., p. 123.

² CARASSUS, op. cit., p. 130: « ne promulguait-elle pas les lois et les vrais principes d’une vie tout esthétique avec l’économie des moindres détails: toilettes, bijoux, mobilier, et jusqu’aux spectacles et menus de dîner? ».

³ Ei-las: *Moda, Crônica de Paris, O Carnê de ouro, Novidades e versos, Programa da Quinzena (Mode, Chronique de Paris, Le Carnet d’Or, Nouvelles et vers, Programme de la Quinzaine)*. Havia ainda as seções *Correspondência com as assinantes* e *Conselhos sobre Educação (Correspondence avec les abonées e Conseils sur l’Éducation)*.

⁴ FORTASSIER, op. cit., p. 126.

⁵ FORTASSIER, op. cit., p. 123: « Une *Mme Charles* (on espère qu’elle était moins mythique que Marguerite de Ponty et *Miss Satin*) se chargeait de faire les courses pour les lectrices provinciales ou étrangères ».

atraídos por três novos vestidos do renomado criador, ou que se vá a *Malle des Indes* pelas caxemiras cor tomilho, lontra e garça, em toda parte a mesma disposição comum no desejo imenso de gastar dinheiro”¹.

Todavia, o escopo de Mallarmé parece mesmo querer realizar o encontro da poesia e o *chiffon*², como charmosamente disse Rose Fortassier. Por conseguinte, o vender moda aqui se dá pela construção de uma escrita poética atraente, proveniente da alta literatura que sabe nutrir-se do momentâneo e do transitório, quer dizer, da efemeridade da própria moda. Por isso, o poeta não se furta em excitar nas mulheres o desejo, envolto pela poesia, pelas belas e fugazes roupas, sobretudo do grande *M. Worth*: “Nomeei os três famosos vestidos, e mesmo se atrair a ira dos invejosos, quero descrever ao menos o vestido azul do sonho. Todos têm sonhado com este vestido sem o saber. *M. Worth*, único, soube criar uma *toilette* tão evanescente como os nossos pensamentos”³.

O poeta inaugura sua revista no mês de setembro, ou seja, no intervalo entre duas estações, por isso ele, ou melhor, Marguerite de Ponty, pondera:

Demasiado tarde para falar de modas de verão e muito cedo para falar sobre as de inverno (ou mesmo as de outono) [...] por este fato, não tendo hoje sob as mãos nem sequer elementos necessários para iniciar uma *toilette*, queremos entreter nossas leitoras com objetos úteis para arrematar a *toilette*: Jóias. Paradoxo? Não: não há nelas, nas jóias, alguma coisa de permanente que convém falar em um artigo de Modas, destinado a esperar as modas de julho a setembro?⁴

Uma seção de atrevida sofisticação é *Le Carnet D'Or*, na qual o poeta propõe cardápios. Para um almoço a bordo do mar ele aconselha um *menu* de peixes, ostras e moluscos, já para um jantar

¹ MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris/Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 782 : « Qu'on aille chez M. Worth en équipage à deux chevaux, attiré par les trois nouvelles robes du créateur renommé, ou qu'on aille à la Malle des Indes pour les cachemires, couleur thym, loutre et héron, partout le même ensemble dans un désir immense de dépenser de l'argent ».

² FORTASSIER, op. cit., p. 123.

³ MALLARMÉ, 1945, p. 783 : « Je les ai nommées ces trois fameuses robes, et dussé-je m'attirer les colères des envieux, je veux décrire au moins la robe bleu-rêve. Nous avons toutes rêvé cette robe-là sans le savoir. M. Worth, seul, a su créer une toilette aussi fugitive que nos pensées ».

⁴ MALLARMÉ, 1945, p. 711 : « Trop tard pour parler des modes d'été et trop tôt pour parler de celles d'hiver (ou même de l'automne) [...] aujourd'hui, n'ayant pas même, par le fait, sous la main les éléments nécessaires pour commencer une toilette, nous voulons entretenir nos lectrices d'objets utiles à l'achever: les Bijoux. paradoxe? non: n'y a-t-il pas, dans le bijoux, quelque chose de permanent, et dont il sied de parler dans un courrier de Modes, destiné à attendre les modes de juillet à septembre? ».

íntimo de retorno a Paris para doze pessoas (*rentrée à Paris intime, pour douze personnes*), as sugestões vão de *Truites à la Chambord* aos cigarros russos e charutos do *Grand Hôtel*.

A seção “Correspondência com as Assinantes” traz cartas não só da França, mas de toda a Europa; a revista as recebia de Milão, Sevilha, Bruxelas, Madri, Varsóvia, Berlim, dentre outras cidades européias. Muitas destas cartas eram assinadas por mulheres da nobreza como marquesas, princesas e duquesas. Diversas dúvidas das assinantes eram relacionadas a etiqueta, como por exemplo, que vestido usar no primeiro baile, ou como ser elegante no luto. O conselho dado a *Mme L...* de Toulouse ilustra a dimensão do equívoco das assinantes:

Pois bem, prossigo. Dado que a senhora quer interrogar-me sobre a etiqueta absoluta de luto: caxemira negra e crepe durante os seis primeiros meses, seda negra e crepe liso escuro durante os outros seis; enfim, do cinza, do violeta ou do negro e branco durante as seis últimas semanas. Sustenta-se o luto por um sogro da mesma forma que por um pai¹.

Na seção *Crônicas de Paris* Mallarmé discorre sobre os teatros, livros, belas-artes, salões. Esta seção fundamental indica claramente a pretensão do poeta: para se viver uma vida estética é necessária uma freqüente atualização no tocante aos acontecimentos culturais e artísticos da cidade. A vida cidadina é exigente, e freqüentar os lugares certos, ler os livros do momento, prestigiar as exposições polêmicas ou consagradas são, enfim, atividades sinônimas do “estar na moda”.

Todos os artigos seguem um tom elegante e perspicaz, e como a maioria deles se dirige às mulheres, Stéphane Mallarmé parece querer seduzi-las através de uma galante narrativa que se torna cúmplice do universo feminino: “*Toilette* de Jantar (em Caxemira, eu a vejo em rosa, como a senhora pode vê-la em azul)”².

Lucienne Frappier-Mazur destaca que o que Mallarmé chama *mode* se chama *séduction* para Jean Baudrillard, e com este último “o modelo da mulher-sedução retoma traço por traço aquele de

¹ MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes II*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 552: « Je poursuis, n'est-ce pas? Puisque vous voulez bien m'interroger sur l'étiquette absolue de deuil : cachemire noir et crêpe pendant les six premiers mois, soie noire et crêpe lisse noir pendant les six autres ; enfin du gris, du violet ou du noir et blanc pendant les six dernières semaines. On porte le deuil pour un beau-père, ou, de la même façon que pour un père ».

² MALLARMÉ, 2003, p. 581: « Toilette de Dîner (en Cachemire, je l'ai vue rose, comme vous pouvez la voir bleue) ».

Baudelaire, já retomado por Mallarmé”¹. A exaltação dos adornos femininos pelo poeta simbolista denota uma íntima aproximação entre os dois poetas, e, sobretudo em *La Dernière Mode*, Mallarmé expõe um belo que parece ser invariavelmente teatralizado, exibicionista, muito próximo ao belo feito de artifícios de Baudelaire. Sente-se em Baudelaire, porém, que ele arranha domínios que exacerbam a pura noção de elegância mallarmiana, pois o artifício, e até mesmo o exagero que parece em Baudelaire bem-vindo, estão claramente expressos em sua noção de beleza feminina como premissas incontornáveis. Mas, igualmente é evidente nestes textos teóricos, que a mulher moderna, para ambos os poetas, é a mulher cidadina, e a mulher urbana elegante é aquela que sabe se adornar, e desfrutar da arte e da beleza, tanto a dela própria, quanto a da cidade, pois ela é parte da cidade, e não mais só da casa, ou do pai, ou do marido. Este é o período ““apoteose da rua”: belas senhoras de belos bairros...”². Todavia, neste último aspecto, há pontos de vista distintos entre os poetas Baudelaire e Mallarmé. O olhar do primeiro nos textos sobre moda e maquiagem não é, por assim dizer, doméstico, pelo contrário, ele é erotizado, individualizante, intrincado; já na *La Dernière Mode, la Gazette du monde et de la famille* de Mallarmé manifestam-se francamente certas atribuições ao *mundus muliebris* familiar que se convertem em qualidades da mulher moderna, ou seja, a leitora de Mallarmé deve, por exemplo, saber receber e saber ser recebida, pois sua vida parece girar em torno de um único eixo, o da representação, aliás, o da representação da mulher honesta, e sua exibição tem um caráter tanto pessoal quanto sócio-familiar. Por outro lado há ainda uma associação temática destacada por Marie-Christine Natta, que se dá concernente ao heroísmo banal fundado por Baudelaire, e que é acolhido por Mallarmé, sobretudo, porque este “gosta de celebrar os charmes de uma frivolidade efêmera e sem valor: “sejam quase insignificantes, vagos, nulos””³. Cobrindo a trilha de aproximações, Rose Fortassier enfatiza que a revista mallarmiana é hereditária do *Traité de la vie élégante* de Balzac, pois *La Dernière Mode* é, em sua ambição, também fidalga, e este fato é perceptível através da

¹ FRAPPIER-MAZUR, 1986, p. 55, nota 5: « Le modèle de la femme-sédution reprend trait pour trait celui de Baudelaire, déjà repris par Mallarmé ». E a comentadora ainda continua: “certamente esta adesão de um autor a outro não é tautológica. Entretanto, seria de esperar que Baudrillard, enquanto sociólogo incite antes a desmitificação da mulher-sedução”. (« certes, cette adhésion d’un auteur à l’autre n’est pas tautologique. On s’attendrait pourtant que Baudrillard, en tant que sociologue, pousse plus avant la démystification de la femme-sédution »). In: Ibidem.

² FORTASSIER, op. cit., p. 131: « « l’apothéose de la rue »: belles dames des beaux quartiers, où belles coussettes au sortir des ateliers de la rue de la Paix... ».

³ NATTA, Marie-Christine. *La grandeur sans convictions: essai sur le dandysme*. Paris: Éditions du Félin, 1991, p. 81: « il se plaît à célébrer les charmes d’une frivolité éphémère et sans valeur: « Soyons presque insignifiant, vague, nul » ». Citação de Mallarmé: MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, p. 783.

correspondência com as leitoras, pois como foi lembrado, a clientela da revista era indiscutivelmente aristocrática. E acompanhando esta aristocracia, requintada era também a pretensão de Mallarmé no respeitante a revista: ele não queria que ela fosse ““uma coleção de modas”, mas “a coleção da moda”. Ela é a primeira revista do gênero que tem a pretensão não de malograr-se entre as mãos da serviçal da casa que vai executar o vestido e as roupas tecidas manualmente para sua senhora, mas realmente de permanecer sobre a mesa da sala”¹. Mas a aproximação entre o romancista e o poeta completa-se aí, pois, a postura de Balzac é claramente universalista, e ele assume a moda como uma matéria que acolhe relevantes questões de ordem estética, moral, social e política. E, se Mallarmé fez sua revista com o fito de fazer sonhar, Balzac elaborou seu *Tratado* para instigar a reflexão.

Acredita-se que a revista fazia sonhar, e é de se supor que as descrições poético-mundanas das roupas e modismos atraíssem um considerável público feminino sedento sempre por novidades. Afinal as mulheres, sobretudo as ocidentais urbanas, apreciam as roupas e gostam de saber sobre este ou aquele modelo, sobre tal ou tal costureiro. Ademais, interessa ainda ao público feminino ter informações sobre os lançamentos e tendências² da moda, a fim de conhecer o tipo de harmonia e beleza que a nova estação imprimirá nas vestimentas; o poeta oferecia essas preciosas informações às mulheres, e também sugestões de elegância na singeleza, como aconselha Marguerite de Ponty:

Túnica plissada transversalmente e fixada sobre a saia; na parte inferior da túnica, franja com pérolas brancas [...] Veu de ilusão de tule flores de laranja habilmente misturadas aos cabelos. Tudo mais além, mundano e virginal: e não dando absolutamente a impressão de uma *Toilette* de Baile, defeito grave: não, mas de algo rico e ligeiro com uma sobriedade³.

¹ FORTASSIER, op. cit., p. 125 : « un recueil de modes », mais « le recueil à la mode ». Elle est la première revue de ce genre qui a la prétention de ne pas échouer à la lingerie entre les mains de femme de chambre qui va exécuter la robe pour sa maîtresse, mais bien de demeurer sur la table du salon ».

² Tendência é um termo fartamente utilizado na linguagem da moda, e pode-se dizer que ele está diretamente relacionado ao tempo, pois indica que uma moda lançada, por quem detêm o poder de ditar as regras, terá uma duração determinada. A tendência de moda segue uma ordem: lançamento, assimilação pelo mercado, e massificação. Doris Treptow resume: “No processo de produção de uma coleção rege um elemento condutor chamado “tendência”, que pode ser entendida como os padrões visuais e estéticos que predominam durante um certo período de tempo”. In: TREPTOW, Doris. *Inventando moda: planejamento de coleção*. Brusque: D. Treptow, 2003, p. 30.

³ MALLARMÉ, 2003, p. 561 : « Tunique plissé en travers et fixée sur la jupe; dans le bas de la tunique, frange avec perles blanches. [...] Voile de tulle illusion fleurs d’oranger habilement mélangées à la chevelure. Tout cela, mondain et virginal : et ne donnant pas pas du tout l’impression d’une Toilette de Bal, défaut grave: non, mais de quelque chose de riche et de léger avec un recueillement ».

E considerando-se que “a moda é cíclica e permanente. Ela associa o que precisa de mudança para vender, e o permanente para manter o mito da mulher eterna, não menos necessário para a lógica da produção”¹, logo, um viés de leitura possível na *La Dernière Mode* é aquele que incita os desejos femininos em seu aspecto mais desdenhoso possível: através do humano apelo à vaidade. Irônico ou não, o fato é que, ao fazer as mulheres sonharem, Mallarmé corrobora a conservação do vetusto mito do eterno feminino:

Livros, teatros e simulacros obtidos com a cor ou os mármore: sempre a Arte, mas a vida, imediata, cara e múltipla, a nossa com suas ninharias sérias, não suscitaria a questão? Que importa Senhora, que no salão, testemunho de seu triunfo e painel tradicional das qualidades esculpidas, revendique uma máscara trágica ou bufona, acompanhada de uma flauta misturada a pincéis, no mesmo momento que se desenrola ali a metade de um manuscrito: se todo esse velho estilo francês (ainda na moda!) simplesmente adorna a moldura de um espelho, no qual a senhora se reconhecia. A senhora e outros nele jogam os olhos, quando o ritmo das danças de inverno a reconduz a sua volta diante deste espelho imparcial, todos procurarão a rainha da festa com um olhar, que irá direto à sua imagem: pois, de fato, qual mulher, sendo sempre esta rainha para alguém, não é um pouco para ela mesma? Mil segredos (histórias frívolas de uma *soirée*) se destacando do burburinho *fashionable* encontrarão aqui, antes de se surpreender com estouro da orquestra, um eco: listas de dançarinos perdidas com as flores despetaladas, programa de concerto, ou cartão de convidados de um jantar, compõem, certamente, uma literatura particular, que tem em si a imortalidade de uma semana ou duas. Nada tendo a negligenciar na existência de uma época: tudo isto a todos pertence².

Vaidade, aparência, imagem, sonho, tais termos são inevitáveis quando se depara com um texto como este tão delicadamente poético e simultaneamente infecundo no autêntico sentido do feminino. Aqui a mulher é apenas representação, forma de mulher. Conforme afirma Lucienne Frappier-Mazur,

¹ FRAPPIER-MAZUR, op. cit., p. 47: « La mode est cyclique et permanente. Elle associe ce qu'il faut de changement pour vendre, et de permanence pour entretenir le mythe de la femme éternelle, non moins nécessaire à la logique de la production ».

² MALLARMÉ, 2003, p. 498: « Livres, théâtre et simulacres obtenus avec la couler ou les marbres : l'Art, toujours, mais la vie, immédiate, chère et multiple, la nôtre avec ses riens sérieux, n'en sera-t-il, dans votre discours, pas question ? Qu'importe, Madame, que dans le salon témoin de votre triomphe, le trumeau traditionnel, pour attributs sculptés, revendique un masque tragique ou bouffon, accompagné d'une flûte mêlée à des pinceaux, tandis que s'en déroule à demi un manuscrit: si tout ce vieux style français (encore de mode!) orne simplement le cadre d'une glace, où vous vous reconnaissiez. Vous et d'autres y jetant les yeux, quand le rythme des danses d'hiver vous ramène à votre tour devant ce miroir impartial, toutes vous chercherez la reine de la fête par un regard, qui ira droit à votre image : car, de fait, quelle femme, étant toujours cette reine pour quelqu'un, ne l'est pas un peu pour elle même ? Mille secrets (histoire volage d'une soirée) se détachant du brouhaha fashionable, trouveront ici, avant de se confondre dans l'éclat de l'orchestre, un écho : listes de danseurs perdues avec les fleurs effeuillées, programme du concert ou carte des dîneurs, composent, certes, une littérature particulière, ayant en soi l'immortalité d'une semaine ou de deux. Rien n'est à négliger de l'existence d'une époque: tout y appartient à tous ».

isto ocorre porque há em diversos artigos de Mallarmé uma “supressão da mulher”¹, e como tal, ou seja, como imagem que reflete a beleza, ela é celebrada apenas como um belo objeto, ou lembrando Baudelaire, como “uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas brilhante, encantadora”. A mulher apresentada no fragmento deste artigo é uma mera consumidora do luxo e do fútil, e como imagem deste efêmero, que pode ser traduzido como imagem da moda, ela é apenas aparência destituída de conteúdo.

Naturalmente este modo de Mallarmé pensar a mulher e o universo feminino, o *mundus muliebris*, suscitou exames críticos.

Mary Lewis Shaw em seu artigo *The Discourse of Fashion: Mallarmé, Barthes and Literary Criticism* chama atenção para o supracitado, e fartamente comentado por diversos comentadores, artigo de Lucienne Frappier-Mazur *Narcisse travesti: Poétique et idéologie dans La Dernière mode de Mallarmé*.

Mary Lewis Shaw destaca e parafraseia Frappier-Mazur em seu texto dizendo que ela

Argumenta que a celebração do universo feminino de Mallarmé é, de fato, uma supressão da mulher e de seu significado como sujeito. Ela afirma que mais do que revelar um fascínio com a mulher, *La Dernière mode* revela uma fascinação com os detalhes da moda, e conseqüentemente uma fetichização da mulher. O resultado da atenção de Mallarmé ao mundo das mulheres, ela conclui, é uma perda do espaço da identidade feminina em favor da expansão de outra forma de criatividade poética e de seu principal instrumento, que é percebido como masculino. [...] Ela escreve que por um lado, isto não parece fazer jus à sua (alegada) poética purista – “sua poética do nada”, “o espaço rarefeito do teatro” – participando como esta faz da lógica falocêntrica da produção. Por outro lado, ela continua, isto parece às vezes que fica aquém (através de uma suposta ausência de autoconhecimento) de nossa compreensão contemporânea, pós-moderna, da própria visão teórica mais radical de Mallarmé².

¹ FRAPPIER-MAZUR, op. cit., p. 48: « suppression de la femme ».

² SHAW, Mary Lewis. *The Discourse of Fashion: Mallarmé, Barthes and Literary Criticism*. In: *SubStance*, Published by: University of Wisconsin Press. Vol. 21, No. 2, Issue 68 (1992), pp. 46-60, p. 50: “Argues that Mallarmé’s celebration of the universe of women in fact is a suppression of woman and of her meaning as a subject. She claims that rather than revealing a fascination with woman, *La Dernière mode* reveals a fascination with the details of fashion, and thus a fetishization of woman. The result of Mallarmé’s attention to the world of women, she concludes, is a sacrifice of the space of feminine identity in favor of an expansion of another form of poetic creativity and of its primary instrument, which is seen as male... [...] ...She writes that on the one hand, it does not seem to live up to his (alleged) purist poetics – “sa poétique du rien”, “l’espace raréfie du théâtre” – participating as it does in the phallogocentric logic of production. On the other hand, she continues, it seems at times to fall short (through an assumed lack of self-awareness) of our contemporary, postmodern understanding of Mallarmé’s own most radical theoretical views”.

Sob esta perspectiva conteduísta, os textos do poeta parecem condenados a um vazio, e a própria mulher parece ser reificada, ou “fetichizada”, como disse Frappier-Mazur. Walter Benjamin afirma que a moda em si já “prescreve a liturgia segundo a qual o fetiche que é a mercadoria pede para ser adorado”¹, portanto, sob a condição assinalada por Frappier-Mazur, deduz-se que ela, a mulher, também se torna mercadoria, e como tal é um objeto significativamente visual, formal, como uma mercadoria para exibição, e, inserida nesta categoria, é um artigo para ser adquirido. Casualidade ou não, 1874 é o auge das *grandes cocottes*, que bem sabiam mercantilizar e valorizar seus corpos através de esmeradas *toilettes*, e atuando simultaneamente como *doublés* de mulheres-manequins, elas desfilavam por Paris exibindo sua mercadoria e lançando moda.

Por outro lado, conforme Jean-Pierre Richard há uma qualidade literária revelada na *Gazette* que deve ser levada em conta:

A seu modo, *la Dernière Mode* representa, por conseguinte, um limite, uma extremidade da literatura: ela pretende fazer a reportagem de uma vida puramente contingente, absolutamente mortal; ela ilustra a possibilidade de uma linguagem reservada e sem ser além dela, de uma descrição verdadeiramente *literária*².

Acompanhando a ponderação de Richard pode-se afirmar que a vida moderna é feita de fugacidades, o que equivale dizer, que a vida é feita daquilo que se pode comprar, como os perfumes, as roupas, os passeios, as jóias, os tecidos, os chapéus, as *écharpes*. Esta é a vida estética mallarmiana, a vida mundana e efêmera que se consome e que se cumpre nos salões e nos divertimentos urbanos:

Tudo se aprende na vida, mesmo a beleza e a postura da cabeça retem-se de alguém, ou seja, de uma pessoa, como o uso de um vestido. Fugir do mundo? cá se está; para a natureza? como atravessá-la rapidamente em sua realidade exterior, com suas paisagens, suas léguas, para chegar a outra parte: imagem moderna de sua insuficiência para nós!³.

¹ BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Folio Essais, 2006, p. 384: « prescrit le rite suivant lequel le fétiche qu'est la marchandise demande à être adoré ».

² RICHARD, 1961, p. 302 : « À son façon la Dernière Mode représente donc bien une limite, une extrémité de la littérature : elle se veut le reportage d'une vie purement contingente, absolument mortelle; elle illustre la possibilité d'un langage humble et sans au-delà, d'une description vraiment *littéraire* ».

³ MALLARMÉ, 2003, p. 499 : « Tout s'apprend sur le vif, même la beauté, et le port de la tête, on le tient de quelqu'un, c'est à dire de chacun, comme le port d'une robe. Fuir ce monde? On en est; pour la nature? comme on la traverse à toute vapeur, dans sa réalité extérieure, avec ses paysages, ses lieues, pour arriver à autre part : moderne image de son insuffisance pour nous ! ».

A revista, ou o “diário do *high life*, da vida elevada, ela adora a palavra *fashion* (é o título da rubrica de *Miss Satin*) e *fashionable*”¹, lembra que a moda é o agora, o hoje, e como sua efemeridade já é sabida, a moda para Mallarmé, contrária à sua revista que deseja fazer as mulheres sonharem, não transcende e nem pretende. *La Dernière Mode* retrata o mundanismo vivido no presente sem pretensões de reviver o passado ou de espreitar o futuro; e segundo Rose Fortassier,

Ele quer que a moda seja uma arte, e que esta arte não seja somente aquela da grande produtora ou do costureiro, cujas *maisons* são para ele apenas laboratórios de moda. Ele convida suas leitoras a inventar, como ele mesmo chegou a fazer, uma elegância que seja aristocrática, e que não precisa confundir-se com o *chic*².

E assim como a moda quer apenas participar do transitório, o último número de *La Dernière Mode* quer permanecer vivo até ser substituído pela próxima edição. Eis a eternidade das modas e dos periódicos: durar a temporada que lhe cabe até que a nova atualização se imponha.

Entretanto, a despreziosa moda mallarmiana mesmo conciliada à fugacidade passa, segundo Jean-Pierre Richard, pelo caminho da metamorfose, pois este “espírito impalpável”, que é a moda, representa a transformação que remete então a certa metafísica “*da imanência, um além do-interior*”³. Nesta mesma chave da transformação citada por Jean-Pierre Richard encontra-se Marie-Christine Natta, que acentua ainda mais a noção do ir além: “No prolongamento do dandismo, Mallarmé deu à vanidade da moda uma dimensão metafísica. Segundo ele o movimento incessante de suas criações efêmeras nos reenvia ao nosso próprio nada”⁴.

¹ FORTASSIER, op. cit., p. 125-126: « Journal du *high life*, de la haute vie, elle aime le mot de *fashion* (c’est le titre de la rubrique de *Miss Satin*) et de *fashionable* ».

² FORTASSIER, op. cit., p. 126 : « Il veut que la mode soit un art, et que cet art ne soit pas seulement celui de la grande faiseuse ou du couturier, dont les maisons ne sont pour lui que les laboratoires de la mode. Il invite ses lectrices à inventer, comme il lui arrive de faire lui-même, une élégance qui soit aristocratique, et qu’il ne faut pas confondre avec le *chic* ».

³ RICHARD, 1961, p. 304: « *de l’immanence, un au-delà de l’en-dedans* ».

⁴ NATTA, 1996, p. 56-57: « Dans le prolongement du dandysme, Mallarmé a donné à la vanité de la mode une dimension métaphysique. Selon lui, le mouvement incessant des ses créations éphémères nous renvoie à notre propre néant ».

I. 2. *Etoile Filante* e os primeiros escritos



Figura 4

Seguindo os rastros de seus ilustres antecessores, o *petit* Proust¹ escreve a partir de dezembro de 1890 alguns artigos alusivos à moda na revista *Le Mensuel*². Num artigo denominado *La Mode* o jovem Marcel Proust, assinando seu artigo como *Étoile Filante*, diz que “a moda, em toda sua tirania, fez sua aparição”³, e com muita segurança afirma que as mudanças anunciadas pela moda “neste ano são de mínima importância”⁴. Munido de uma ironia balzaquiana Marcel Proust avalia que a moda clama por uma renúncia ao passado, e para segui-la se deve rejeitar este passado e abrir o espírito, e mais ainda a bolsa, para atender seu malicioso chamado⁵.

O tom crítico e humorado deste artigo de Proust conduz a uma inevitável aproximação com Balzac e suas fisiologias, sobretudo com o reflexivo *Tratado da vida elegante*. Uma mesma aproximação, porém, não é perceptível nem com Baudelaire e suas ponderações acerca do belo e do feminino, e nem com Mallarmé e sua moda reluzente e nobre. Entretanto, mesmo estando avizinhado a Balzac, o jovem Proust não se detém em questões como elegância ou atitude social, assuntos fundamentais nas cogitações vestimentares balzaquianas. O estreador escritor limita-se apenas a descrever as roupas e acessórios, e ironizar o passado recente que as enterra. Aqui e ali demonstra sua perspicácia: “os senhores têm do ano passado uma jaqueta em lontra; ela custou os olhos da cara! e eis que esta moda vilã os obriga a renunciá-la! A jaqueta curta banida, Romeu banido!”⁶.

Lendo semelhantes textos tem-se a sensação de que o jovem candidato a escritor se esforça para ratificar que a moda não lhe seduz como um objeto nobre, e digno de ponderações estéticas como é uma obra arte. Ciente, porém, de sua importância, mas sem defini-la, Proust acentua o permanente estado de transitoriedade e mutabilidade da moda como um aspecto relevante:

¹ PROUST, Marcel. *Écrits sur l'art*. Présentation par Jérôme Picon. Paris: Flammarion, 1999, p. 13.

² Esta é a primeira revista impressa em que aparecem os textos de Marcel Proust. Iniciando sua circulação em outubro de 1890 a revista *Le Mensuel* teve seu último número em setembro de 1891. O pequeno Proust colaborou com diversos artigos e usou diversos pseudônimos: De Brabant, Étoile Filante, M. P., Y. Fusain, Bob, Pierre de Touche. In: PICON, Jérôme. *Mensuel (Le)*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 614-615.

³ PROUST, 1999, p. 42: « la mode, dans toute sa tyrannie, a fait son apparition ».

⁴ PROUST, 1999, p. 42: « on se laisserait aisément persuader que les modifications qu'elle apporte cette année sont de minime importance ».

⁵ PROUST, 1999, p. 42.

⁶ PROUST, 1999, p. 43: « ...vous avez de l'an passé une jaquette en loutre; elle vous a coûté les yeux de la tête ! et voilà que cette vilaine mode vous forcerait à y renoncer ! La jaquette courte bannie, Roméo banni ! ».

Prometendo no outro dia em falar de vestido de baile, coloquei-me, creio, em uma má situação. O artigo “Moda” deve, antes de tudo, visar a uma oportunidade; é preciso um pouco adiantar-se na época. Ora, o vestido de baile está, neste momento, em plena função, e tudo o que eu diria a seu respeito estaria sem efeito. Não é mais sábio reconhecer que estou atrasado?¹.

As descrições proustianas das vestimentas não apelam para a poética superficialidade que encantam os textos sobre moda de Stéphane Mallarmé, muito ao contrário, neste incipiente período a exposição proustiana das vestimentas é ligeiramente objetiva, prática, chegando quase a ser técnica, mas sem perder a crítica humorada:

Vi uma *toilette* cinza de um gosto perfeito [...] A saia, com uma pequena cauda, é forrada de tafetás; esta última inovação evita o rebaixado da saia e simplifica o programa das que não são dadas a aliviar a municipalidade e varrer as ruas [...] O adorno de fita que retém a renda lembra um corpete todo semeado de bordados em pérolas de aço e cuja frente se acaba em dobra sobre um colete de rendas Veneza, colete que se prolonga em torno da cintura em forma de cauda. Uma *toilette* preta soube igualmente encantar-me².

Para a mesma *Le Mensuel* ele escreve diversos artigos. Em maio de 1891, e assinando Fusain, saiu o *Impressions des Salons*, e foi na edição de dezembro de 1891 que aparece o *Choses Normandes*, e aparentemente, este é o primeiro texto explicitamente assinado Marcel Proust³.

¹ PROUST, 1999, p. 48: « En vous promettant l’autre jour de parler de la robe de bal, je me suis mise, je crois, dans un mauvais cas. Le article « Mode » doit, avant tout, viser à l’à-propos; il lui faut un peu devancer son époque. Or la robe de bal est, à l’heure qu’il est, en pleine fonction, et tout ce que j’en dirais serait sans effet. N’est-il pas plus sage d’avouer que je suis en retard ? ».

² PROUST, 1999, p. 50: « J’ai vu une toilette grise d’un goût parfait [...] La jupe, petite traîne, est doublée de taffetas ; cette dernière innovation évite le fond de jupe et simplifie le programme de celles qui ne se sont pas donné celui soulager la municipalité et de balayer les rues [...] La garniture de ruban qui retient cette dentelle rappelle celle du corsage tout semé de broderies en perles d’acier et dont le devant se termine en plis sur un gilet de dentelle Venise, gilet qui se continue autour de la taille en forme de basque. Une toilette noire a su me charmer également ». Aqui o jovem Proust aproxima-se das considerações de John Ruskin no tocante ao uso das roupas femininas que se arrastavam pelo chão, fazendo com que o barrado das saias e vestidos ficassem completamente sujos. In: LAVER, op. cit., p. 196.

³ PROUST, 1999, p. 371, nota 64/ Cf.: Thierry LAGET no *Préface* de sua edição de *Les Plaisirs et les Jours* suivi de *L’Indifférent* para a Folio Classique (1993) edita os artigos *Choses normandes* e *Souvenir* afirmando que estes são assinados por « Pierre de Touche », ou seja, mais um pseudônimo criado por Proust na *Le Mensuel*. Laget observa em *Choses normandes* que Proust havia passado uma temporada em Cabourg em setembro do mesmo ano, e observa em *Souvenir* que este talvez seja mesmo o primeiro ensaio ficcional de Proust, no qual uma Odette já aparece. In: PROUST, Marcel. *Les Plaisirs et les Jours* suivi de *L’Indifférent*. Édition de Thierry LAGET. Paris: Gallimard/Folio Classique, 1993, p. 11 (sobre « Pierre de Touche »); p. 345-6 (Notas sobre primeira publicação dos textos citados). Logo, deduz-se que a publicação mencionada por Jérôme Picon, a qual, segundo o comentador, Proust

Contrário aos textos de moda, os quais se percebem serem escritos com certa distância e olhar de um técnico crítico e irônico, os demais textos publicados na revista deixam transparecer que o promissor escritor se sentia mais à vontade discorrendo sob as artes plásticas, por exemplo, ou sobre as paisagens de seu país, como a cidade litorânea Trouville, que se tornou a paisagem-símbolo dos pintores após 1850, data do começo da moda dos balneários. Este Proust ainda não via na moda das roupas um lastro estético que pudesse ser desenvolvido, e provavelmente até aquele momento não havia sido iniciado nas leituras de John Ruskin, ou Thomas Carlyle.

Seguindo a marcha dos escritos mundanos do moço Proust, é possível encontrar artigos dedicados a eventos e festas em que abundam nomes de eminentes figuras, assim como descrições vestimentares. Um artigo exemplar é *Uma festa literária em Versalhes (Une fête littéraire à Versailles)*¹, de 1894 e assinado por Tout-Paris. E o jovem Proust não assinou Tout-Paris por acaso, mas sim porque *tout Paris* estava lá:

Mme condessa Greffulhe, deliciosamente vestida: o vestido é de seda lilás rosado, semeado de orquídeas, e recoberto de musselina de seda da mesma nuance, o chapéu florido de orquídeas e todo contornado de gaze lilás; *Mlle* Geneviève de Caraman Chimay, a condessa de Fritz-James, popelina preta e branca, guarda-sol azul, incrustado de turquesa... [...] Novo encantamento. *Mme* Sarah Bernhardt, vestida com um longo vestido de seda prateado, guarnecido de uma magnífica *guipure* de Veneza...².

O anfitrião, o extravagante poeta Robert de Montesquiou-Fézensac³, conhecido por Robert de Montesquiou, ofereceu à fina flor da sociedade parisiense os mais delicados e sensíveis divertimentos para o espírito, como por exemplo: a música de Bach, Chopin, Liszt, tocadas ao piano por *M. Léon Delafosse*; a leitura de poesias com *Mlle* Reichenberg e *Mlle* Bartet, que recitam entre outros Verlaine, Leconte de Lisle, e poesias do próprio Robert de Montesquiou, e pelo o que descreveu o jovem

assina explicitamente « Marcel Proust », é uma reedição na mesma *Le Mensuel*, pois sua data é posterior à primeira edição assinada por « Pierre de Touche ». Porém, o intrigante é que o número da revista, inexplicavelmente, permanece o mesmo, pois tanto Laget como Picon a numeram como edição de número 12. Laget edita: « Première publication: *Le Mensuel*, n° 12, octobre 1891, p. 5-6 (*Choses normandes*), e p. 7-9 (*Souvenir*); Picon edita: « Texte paru dans le numéro 12 de la revue *Le Mensuel*, en decembre 1891 ».

¹ PROUST, 1971, p. 360-365.

² PROUST, 1971, p. 360 e 363.

³ Em suas memórias editadas em 1923, *Les Pas effacés*, Robert de Montesquiou-Fézensac (1855-1921), faz uma descrição de *Mme* Greffulhe, na qual ele a descreve portando catléias de cor malva, e coincidentemente, Proust, de modo semelhante, também descreveu Odette na *Recherche* portando as famosas catléias.

cronista, *Mme Sarah Bernhardt* igualmente brindou os convidados com fragmentos das obras *Salomé*, *Une romance* e *Coucher de la morte*, todas também do anfitrião.

Mormente nesta crônica, mas também nos outros textos iniciais de Proust que celebram os salões, as modas e os eventos, são, invariavelmente, invocadas as longas descrições de mundanismo registradas na *Recherche*. Estes artigos, lidos geralmente após a leitura da grande obra, revelam-se como os aclimatadores e anunciadores da obra; há detalhes e olhares que lá no grande romance se repetirão. E por serem escritos de juventude, sente-se por trás deles a real existência de um escritor ingênuo e reverente, mas que difere rigorosamente do ingênuo narrador da *Recherche*.

I. 2. 1. Gênero literário e os elementos da moda que persistiram na *Recherche*

Após este frugal início literário, Marcel Proust faz, enfim, sua estreia oficial em 1896 com o pequeno mas luxuoso volume *Os Prazeres e os Dias*, que contava com ilustrações de Madeleine Lemaire e prefácio de Anatole France. Esta edição compôs-se como uma coletânea de poemas, novelas, textos-fragmentos, e apreciações, e conforme comentadores pesam sobre estes textos certa proximidade com o universo decadente. Para a pesquisadora Leda Tenório da Motta, esta edição “é uma miscelânea que, no fundo, entra na linha de tradição das *Proses diverses* (Prosas Diversas) de Mallarmé, cujo modelo são os poemas em prosa do *Spleen de Paris* de Baudelaire”¹.

As novelas não somam no total uma dezena², e assim como as poesias e textos-fragmentos, as novelas coligidas n’*Os Prazeres e os Dias* são escritos de juventude que, naturalmente, ainda não encerram o característico “estilo proustiano” consagrado na grande obra romanesca. Entretanto, a temática abordada em novelas como *O Indiferente* (*L’Indifférent*), que não consta na primeira edição d’*Os prazeres...*, e *O Fim do ciúme* (*La Fin de la jalousie*) são propriamente proustianas, pois tratam de sentimentos amorosos obsedantes que reaparecerão de maneira enfática na *Recherche*.

¹ MOTTA, Leda Tenório da. *A violência sutil do riso*. São Paulo: Perspectiva/ Fapesp, 2007, p. 8.

² Tomou-se nesta pesquisa a seleta *Les Plaisirs et les Jours* acompanhada da edição de *L’Indifférent*: PROUST, M. *Les Plaisirs et les Jours* suivi de *L’Indifférent*. Édition de Thierry LAGET. Paris: Gallimard/ Folio Classique, 1993. Esta novela não consta na edição original de *Les Plaisirs et les Jours*, mas, a partir de certo momento, ela começou a ser editada juntamente com a coletânea estabelecendo assim sua afinidade com a seleta.

Considerando a novela um gênero¹, a partir destes escritos pode-se afirmar que Proust poderia ser um grande romancista se ele assim o quisesse, entretanto, o escritor parece que optou pela verborragia, pois sua obra, *grosso modo*, chamada de romance, é um misto narrativo inclassificável que usa a articulação ficcional de modo irrestrito: a narrativa é ora biográfica, ora crítica, ora histórica. As pesquisas proustianas atuais procuram identificar os limites de sua loquaz narrativa apresentada na *Recherche*, sobretudo em termos de ficção e ensaio. Tarefa exigente, e sem garantias de sucesso, pois que as pesquisas levam ao estudo da gênese da obra, e principalmente do “eu” proustiano, e este, sabe-se, é a matéria mais intrincada desta invenção literária.

¹ O teórico Daniel Grojnowski em seu livro sobre o gênero literário novela cita uma zombaria de Benedetto Croce: “Afirmar que um livro é um romance, uma alegoria [...] equivale, mais ou menos, a dizer que sua capa é amarela” (« Affirmer qu’un livre est un roman, une allégorie [...] revient, plus ou moins, à dire que sa couverture est jaune ». In: GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris: Her, 2000, p. 13)./ O estudioso René Godenne não define a novela, antes aconselha a seguir certo caminho que levaria ao *bref récit* para “finalmente tentar ver se, em relação à outras formas de narração breves e longos, não haveria *uma* concepção que exprimiria a especificidade desta forma particular que é a novela” (« finalement essayer de voir si, par rapport aux autres formes de récits brefs et longs, il n’y aurait pas *une* conception qui exprimerait la spécificité de cette forme particulière qu’est la nouvelle ». In: GODENNE, René. *La Nouvelle française*. Paris: Puf, 1974, p. 13-4)./ A pesquisa de gênero demanda examinar os complexos princípios canônicos de tal gênero em relação a outro, e quiçá, na tentativa de conciliar os muitos conceitos e reflexões, algumas características que servem de referência para pensar o gênero novela podem ser assinaladas. Inicialmente pode-se afirmar que: uma novela tem um reduzido número de personagens e segue determinada constância psicológica; trabalha com um tempo mais ligeiro e num único espaço, e por fim, em geral não há diversas figuras centrais, mas um único casal de protagonistas. In: GROJNOWSKI, 2000, p. 12./ No caso da novela, porém, frequentemente a relação imediata que se faz é entre ela, a novela, e o conto, como afirma Godenne: “No século XIXe, [...], os dois termos (novela e conto), também frequentemente associados, recuperam uma nova semântica: todas as coleções que chegaram a ser citadas, as de Balzac, Nodier, Daudet, Mirabeau, Mouton, Villiers de L’Isle-Adam, incluem apenas histórias reais como o são, por essência, as notícias. Assim, o termo ‘conto’ perde a significação genérica que possuía de narrativa de alguma aventura, de alguma historieta...” (« Au XIX^e siècle, [...], les deux termes (nouvelle et conte), aussi souvent associés, recouvrent une même réalité sémantique : l’ensemble des recueils qui viennent d’être cités, ceux de Balzac, Nodier, Daudet, Mirabeau, Mouton, Villiers de L’Isle-Adam, ne comportent que des histoires vraies comme le sont, par essence, les nouvelles. Par là, le terme de ‘conte’ perd la signification générique qu’il possédait de récit de quelque aventure, de quelque anecdote... » In: GODENNE, 1974, p. 55). Contudo, posição completamente inversa têm os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, pois para eles “não é muito difícil determinar a essência da “novela” como gênero literário: existe uma novela quando tudo está organizado em torno da questão “Que se passou? Que pode ter acontecido?”. O conto é o contrário da novela porque mantém o leitor ansioso quanto à outra questão: que acontecerá?”. (In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 3: Três Novelas ou “O que se passou?”. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 63). Eles afirmam ainda que a novela “está fundamentalmente em relação com um *segredo* (não com uma matéria ou com um objeto do segredo que deveria ser descoberto, mas com a forma do segredo que permanece impenetrável)” e o conto está diretamente relacionado a descoberta, a forma da descoberta, e não ao que deve ser descoberto. (In: DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 65). Estas ponderações relacionam-se ao “angustiante do acontecimento puro”, na noção de tempo no Aion que Deleuze desenvolveu em *Lógica do sentido* (Cf.: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 65-66). As narrativas como as de Anton Tchekhov em suas novelas, por exemplo, conformam-se plenamente às análises realizadas pelos filósofos, portanto, seguindo as reflexões de Deleuze e Guattari, conjeturas podem ser feitas a partir das novelas proustianas, e elas frutificam, principalmente, n’*O Indiferente*. Quando esta novela começa a insinuação é esta: sabe-se que algo aconteceu, porém, nesta novela algo acontece e não acontece, ou seja, há um movimento interno da personagem principal, Madaleine, que é apenas sentido, e só se pode percebê-lo de modo oblíquo.

No entanto, anterior a este emaranhado de gêneros que é a *Recherche*, as novelas do principiante Marcel Proust guardam elementos que interessam a esta pesquisa e, vale relembrar, que sua caminhada até a construção do romance não foi destituída de dúvidas.

Para Proust a escolha de um gênero literário pelo escritor determina sua obra, e o eminente pesquisador proustiano Pierre-Louis Rey fez a trajetória da contenda que Proust, por muito tempo, travou dentro de si sobre qual gênero literário deveria abraçar¹. Rey menciona a hesitação do escritor em 1909 quando se pergunta: “Precisaria fazer um romance, um estudo filosófico, sou eu um romancista?”², e a resposta, de certo modo, foi surgindo através de suas próprias reflexões e das críticas escritas sobre Nerval e Baudelaire:

O que me consola é que Baudelaire fez os *Poemas em prosa* e as *Flores do Mal* sobre os mesmos temas, que Nerval fez em um pequeno poema e numa passagem de *Sylvie* o mesmo castelo Louis XIII, o mirto de Virgílio, etc... Na realidade estas são fraquezas, nos autorizamos lendo os grandes escritores às insuficiências de nosso ideal, que valia mais que sua obra³.

Segundo Pierre-Louis Rey, a partir dessa ideia, Proust infere que um escritor de primeira ordem encontra uma forma à qual seu pensamento se submete, ou seja, exprimir-se em gêneros variados seria uma fraqueza do gênio (*défaillance du génie*)⁴ para Proust. Ele apresenta duas razões de insuficiência em Baudelaire e Nerval: a falta de vontade e a falta de instinto. A estas duas razões pode-se ainda acrescentar outra noção cara a Proust: o conceito de sofrimento e entrega que ele tributa ao trabalho do escritor, e mesmo de todo grande artista: “a ideia do sofrimento prévio se associa à do labor, teme-se toda obra nova, pensando nas agruras que será mister suportar antes de concebê-la”⁵, afinal, “o impulso

¹ REY, Pierre-Louis. Marcel Proust: Le Roman était-il bien son genre? (p. 105-112). In: *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, sous la direction de Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT. Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

² *Le carnet de 1908*. Établi et présenté par Philip Kolb. Paris: Gallimard/ Cahiers Marcel Proust, nouvelle série (8), 1976, p. 61: « Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier? »

³ *Le carnet de 1908*. Établi et présenté par Philip Kolb. Paris: Gallimard/ Cahiers Marcel Proust, nouvelle série (8), 1976, p. 65: « Ce qui me console, c'est que Baudelaire a fait les *Poèmes en prose* et les *Fleurs du mal* sur les mêmes sujet, que Gérard de Nerval a fait en une pièce de vers et dans un passage de *Sylvie* le même château Louis XIII, le myrte de Virgile, etc. En réalité ces sont des faiblesses, nous autorisons en lisant les gds écrivains les défaillances de notre idéal qui valait mieux que leur œuvre ».

⁴ REY, 1998, p. 107.

⁵ RTP, IV, 488/ TR, 183.

criador desenvolve-se em Proust de uma determinação psíquica individual, não de forças sobrenaturais e exteriores”¹.

Assim, é nítida a exigência de Proust no tocante à escolha de um gênero literário, porém, não a um gênero como um cativo do artista, mas de um gênero como a forma que possa acolher satisfatoriamente o gênio deste artista, pois “o fundo das ideias [é] sempre em um escritor a aparência, e a forma, a realidade”², e mesmo com toda complexidade que tal afirmação contém, é seguro afirmar, como faz Rey, que Proust considerava que

Dispensar-se entre vários modos de expressão a fim de traduzir de maneira variada uma mesma experiência, não é, de um ponto de vista proustiano, fazer vibrar diversas cordas de seu instrumento: é somente se revelar incapaz de descobrir qual é o melhor instrumento acordado ao seu próprio gênio³.

Naturalmente Proust abraçou com exatidão a narração sem fim como a forma mais desenvolvida de sua literatura. Hoje em dia suas novelas são consideradas como escritos de juventude, ou esboços de uma literatura por vir que estava sendo tateada e explorada na intenção de escolher dentre as formas literárias qual seria sua melhor expressão, e talvez por isso mesmo, há no citado volume de estreia também algumas poesias. E, sem dúvida, em comparação à grande obra, estes textos deixam transparecer a escrita de um novato.

Todavia, isso não quer dizer que suas novelas sejam destituídas de qualidade, afinal as novelas proustianas seguem os critérios compositivos do *bref récit*. Se elas forem confrontadas com a grande narrativa romanesca, entretanto, talvez não fosse possível a Proust, devido ao seu estilo, cumprir as vantagens elencadas por Charles Baudelaire no tocante à novela:

A unidade de impressão, a *totalidade* de efeito é uma imensa vantagem que pode dar a este gênero de composição uma superioridade completamente particular, de tal modo que, uma

¹ LERICHE, Françoise. Inspiration. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 510.

² REY, 1998, p. 108: « les fonds des idées [est] toujours dans un écrivain l'apparence, et la forme, la réalité ».

³ REY, 1998, p. 111: « Se disperser entre plusieurs modes d'expression afin de traduire de façon variée un même expérience, ce n'est pas, d'un point de vue proustien, faire vibrer plusieurs cordes de son instrument : c'est seulement se révéler incapable de découvrir quel instrument est le mieux accordé à son propre génie ».

novela demasiadamente curta (isto é, sem dúvida, um defeito) vale mais ainda que uma novela demasiadamente longa¹.

Contudo, em se tratando de Proust qualquer escrito interessa às pesquisas, e no tocante à moda foi justamente nas novelas que surgiram indícios de modas que persistiram e fizeram parte da construção estética que o autor desenvolveu posteriormente.

No grande romance, e também nas elementares novelas, Proust parece indicar, no mais das vezes, juntamente com as roupas e os acessórios, as predileções e as intenções veladas da personagem como parte da indumentária. Este estilo, o qual simultaneamente é o narrado e descrito, ou seja, o romance pára e não pára quando há uma descrição, seja de roupa, de mobiliário, ou afim, já pode ser sentido nesta fase de sua jovem literatura ficcional, mas será no romance do tempo perdido que ele será dilatado e aprofundado. Esta singular composição literária proustiana é comentada por Theodor Adorno nestes termos:

Em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distância entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas².

Esta forma de relato, que conduz a dissolução subjetivista do romance, será plenamente desenvolvida na *Recherche*. Por isso, por mais distantes que as novelas possam ser da grande obra, elas se apresentam como um terreno fértil e prenunciativo, no qual o grande escritor semeou conceitos, estilo e imagens que foram ulteriormente desenvolvidos com precisão e profundidade.

Logo, como “o romance tem quase sempre funcionado como o ponto de comparação obrigatório em toda definição da novela”³, se tentará aqui fazer o caminho inverso, e resgatar dois elementos presentes nas novelas proustianas que permaneceram na *Recherche* de forma definitiva. Os

¹ BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris: Éditions du Seuil, 1968, p. 350: « L'unité d'impression, la *totalité* d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue ».

² ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 58 et seq.

³ MORTIER, Daniel. *Les Grands Genres Littéraires*. Paris : Honoré Champion / Unichamp-Essentiel, 2001, p. 103: « le roman a presque toujours fonctionné comme le point de comparaison obligé dans toute définition de la nouvelle ».

dois elementos são: a cor malva e as orquídeas catléias; eles aparecem nestes embrionários textos e não só permaneceram, mas adquiriram grande força simbólica no grande romance. Se estes não são, decerto, os únicos elementos presentes nas novelas que permaneceram no romance, são eles, no entanto, essenciais no tocante à moda vestimentar.

*



Figura 5

A cor malva

Na novela *A Morte de Baldassare Silvande, Visconde de Sylvaniae* Marcel Proust faz referência a uma cor que estava em voga no final do século XIX: a cor malva. Esta tonalidade considerada um tanto indecifrável, que pode ser dita uma cor rosa-arroxeadada ou violeta-purpurada da flor da malva, destacou-se, sobremaneira, no final do século XIX. Eis como Proust a colocou na pequena novela “...o sol já se pusera, e o mar que se percebia através das macieiras era cor de malva. Leves como coroas claras e ressecadas, e persistente como os arrependimentos, pequenas nuvens azuis e rosa flutuavam no horizonte”¹. Há também duas outras citações da cor em *A confissão de uma jovem*, e numa delas o autor revela que a cor é sinônimo de elegância: “minha mãe usava nessa noite um vestido mais elegante que o de costume, e pela primeira vez desde a morte de meu pai, dez anos antes, acrescentara um pouco de cor malva a seu habitual vestido negro”².

A cor malva presente nestas novelas editadas em 1896 é cor sem intervenção metafórica. Proust a descreve como cor na intenção de literalmente colorir a descrição, assim como sucede em algumas descrições em que a malva aparece no primeiro volume do romance, *No Caminho de Swann*. Mas, em uma descrição da sonata de Vinteuil, em *Um amor de Swann*, a cor já está sendo amalgamada à poesia:

¹ PROUST, Marcel. *Les Plaisirs et les Jours suivi de L'Indifférent et autres textes*. Paris: Gallimard/ Folio Classique, 1993, p. 57 : « ...Le soleil était couché, et la mer qu'on apercevait à travers les pommiers était mauve. Légers comme de claires couronnes flétris et persistants comme de regrets, de petits nuages bleus e roses flottaient à l'horizon ». Publicação em português utilizada: PROUST, Marcel. *Os prazeres e os dias*. Trad. Solange Pinheiro e Carlos Felipe Moisés (poemas). São Paulo: Códex, 2004, p. 29.

² PROUST, 1993, p. 149 : « Ma mère avait ce soir-là une robe plus élégante que de coutume, et, pour la première fois depuis la mort de mon père, déjà ancienne pourtant de dix ans, elle avait ajouté un peu de mauve à son habituelle robe noir ». Publicação em português utilizada: PROUST, 2004, p. 137-138.

E depois fora um grande prazer quando, por baixo da linha do violino, ténue, resistente, densa e dominante, vira de súbito tentar erguer-se num líquido marulho a massa da parte do piano, multiforme, indivisa, plana e entrechocada a malva agitação das ondas que o luar encanta e bemoliza¹.

Gradualmente a malva vai assumindo um lugar preponderante dentro do romance, e sendo destacada como a cor apelativa aos sentidos, à construção de imagens. Na *Recherche*, porém, não será apenas como cor que Proust a solicitará, mas também como representação em diferentes chaves.

A passagem citada da *petit phrase* refere-se ao reencontro de Charles Swann com a sonata, que um dia fora ouvida e depois perdida. A cor malva neste reencontro adquire um sentido não metafórico, mas de representação onírico-espacial que relaciona a música à poesia, à pintura e à natureza. Dotando a narrativa de harmônica sinergia, Proust nos aponta uma natureza distintamente gerada, na qual ondas são encantadas e bemolizadas pelo luar, criando assim um quiasma entre as artes, e a impressão *sine materia*, imanente na arte musical, exita ser descrita.

Pela transubstanciação das artes Proust ascende à música de Vinteuil com o auxílio da cor eleita, ela é um elemento essencial neste itinerário nitidamente sensorial, afinal, como disse Kazuyoshi Yoshikawa, “com Proust, até a música torna-se pintura”².

Mas não é por mero acidente que Proust elege a cor malva na obra como a cor-referência do belo, do feminino, enfim, a cor de Odette. Mas, mais especificamente a cor de um período de Odette, pois em 1913, data da primeira edição de *No Caminho de Swann*, a cor violeta-purpurada já não era quase usada; a malva viveu seu apogeu na moda na virada do século XIX para o século XX, como dirá um pouco mais à frente Michel Butor.

Por isso, apesar da cor rósea-violeta apresentar-se plena de dignidade na citação da sonata há ainda o uso dela na *Recherche* que não é nem transcendental, e nem artístico, ou seja, Proust serve-se da cor malva de modo prosaico, como típica cor que representa a moda de então. Odette “estava um pouco adoentada; recebeu-o com um penhoar de crepe da China de cor malva e tinha no colo, à guisa de abrigo, um estofó ricamente bordado”³. A despeito de Swann percebê-la, ou melhor, querer percebê-la como a

¹ RTP, I, 205/ S, 206.

² YOSHIKAWA, Kazuyoshi. *Proust et l'art pictural*. Paris: Honoré Champion, 2010, p. 14: « chez Proust, même la musique devient peinture ».

³ RTP, I, 219/ S, 219

Céfora, a filha de Jéthro da pintura de Botticelli¹, “que se vê num afresco da Capela Sistina”², Odette o recebia em trajes da moda que mais se aproximavam do banal e do fugaz, características essenciais da moda, do que de um figurino de inclinação clássica, na pretensão de atingir uma elegância atemporal. Anne Favrichon vai mais longe e afirma que Odette, neste período em que é Odette de Crécy, ou seja, uma *demi-mondaine*, representa em mais alto grau o seu papel de *cocotte*, pois em seu *boudoir* ela expõe um número de signos fáceis de decifrar, um ambiente inteligível: “penumbra zebreada de rosa e branco, na atmosfera asfíxiante e quente de crisântemos, veludo de pelúcias que mostram o refinamento da amante”³.

Repetidas vezes Proust descreveu Odette usando a cor malva, e, aliás, não só ela, mas também a sempre atualizada no assunto moda vestimentar, a duquesa de Guermantes; ela, em sua primeira aparição ao narrador, usava “uma gravata fofa de seda malva, lisa e brilhante...”⁴.

Todavia, no tocante a Odette esta foi a cor eleita para simbolizá-la, e a cor malva que a evoca guarda a mesma ambigüidade da emblemática personagem: cor e personagem são uma mescla, inexprimíveis, misteriosas. Na condição respeitável de *Mme Swann* a malva se torna a marca da personagem, ela é a cor mais usada por Odette, como afirma o próprio narrador esperando para vê-la passar no *Bois de Bologne*: “uma *toilette* sempre diferente, mas que eu me recordo que era, antes de tudo, malva”⁵. Igualmente, fazia parte de sua *toilette* uma pequena sombrinha de cor malva, e esta descrição proustiana “...e até a sombrinha malva que muitas vezes trazia ainda fechada ao chegar, ela deixava cair por um momento, como sobre o buquê de violetas de Parma, o seu olhar contente e tão suave...”⁶ conduz inevitavelmente às telas de Claude Monet *Femme à l’ombrelle*, nas quais a figura feminina no campo, ao vento, portando uma sombrinha, é sempre envolvida pela cor inefável.

Esta cor indefinida, este rosa-púrpureo, segundo Michel Butor, foi a tonalidade do período, e intimamente vinculada a Monet: “quanto à cor malva, característica da época, da arte 1900, tem uma significação toda particular, cor da sombra (Monet era então definido como aquele que descobriu que

¹ Segundo Thierry Laget, o editor do volume aqui usado como referência, *Les Plaisirs et les Jours suivi de L’Indifférent et autres textes*, havia uma onda de Botticelli na França e muitas “obras da época são plenas de graças botticellianas”. In: PROUST, 1993, p. 315, note 3.

² RTP, I, 219/ S, 219

³ FAVRICHON, Anne. *Toilettes et Silhouettes Féminines chez Marcel Proust*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 107: « pénombre zébrée de rose et de blanc, touffeur des chrysanthèmes, velours des peluches qui disent le raffinement de la maîtresse ».

⁴ RTP, I, 172/ S, 171.

⁵ RTP, I, 625/ R, 167.

⁶ RTP, I, 625/ R, 167.

“todas as sombras são violetas”), cor que não se vê; indizível, inefável, inexprimível, evanescente...”¹. Para Proust, na sonata, diz Butor “o malva seria a paisagem; numa porta que aqui se abre aparece uma cor distinta, um mundo de anjos ou demônios”².

A célebre cor malva como um dos fortes elementos simbólicos do período, afetou sobremodo todas as artes. A pintura, ou melhor, o ideal estético de Monet dialogou harmonicamente com seu tempo, como afirma Pierre Francastel:

Tal como Monet rejeita as linhas e a cor local, Mallarmé rejeita tanto as descrições parnasianas como o desenvolvimento oratório romântico. É curioso notar que as definições dadas pelos simbolistas para sua parte poética se adaptam perfeitamente à arte de Monet. Tal como o simbolismo, sobretudo o de Mallarmé, isolado entre rivais e discípulos, também Monet representa por si só não um movimento, mas uma tendência – o impressionismo é um retorno à poesia³.

Assim como a pintura de Monet apresenta-se impregnada pela atmosfera simbolista, a *Recherche* também participa deste ambiente, e está igualmente envolta por esta sensibilidade *fin de siècle*. As imagens, a cores irradiadas, os temas que se desenvolvem e se correspondem, a correspondência entre as artes, a sobrestimação da música, os solilóquios, o desprezo pela corrente literária naturalista-realista, todos estes elementos que, enfim, se encontram no simbolismo estão em alguma medida conjugados na grande obra.

A cor rósea-violeta é um exemplo desta associação estética. Como referência pictórica a malva revela-se como a cor da diferença, da delicadeza, de um feminino sedutor e natural, e seu significado como cor feminilizada evidencia-se quando o narrador descreve Odette em meio a seu masculino e petrusco séquito no *Bois de Boulogne*:

Todo um cortejo a rodeava: Swann, quatro ou cinco homens de clube que tinham ido visitá-la de manhã ou que ela havia encontrado no caminho; e a sua negra ou cinzenta aglomeração obediente, executando os movimentos quase mecânicos de um quadro inerte

¹ BUTOR, Michel. *Œuvres Complètes de Michel Butor II. Répertoire 1*. Paris: Éditions de la Différence, 2006, p. 582: « Quant à couleur mauve, caractéristique de l'époque, de l'art 1900, elle a alors une signification toute particulière, couleur de l'ombre (Monet était alors défini comme celui que avait découvert que « toutes les ombres sont violettes »), couler de ce qu'on ne voit plus, de l'indicible, de ineffable, de l'inexprimable, de l'évanescent... »

² BUTOR, 2006, p. 583: « le mauve était le paysage ; dans la porte qui s'y ouvre apparaît une couleur autre, un monde des anges ou démons ».

³ FRANCASTEL, Pierre. *O Impressionismo*. Trad. Maria do Sameiro Mendonça; Rosa Carreira. São Paulo: Martins Fontes/ Direitos reservados: Edições 70, 1974, p. 123.

em torno de Odette, dava àquela mulher, que só tinha intensidade nos olhos, o ar de estar olhando adiante de si, dentre todos aqueles homens, como de uma janela de que se tivesse aproximado, e fazia-a surgir, frágil, sem temor, na nudez das suas cores tenras, como a aparição de alguma criatura de uma espécie diferente, de uma raça desconhecida, e de uma potência quase guerreira, graças ao que ela, sozinha compensava a sua múltipla escolta¹.

Os homens, numa “negra ou cinzenta aglomeração”, portando, ou quem sabe, representando, as cores inimigas dos pintores impressionistas (as cores escuras), enquadram a malva Odette. Ela se destaca no meio deste quadro movente como um ser de diáfana potência, que incorpora na “nudez de suas cores tenras” uma efêmera mas ritmada poética do feminino. Odette é o símbolo vivo que incorpora a cor malva, e ambas, a cor e a personagem, balizam o tom e a moda de uma época.

A intensa aplicação da cor violeta-púrpura a partir do final da segunda metade do século XIX a tornou datada no sentido referencial, pois ela foi a cor por excelência de Claude Monet que, assim como suas ninfêias e muscaris, eternizou diversas de suas obras com este “indizível, inefável, inexprimível, evanescente” tom, como disse Butor.

Acertadamente Antoine Compagnon lembra que “a *Recherche* contém todo um lado fim-de-século, um *bric-à-brac* decadente - Wagner, *Pelléas et Mélisande*, Botticelli, os pré-rafaelitas, a catedral, a androginia, as correspondências das artes, os pilriteiros, a malva...”². E à lista de Compagnon acrescentam-se as famosas orquídeas que invadiram a Europa em meados do século XIX: as catléias.

*



Figura 6

As catléias

As orquídeas catléias, que assim como os crisântemos invadiram a Europa a partir da segunda metade século XIX, tiveram um especial papel na *Recherche*. Odette apreciava os crisântemos, mas também as orquídeas, e dentre as orquídeas ela gostava particularmente das catléias,

¹ RTP, I, 625/ R, 167.

² COMPAGNON, 1989, p. 32.

Que eram, com os crisântemos as suas flores prediletas, porque tinham o grande mérito de não se assemelharem a flores, mas parecerem de seda ou de cetim. “Esta parece que foi recortada do forro de meu mantô”, disse a Swann, mostrando-lhe a orquídea, com um quê de estima por aquela flor tão chique, aquela irmã elegante e imprevista que a natureza lhe dava, tão longe dela na escala dos seres e no entanto refinada, mais digna que muitas mulheres de que lhe desse um lugar em seu salão¹.

As belas catléias foram as flores privilegiadas e metaforizadas como o “fazer amor” de Charles Swann e Odette de Crécy no primeiro volume da *Recherche*. Entretanto, sua primeira aparição como acessório de moda se deu na novela *L’Indifférent*.

Logo no início da novela Proust cuidadosamente as descreve na personagem principal:

Sem uma jóia em seu corpete de tule amarelo coberto por catléias, em seus cabelos negros ela havia também prendido algumas catléias que suspendiam nessa torre de penumbra pálidas guirlandas de luz. Com o frescor de suas flores, e como elas pensativa, ela evocava a Mahenu de Pierre Loti e de Reynaldo Hahn pelo polinésio encanto de seu penteado. Logo, à indiferença feliz com a qual ela mirava a sua graça dessa noite nos olhos ofuscados que a refletiam com fidelidade exata, misturou-se a pena por Lepré não tê-la visto assim. “Como ela gosta das flores - exclamou Mme. Lawrence, olhando para seu corpete”. Com efeito, gostava delas, nesse sentido vulgar de que ela sabia o quanto são belas e o quanto podem embelezar. Gostava de sua beleza, de sua alegria, de sua tristeza também, mas externamente, como uma das atitudes de sua beleza. Quando perdiam o frescor, descartava-as como um vestido gasto².

Proust justifica o uso das orquídeas relacionando-as diretamente com a personagem Madeleine: ela é bela e sabe que mais bela fica servindo-se das catléias. O uso de flores como um detalhe que pretende tornar mais belo o “belo sexo” induz à afinidade, velada ou não, sempre presente em Proust, que há entre a natureza e o feminino. Designada pela natureza à procriação, a mulher parece ter com a natureza um entendimento mais íntimo, uma combinação mais estreita. Abundam na *Recherche* as analogias entre as mulheres e os elementos da natureza. Não faltará oportunidade de constatar esta aproximação no decorrer desta pesquisa

A célebre aparição das orquídeas deu-se através do estratégico uso das catléias por Odette. Como num breve retorno aos tempos de juventude, Proust, lembrando-se do papel de cronista das modas e dos salões que interpretou, descreve a *toilette* de Odette:

¹ RTP, I, 218/ S, 218.

² PROUST, 1993, p. 256/ PROUST, Marcel. *O Indiferente e O Fim do Ciúme*. Tradução e apresentação de Sérgio Coelho. São Paulo: Scrinium/ Coleção Canto Literário, 1997, p. 32-33.

Tinha ela na mão um buquê de catléias e Swann viu, sob o véu de renda que lhe cobria os cabelos, flores dessa mesma orquídea presas a uma egrete de penas de cisne. Trazia sob a mantilha um amplo vestido de veludo negro que, num arrepanhado oblíquo, punha a descoberto o largo triângulo de uma saia de seda branca e deixava ver o mesmo forro de seda branca na abertura do corpinho decotado, onde estavam postas outras catléias¹.

A combinação vestimentar de Odette é um convite ao tateável, pois como observa Raymonde Coudert com certa dramaticidade: “a suavidade do veludo, da seda e da carne das flores faz contrapontos às linhas oblíquas e às formas triangulares, tornadas decotadas e onde são cruelmente fixadas as orquídeas”². Após um solavanco do carro as catléias se desarranjam, e Swann, pondo-se a arrumá-las, sucumbe à atração por Odette de Crécy.

A partir deste momento “fazer catléia” (*faire catleya*), diz Proust, seria uma maneira particular de dizer “fazer amor” (*faire l’amour*). Como a pequena frase da sonata de Vinteuil, que era o “hino nacional” do amor de ambos, o *faire catleya* tornou-se também um código entre eles. Entretanto, o artifício inicialmente aplicado foi paulatinamente esvaziando seu sentido a ponto de Proust usar o termo “ritual simulacro” para designar o ato amoroso, e por conseqüência, o “fazer amor” transformou-se em sinônimo de “simulacro de arranjo das catléias”³. E, assim como a personagem Madeleine d’*O Indiferente* dispensa as catléias que perderam o frescor, pois murchas elas não lhe interessavam, no caso de Swann e Odette o que perdeu o frescor foi o interesse inicial dela por Swann. Entretanto, contrário às catléias, Swann não é meramente jogado fora, afinal, a *demi-mondaine* sabia do poder que exercia sobre ele, por isso, era bom tê-lo sempre à mão para socilitá-lo quando lhe fosse providencial.

As catléias fenecem como plantas vivas que são, assim como também pereceram como símbolo na grande obra romanesca. Como alegoria elas permaneceram apenas como afetação da paixão, e sua significação é claramente adversa ao grande símbolo de arte consagrado na *Recherche*, ou seja, a pequena frase de Vinteuil. Mas entre as duas representações há uma relação de oposição; às catléias pertence o efêmero, a paixão sensual, e à pequena frase musical, o eterno e o transcendente, ou seja, são duas instâncias antagônicas: a do temporal com a moda, e a do atemporal com a grande arte. A

¹ RTP, I, 228/ S, 228.

² COUDERT, Raymonde. *Proust au féminin*. Paris: Grasset/ Le Monde, 1998, p. 59: « Les moelleux du velours, de la soie et de la chair des fleurs fait contrepoids aux lignes obliques et aux formes triangulaires, devenues des échancrures où sont cruellement fichées des orchidées ».

³ RTP I, 230/ S, 229.

música de Vinteuil conservou-se na obra e em Swann. Por ser música tempo e memória, depois da pequena frase ter sido acolhida pelo espírito de Swann, ela a ele aderiu e dele tornou-se parte, assim como de seus posteriores estados vividos: “mesmo quando não pensava na pequena frase, ela existia latente em seu espírito, da mesma forma que algumas outras noções sem equivalente, como as noções de luz, de som, de relevo, de volúpia física, que são as ricas posses com que se diversifica e realça o nosso domínio interior”¹. Entretanto, a felicidade que a pequena frase trouxe a Swann não fora absorvida como signo de criação artística, pois sua percepção errônea assimilou a música com o enlevo da paixão, assim como ele assimilou as catléias ao ato de fazer amor. Swann não pôde encontrar a real felicidade no motivo musical que tanto o emocionou, mas sim num tempo limitado e restrito da paixão, que, ao internalizar em si a música, e preservá-la como representação de um amor vivido, metamorfoseou-a em alegoria do amor tão desejado. Das catléias, porém, ele nunca mais se lembrou.

I. 3. A tradição crítico-literária e a *Recherche*

Ponderando sobre a ascendência dos textos técnicos, por assim dizer, de Honoré de Balzac, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé na *Recherche*, quem inevitavelmente surge e domina o quadro é uma personagem literária, e não teórica, balzaquiana: a *Mme* de Cadignan do *Secrets de la princesse de Cadignan*. Ela é a personagem eleita por Marcel Proust no assunto *toilette* feminina.

Sua presença é manifesta tanto no vasto romance quanto em seus escritos esparsos de juventude. Percebe-se que Proust sentia-se fascinado por *Mme* de Cadignan, pois a princesa-personagem aparece aqui e ali nos escritos, mormente os juvenis, como não apenas uma personagem, mas antes como um ente, como se verifica no artigo *Le Salon de la comtesse Potocka* que saiu em 13 de maio de 1904 no *Le Figaro*, e no qual Proust assinou Horatio. A princesa de Cadignan é citada e comentada ao lado da condessa de Pietranera, esta última uma personagem d’*A cartuxa de Parma* de Stendhal: “condessa Pietranera! Princesa de Cadignan! Figuras encantadoras ! nem mais “literárias”, nem mais “vivas”, apesar de tão diferentes, da condessa Potocka”².

Além disso, na edição *Contre Sainte-Beuve* também constam menções à personagem. Ela aparece no pastiche *Balzac* do *Affaire Lemoine*, e na seleta *Pastiches et Mélanges*. Proust afirma nesta

¹ RTP, I, 344/ S, 336

² PROUST, Marcel. *Écrits mondains*. Édition établie et présentée par Alain Coelho. Paris : UGE, 1993, p. 364: « Comtesse Pietranera! Princesse de Cadignan! Figures charmantes! Ni plus « littéraires » ni plus « vivantes » que celle, du reste si différente, de la comtesse Potocka ».

última coletânea que “A *toilette* de Mme de Cadignan é uma charmosa invenção de Balzac porque ela dá uma ideia da arte de Mme de Cadignan, ela nos faz conhecer a impressão que esta quer produzir sobre Artez e em alguns de seus “segretos””¹. Portanto, a princesa de Cadignan parece ter sido eleita por Proust, dentro e fora de sua grande obra, como a encarnação da beleza prosperada pela *toilette*.

Balzac instigou toda uma geração de escritores, e segundo Gérard Genette “os retratos físicos, as descrições vestimentares e o conjunto mobiliário tendem, com Balzac e seus sucessores realistas, a revelar, e ao mesmo tempo justificar, a psicologia das personagens, da qual, às vezes, são signo, causa e efeito”².

Mesmo não sendo um “sucessor realista”, a presença do escritor Balzac é sentida em todo o romance proustiano, e não só como o grande escritor que foi, mas também como o detentor de uma literatura inspiradora, que, no caso da moda das roupas, transformou as palavras em imagens vestimentares que levaram o leitor Proust a devanear. A memorável *toilette* da princesa de Cadignan citada na *Recherche* é aquela cuja indumentária Balzac relacionou a um pintor, Rafael³. A personagem balzaquiana, Mme de Cadignan, é o elo estético formal talvez mais evidente entre os dois escritores, pois, como afirma Rose Fortassier,

Instrumento de guerra, o vestido é também linguagem. O vestido de veludo azul com grandes mangas pendentes, em véu de tulle, inspirado num quadro de Rafael, que traça a princesa de Cadignan para seu primeiro encontro com Daniel d’Artez, é carregado de significação, melhor não faria um longo discurso, uma confissão ou uma promessa, a serenidade seduz sobre a dor. Eis d’Artez aferrado⁴.

¹ PROUST, 1971, p. 136: « La toilette de Mme de Cadignan est une ravissante invention de Balzac parce qu’elle donne une idée de l’art de Mme de Cadignan, qu’elle nous fait connaître l’impression que celle-ci veut produire sur d’Artez et quelques-uns de ses « secrets » ».

² GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil/ Points, 1969, p. 58-59 : « Les portraits physiques, les descriptions d’habillements et d’ameublements tendent, chez Balzac et ses successeurs réalistes, à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet ».

³ « Une robe de velours bleu à grandes manches traînantes, à corsage apparent, une de ces guimpes entulle légèrement foncées, et bordée de bleu, montant à quatre doigts de son cou, et couvrant les épaules, comme on en voit dans quelques portraits de Raphaël ». In: BALZAC, Honoré de. *La Comédie Humaine*. Tome VI: Scènes de la vie parisienne II: Les Secrets de la princesse de Cadignan. Paris, Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 968.

⁴ FORTASSIER, op. cit., p. 62: « Arme, la robe est aussi langage. La robe de velours bleu à grandes manches traînantes, à guimpe de tulle, inspirée d’un tableau de Raphaël, que porte la princesse de Cadignan pour sa première entrevue avec Daniel d’Artez, est chargée d’exprimer, mieux que ne ferait un long discours, un aveu ou une promesse, la sérénité conquise sur la douleur. Voilà d’Artez ferré ».

Acompanhando Balzac, Proust também recorreu à pintura para descrever as vestimentas. Entretanto, tendo a princesa de Cadignan como protótipo, ele desenvolve um tipo de *leitmotiv* estético que se dilata e aprofunda-se com o costureiro Fortuny.

As divagações estéticas vestimentares de Balzac e Proust, apesar de guardarem diferenças, se sustentam através de descrições dos tecidos e cores, de nuances e de acessórios. Segundo Annick Bouillaguet “a descrição dos vestidos e *Mme* de Cadignan conduz o narrador a evocar aqueles que portam a duquesa de Guermantes e Albertine. Proust, neste domínio, deu-se dois mestres: o grande costureiro veneziano Fortuny para o estilo das vestimentas, e Balzac para a descrição”¹. Annick Bouillaguet acertadamente assinala Fortuny como o elemento que intermedeia a obra pictural e o objeto material, e “seu aparente subproduto, que o narrador iguala, entretanto, a uma obra de arte”² é o próprio vestido.

Destacando os diferentes pontos de vista de Balzac e Proust, Juliette Monnin-Hornung afirma:

São os sentimentos da princesa que Balzac objetiva, enquanto Proust exprime seus próprios sentimentos, suas próprias sensações, dando aqueles de sua heroína uma simples interpretação, reconhecida como tal. Balzac é como Proust, curioso das relações que unem o espírito à matéria e sua interpenetração. Mas enquanto Balzac confere às suas descobertas um valor absoluto, de evidência, Proust se limita a supor, e se detém à subjetividade de sua impressão³.

Sabidamente Proust escolheu a prestigiosa personagem do barão de Charlus, este que é “um composto de conhecimentos pessoais e de fontes literárias”⁴, e cuja elegância era notória, para discorrer sobre a personagem de Balzac. Na reunião dos Verdurin, na qual *M.* de Charlus, apreciando o vestido de Albertine, lembrou-se do modelo do vestido de *Mme* de Cadignan, o professor da Sorbonne,

¹ BOUILLAGUET, Annick. *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*. Paris : Honoré Champion, 2000, p. 153: « La description des robes de Mme de Cadignan conduit le narrateur à évoquer celles que portent la duchesse de Guermantes et Albertine. Proust, dans ce domaine, s'est donné deux maîtres : le grand couturier vénétien Fortuny pour le style des vêtements et Balzac pour le description ».

² BOUILLAGUET, 2000, p. 160-161: « Son apparent sous-produit, que le narrateur égale pourtant à l'œuvre d'art ».

³ MONNIN-HORNUNG, Juliette. *Proust et la peinture*. Genève: Droz, 1951, p. 163 : « Ce sont les sentiments de la princesse que Balzac objective, tandis que Proust exprime ses propres sentiments, ses propres sensations, donne de ceux de son héroïne une simple interprétation, avouée comme telle. Balzac est comme Proust curieux des rapports qui lient l'esprit à la matière et de leur interpénétration. Mais alors que Balzac confère à ses trouvailles une valeur absolue, une valeur d'évidence, Proust se contente de supposer, et s'en tient à la subjectivité de son impression ».

⁴ De LEY, Herbert. *Marcel Proust et le duc de Saint-Simon*. Urbana and London: University of Illinois Press, 1966, p. 46.

Brichot, espanta-se com a consideração dada a um vestido pelo barão, “pois Brichot não suspeitava que pudessem interessar-se por um vestido e por um jardim como por uma obra de arte”¹. Para o barão a postura do *sorbonnard* Brichot é incompreensível, pois, para ele, que é certamente um esteta e até quem sabe um idólatra, tudo gira em torno da arte. Charlus projeta-se nesta passagem como numa réplica do conde-poeta Robert de Montesquiou, citado anteriormente nas crônicas mundanas. Este amigo de Proust, de patente atuação decadentista, é, assim como o barão, um grande admirador das artes, e em especial de Balzac, tanto que Titta del Valle em seu opúsculo sobre Proust e o vestido da princesa Diane de Cadignan cita um artigo, *Altesses sérénissimes*, escrito por Proust acerca de um salão, no qual há uma observação balzaquiana feita por Montesquiou: “O senhor da casa entra trajando calças cinza que M. de Montesquiou declara balzaquianas”².

No tocante às descrições vestimentares Proust, diferentemente de Balzac, é mais econômico. Dentro do romance não se encontra uma apresentação detalhada de vestidos ou trajes masculinos designadas para introduzir ou descrever uma personagem como nos moldes, por exemplo, da descrição inicial d’*O primo Pons*³ do autor da *Comédia Humana*. Salvo engano, não há na *Recherche* nenhuma mera descrição de roupa. Quando Proust descreve as roupas, ele o faz acompanhando as considerações sobre o feminino, a elegância, a beleza, ou sobre as aberrações no uso de um chapéu ou uma jóia, e aí, não raro sob uma perspectiva irônica e burlesca.

Portanto, estão ausentes na *Recherche* as descrições de roupas no sentido tradicional, assim como não há também a participação dos escritores Balzac, Baudelaire e Mallarmé segregada do emaranhado romanesco. Na grande teia da produção literária um elemento corresponde a outro, que se relaciona ao seguinte, que dialoga com mais um, e assim sucesivamente.

¹ RTP, III, 443/ SG, 431.

² *Altesses sérénissimes*, Paris, Félix Fuyen, 1905, p. 41 apud VALLE, Titta del. *Marcel Proust e il vestito della principessa di Cadignan*. Firenze : G. Barbèra, Editore. 1951, p. 26 : « Le maître de la maison entre en un pantalon gris que M. de Montesquiou declare balzacien ». Afirma a autora sobre o artigo publicado na revista *Ars de la Vie* que ele foi “transcrito ao fim da coletânea *Altesses sérénissimes* pelo conde de Montesquiou. O artigo se referia ao volume *Professionnelles beautés*, mas pelas alusões balzaquianas remetem também às *Roseaux pensants* do mesmo autor”. (“*Ars de la Vie* e riportato in fondo alla raccolta *Altesses sérénissimes* dal conte di Montesquiou. Esso si riferiva al volume *Professionnelles beautés*, mas per le allusione balzachiane tiene presente anche *Roseaux pensants* del medesimo autore”).

³ BALZAC, Honoré de. *Le cousin Pons*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1956, p. 2-5.

E se se considerar correta a afirmativa de que o estilo da escrita proustiana se faz pela íntima união entre o poético e o cômico¹, no que tange a moda das roupas é sensível o eco da crítica zombeteira de Balzac, assim como os vestígios de certas descrições poéticas assemelhadas a Baudelaire. E pelo viés do escritor maduro que Proust se tornou, seria difícil supor que o pretense e jovem escritor de 1890, e que escrevia anonimamente, descreveria a moda das roupas em seu romance de maneira tão própria.

Mas se o poeta Baudelaire é sentido aqui e ali no romance por sua própria poesia, ele não o é por suas teorias sobre o belo feminino que compreende a louvação ao belo artificial. Sobretudo em *Albertine*, e também em *Odette*, as descrições do narrador são frequentemente análogas à natureza, tanto que o mar é *Albertine*, as flores representam *Mme Swann*, e os pássaros *Mme de Guermantes*. O olhar sobre o belo feminino proustiano é o avesso do bizarro baudelairiano, inclusive no que se refere a *Albertine* e sua conhecida ambiguidade. Outrossim, não há indicações de produtos cosméticos, e nem a manipulação deles de maneira acentuada, nas figuras femininas proustianas. A referência ao artificialismo pessoal que visa ao embelezamento, vestimentar e facial, poderá sim ser encontrada, mas de modo exclusivo: os artificialismos que buscam mascarar a passagem do tempo estão presentes em praticamente todas as figuras que participam da derradeira recepção dos *Guermantes* (*Le Bal des têtes*). Salvo nesta cena final, há algumas poucas observações sobre os cosméticos usados por mulheres, e mesmo por atrizes. Há, porém, uma personagem que da maquilagem fará grande uso, e isso se dará, principalmente em sua decadência: *M. de Charlus*. Mas aos ardis do artificialismo do barão não correspondem os louvados atributos baudelairianos.

Stéphane Mallarmé, por sua vez, parece ter contribuído na *Recherche* mais como poeta do que como cronista de moda. Quiçá nos escritos cometidos no *Le Mensuel* o jovem Proust pode ter se aproximado do poeta em sua fase de *La Dernière Mode*. Contudo, o aspirante a escritor não nutria suas observações vestimentares com o mesmo embelezamento sofisticado e poético do simbolista. Mas segundo Jacques Dubois, o poeta parece ter sido fonte de inspiração em um aspecto maior, pois Mallarmé:

Introduz-se por uma porta mais discreta, ainda que muito sedutora. Ao iate prometido a *Albertine* é dado o nome “*Cygne*” que celebra o poeta tanto quanto quando se vêem

¹ DUVAL, Sophie. Ironie. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 516.

citados na carta de despedida que Marcel escreve a sua amante os tercetos do poema “*M’introduire dans ton histoire*”. Marcel não se introduzirá verdadeiramente na história de Albertine...¹.

Akio Ushiba vai mais longe e defende que a presença de Mallarmé na *Recherche* assume um caráter eminentemente estético, e paralelo ao motivo Fortuny:

O motivo Mallarmé e, de um modo mais explícito, o Fortuny tem também pontos em comum: ambos acabam quase paralelamente por desvelar seus valores artísticos, não n’*A Prisioneira*, mas em *Albertine disparue*, para finalmente revelar a superioridade das exaltações artísticas que nascem das comunicações entre Marcel e Albertine. [...] os dois longos motivos, salvo no caso do motivo Mallarmé, é a Marcel, e não a Albertine, que cabe tornar os talentos artísticos e mais espirituais².

Poder-se-ia então dizer para finalizar este breve exame, que na grande obra de Proust os escritores e poetas, como duplos de cronistas de moda, estão manifestos de maneira latente, pois, não há no romance uma efetiva preocupação de Proust com as roupas como objetos disjuntos passíveis de ser considerados e descritos por si só. E ainda que as descrições de moda sejam sim autônomas, e se nutram de exposições estéticas valiosas, elas participam de uma totalidade ficcional, tanto na esfera pessoal, como na social. E não poderia ser de outro modo, pois em Proust tudo se entrelaça. E como constatado, o aspecto mais claro e simbólico de uma ascendência no tocante à moda fica por conta da personagem ficcional e símbolo para Proust de elegância: a *Mme* de Cadignan.

Consequentemente, se a proposta fosse pesquisar a moda na *Recherche* a partir de textos literário-ficcionais que nela se fundem, certamente a lista seria grande e outra. Nesse rol não caberiam, porém, os textos do cronista e jovem Proust, estes sim, alimentados por seus predecessores, mas, principalmente, por Balzac.

¹ DUBOIS, Jacques. *Pour Albertine. Proust et le sens du social*. Paris : Seuil/ Collection Liber, 1997, p. 195: « ...Mallarmé s’introduit, lui, par une porte plus discrète encore mais combien charmante. Est donné au yacht promis à Albertine le nom du « Cygne » que célébra le poète tandis que, dans la lettre d’adieu que Marcel écrit à son amante, se voient cités les tercets du poème « M’introduire dans ton histoire ». Marcel ne s’introduira pas vraiment dans l’histoire d’ Albertine... ».

² USHIBA, Akio. Proust et Mallarmé (p. 85-108). In: *La Revue des Lettres Modernes/ Marcel Proust 5 – Proust au tournant de siècles 2* (Textes réunis par Bernarde BRUN et Juliette HASSINE/ Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 2005, p. 104: « Et le motif de Mallarmé et, d’une façon plus explicite, celui de Fortuny ont aussi des points communs : ils finissent, tous les deux et presque parallèlement, par dévoiler leurs valeurs artistiques, non pas dans *La Prisonnière*, mais dans *Albertine disparue* et révéler à la fin la supériorité des exaltations artistiques qui naissent des communications entre Marcel et Albertine. [...] ceux deux longs motifs, à cela près que dans le cas du motif de Mallarmé c’est à Marcel et non à Albertine de rendre des dons artistiques et plus spirituels ».

PARTE II – ESCOLHENDO O MODELO



Figura 7

II. 1. John Ruskin

Situar John Ruskin (1819-1900) não é tarefa de pouca monta, pois sua polimatia é evidente. Ele estudou diversas ciências e atuou em diferentes áreas; foi professor, crítico de arte e crítico-empendedor social, historiador, desenhista e poeta. Seus estudos estenderam-se ainda às áreas de botânica, geologia e meteorologia. Seu pensamento inspirou movimentos como a *Arts and Crafts*, os pintores pré-rafaelitas, o *gothic revival*¹, e, naturalmente, numerosos leitores². Educado por sua mãe, que o impregnou “com um senso de missão, um desígnio

¹ *The Arts and Crafts Movement* foi fundado por William Morris (1834-1896) como uma oposição ao grande número de *designs* disformes e demasiadamente feios expostos na Great Exhibition at Crystal Palace, em 1851, em Londres. O movimento que disseminava uma alternativa estética teve caráter internacional e floresceu na Grã Bretanha entre 1880-1910. John Ruskin apoiou francamente o movimento, pois, concordava com William Morris no que tangia ao crescente afeamento e inutilidade dos produtos industrializados. Sucede ao Movimento Artes e Ofícios, o *Art nouveau*./ *Pre-Raphaelite*: Em 1848 é fundada a irmandade dos pintores Pré-rafaelitas (*Pre-Raphaelite Brotherhood* ou *PRB*) em Londres por Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais e William Holman Hunt. Inspirados pelo romantismo da época, eles pretendiam realizar uma arte que retornasse a pureza e a dignidade que, segundo eles, havia nela no período anterior a Rafael. Em 1851 John Ruskin pronuncia-se favorável ao grupo, e torna-se, a partir de então, seu patrono./ *O gothic revival* também é um movimento associado a Ruskin, entretanto, este estilo arquitetônico iniciado por volta de 1740 na Inglaterra e que adentra o século XIX com grande popularidade, foi, em 1849, desmentido como seu estilo preferido no prefácio de *As sete lâmpadas da arquitetura* (*The seven Lamps of Architecture*). O movimento pregava uma volta ao estilo gótico-medieval como uma forma de defesa ao recente e dominante estilo neoclássico, bastante em moda no período. Segundo Hubert Damisch: “A querela do gótico, que se abre no estrondo da batalha romântica e importunará durante todo o século, não foi uma disputa apenas de gosto, mas de princípios, e (como frequentemente se espera), de instituições, de interesses” (« La querelle du gothique, qui s’ouvre dans le fracas de la bataille romantique et se poursuivra à travers le siècle entier, cette querelle n’aura pas été affaire seulement de goût mais de principes, et (comme il arrive souvent) d’institutions, d’intérêts »). In: *Viollet-le-Duc - L’architecture raisonnée. Extraits du Dictionnaire de l’architecture française*. Réunis et présentés par Hubert Damisch. Paris: Hermann, 1990, p. 8.

² Segundo George P. Landow: “Os escritos de Ruskin sobre as artes influenciaram não apenas singularmente os sérios Vitorianos, tais como William Morris, William Holman Hunt, J. W. Inchbold, e uma série de outros, mas também diversos homens distintos entre si como Walter Pater, Oscar Wilde, e William Butler Yeats. Seus escritos sobre desenho e a *verdade dos materiais* tiveram uma imensa influência sobre a arquitetura e o desenho industrial britânicos, europeus e americanos. Encontra-se o sinal de seu pensamento em muitos lugares inesperados - por exemplo, nas novelas e escritos de viagem de D. H. Lawrence, obras que revelam a influência da arte de Ruskin e suas críticas sociais, bem como sua *word-painting*”. (“Ruskin’s writings on the arts influenced not only singularly earnest Victorians, such as William Morris, William Holman Hunt, J. W. Inchbold, and a host of others, but also very different men like Walter Pater, Oscar Wilde, and William Butler Yeats. His writings on design and truth to materials had an immense influence on British, European, and American architecture and industrial design. One finds the impress of his thought in many unexpected places – in, for exemple, the novels and travel writings of D. H. Lawrence, works that reveal the influence of both Ruskin’s art and his social criticism as well as his word-painting”). In: LANDOW, George P. *Ruskin*. New York: Oxford University Press, 1985, p. 5.

consagrado ao serviço de Deus”¹, e herdeiro do pensamento e da atmosfera romântica do século XIX, John Ruskin tinha a Natureza como manifestação do incondicional, do belo verdadeiro. George P. Landow assegura que o culto pela paisagem e pela natureza segue “a concepção Romântica de poeta aprendida por Ruskin de Wordsworth, com sensibilidade o poeta experimenta o mundo humano e natural, e expressa esta reação emocional para criar sua arte”². *Grosso modo*, por exemplo, o crítico apreciou o *gothic revival* por este promover o retorno a uma arquitetura que, segundo ele, configurava-se à Natureza, pois na arquitetura gótica as linhas retas e as curvaturas exatas são desprezadas, conseqüentemente, há nesta arquitetura uma maior proximidade com o mundo natural, quer dizer, com o mundo pleno de imperfeições e possuidor de um ritmo próprio, onde as alterações transcorrem lentamente³.

É perceptível ainda neste seu amor incondicional pela Natureza traços da filosofia romântica alemã, a *Naturphilosophie*. Brevemente assinalando, os conceitos desenvolvidos pelos alemães - de uma natureza dinâmica, orgânica e universal - combinam e dialogam francamente com a estética ruskiniana, que certamente concordaria com a colocação de Novalis quando este afirma que “o autêntico observador é um artista – ele pressente o significativo e, através da estranha mistura dos fenômenos que passam, perscruta aqueles que são importantes”⁴. Ademais, as concepções oriundas da filosofia romântica alemã convieram como amparo conceitual no tocante à forma principalmente dos

¹ ROSENBERG, John D. *The Darkening Glass. A portrait of the Ruskin's genius*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1961, p. 2: “with a sense of mission, a sacred destiny in the service of God”.

² LANDOW, op. cit., p. 7: “According to the Romantic conception of the poet which Ruskin learnt from Wordsworth, the poet sensitively experiences the world of man and nature and then expresses this emotional reaction to create his art”. E Landow continua: “Quando Ruskin, assim, jungiu uma visão Romântica da poesia com uma concepção Neoclássica de pintura na criação de sua teoria das artes-irmãs, ele caracteristicamente se recusou a abdicar de qualquer aspecto das artes. Como o teórico Neoclássico, ele se preocupou com os efeitos da arte sobre o público; e como o teórico Romântico que se concentra nas emoções e na imaginação do artista, ele enfatizou a sinceridade, a originalidade e a intensidade da grande arte e da literatura. A estética Victoriana de Ruskin, assim, sustenta igual ênfase no subjetivo e no objetivo, no Neoclássico e no Romântico. Essa riqueza, esse ecletismo e essa disposição para enfrentar problemas difíceis em vez de se contentar com soluções mais fáceis e elegantes, caracterizam o pensamento de Ruskin”. (“When Ruskin thus yoked a Romantic view of poetry with a Neoclassical conception of painting in creating his sister-arts theory, he characteristically refused to relinquish any aspect of the arts. Like the Neoclassical theorist, he concerned himself with the effects of art upon the audience; and like the Romantic theorist who concentrated upon the artist's emotions and imagination, he emphasized the sincerity, originality, and intensity of great art and literature. Ruskin's Victorian aesthetic thus maintains an equal emphasis upon subjective an objective, Neoclassical and Romantic. Such richness, such eclecticism, and such willingness to confront difficult problems rather than settle for easy, more elegant solutions all characterize Ruskins's thought”).

³ Cf.: ROSENBERG, op. cit., p. 47 et seq.

⁴ NOVALIS. *L'Encyclopédie*. Tradution par Maurice Candillac. Paris: Éditions de Minuit, 1966, p.136-137.

objetos, quando, por volta de 1890, Ruskin aproxima-se do *Art nouveau*, o estilo que, espontaneamente, sucedeu o movimento das *Arts and Crafts* e que abriu as portas ao modernismo do século XX.

John Ruskin foi assumidamente um censor de sua época, tanto no aspecto social quanto no que tange às artes.

Seguindo os passos de Walter Scott, ele considerava que o século XIX vivia a degradação da arte:

A decadência e a degradação desde o século XV não foram devidas ao seu naturalismo, a sua fidelidade de imitação, mas a imitação de coisas feias, ou seja, não naturais. Enquanto o naturalismo se distraía em esculpir animais e flores, ele permanecia nobre. Mas o dia em que associou a isto objetos artificiais, tais como armaduras, instrumentos musicais, cartuchos, rolos sem significação e escudos abaulados, e outras fantasias semelhantes, o dia em que os paisagistas cederam lugar aos arqueólogos, experimenta-se o frio dos sarcófagos reabertos, a picada mortal do compasso...¹.

Segundo o crítico, tal decadência começou no Renascimento, e, parafraseando Ruskin, Robert de la Sizeranne afirma: “é o Renascimento, cujo grande crime não foi de forma alguma, como os místicos acreditaram, a indolência e o prazer, mas a Ciência; o Renascimento não pecou nulamente por demasiada exuberância de vida e de amor, mas por demasiada ambição, de aridez e horror!²”.

No que concerne à crítica social, John Ruskin apresenta em seus exames certa característica profética, visionária. Do ponto de vista atual o crítico pode ser considerado como um dos primeiros ativistas ecológicos declarados, pois atacava ferozmente a industrialização e a poluição do meio ambiente em detrimento do homem, e mais especificamente, do homem sem recursos, ou seja, de uma recente classe trabalhadora que estava se estabelecendo: o operariado. Esta característica do crítico, que pode ser identificada como sócio-moral, é parte imanente de John Ruskin:

¹ SIZERANNE, Robert de la. *Ruskin et la religion de la beauté*. Paris: Hachette, 1897, p. 241-242: « La décadence et la dégradation dès le XVe siècle ne furent pas dues à son naturalisme, à sa fidélité d'imitation, mais d'imitation de choses laides, c'est-à-dire non naturelles. Tant que le naturalisme se divertit à sculpter des animaux et des fleurs, il resta noble. Mais du jour où l'on y associa des objets artificiels, tels que des armures, des instruments de musique, des cartouches, des rouleaux sans signification et des boucliers bombés, et autres fantasies semblables », du jour où les paysagistes cédèrent la place aux archéologues, on éprouve le froid des sarcophages rouverts, la piqûre mortelle du compas... ». N. B.: As citações de Ruskin feitas por La Sizeranne estão sempre entre aspas, mas, infelizmente, o autor não indica as referências bibliográficas das obras ruskinianas citadas.

² SIZERANNE, op. cit., p. 234 : « C'est la Renaissance, dont le grand crime ne fut pas du tout, comme les mystiques l'ont cru, l'indolence et le plaisir, mais la Science ; la Renaissance qui pécha non point du tout par trop d'exubérance de vie et d'amour, mais par trop d'ambition, de sécheresse et d'horreur ! ».

Mas a quem serve criar nas academias algumas coleções de Beleza plástica, se o mundo inteiro torna-se feio, se os homens do campo, abandonando seus trabalhos que desenvolvem os músculos e fortificam a aparência, vêm amontoar-se nas cidades, e se exaurir em dirigir máquinas, máquinas eles mesmos, com gestos mecânicos, agindo sob as ordens de seu patrão? E para que reunir nos museus algumas pálidas cópias de belas paisagens, quando as mais belas de todas, as originais criadas pela natureza, desaparecem sob as construções industriais, as usinas, que secam a erva sobre a terra e derramam sob suas negras fumaças no céu?¹.

O envolvimento do crítico com a política social o leva a, a partir de 1863, não só refletir acerca das condições sociais, mas também a agir na sociedade: “é então que ele funda e mantém a *Corporação Saint-George*; ele dá à senhorita Octavia Hill casas para execução de habitações para trabalhadores, e subvenciona de todos os lados as empresas sociais”². Entretanto, de acordo com George P. Landow,

Este mesmo impulso para chamar atenção de seus contemporâneos para fenômenos aparentemente triviais que acabam por conter importantes verdades políticas e morais, também informa sobre alguns dos aparentemente mais quixotescos projetos públicos de Ruskin, tal como a utópica St. George’s Guild e as restaurações de Hinksey Road por uma equipe de estudantes de Oxford³.

Sua obra *Fors Clavigera* é o testemunho de sua implicação com a classe trabalhadora, pois são nestas *Cartas para os trabalhadores da Inglaterra*⁴ que ele desenvolve suas teorias sociais.

Também em sua crítica estética, John Ruskin mostrou-se peculiar, e segundo Juliette Monnin-Hornung “Ruskin é provavelmente o primeiro escritor que, bem antes de Mallarmé, que com base nesta ideia moldaria sua estética, pediu ao artista criador não “nos dar os fatos eles mesmos, mas as

¹ SIZERANNE, op. cit., p. 38: « Mais à quoi sert de créer dans les académies quelques échantillons de la Beauté plastique, si le monde entier devient laid, si les hommes de la campagne, abandonnant ces travaux qui développent les muscles et fortifient la carnation, viennent s’entasser dans les villes, et s’y exténuent à diriger des machines, machines eux-mêmes, à gestes mécaniques, agissant sous le doigt de leur patron ? Et à quoi bon réunir dans les musées quelques pâles copies de beaux paysages, quand les plus beaux de tous, les originaux créés par la nature, disparaissent sous les constructions industrielles, les usines, qui tarissent l’herbe sur la terre et répandent leurs noires fumées dans les ciel ? ».

² SIZERANNE, op. cit., p. 65: « C’est alors qu’il fonde et soutient la *Saint-George’s Guild*; qu’il donne à miss Octavia Hill des maisons pour l’œuvre des logements ouvriers; qu’il subventionne des tous côtés les entreprises sociales ».

³ LANDOW, op. cit., p.57: “This same urge to draw his contemporaries’ attention to apparently trivial phenomena that turn out to contain important political and moral truths also informs some of Ruskin’s most seemingly quixote public projects, such as the utopian St. George’s Guild and the repair of Hinksey Road, Oxford, by a crew of Oxford undergraduates”.

⁴ LANDOW, op. cit., p. 20: “Letters to the working men of England”.

impressões que eles produziam em seu espírito”¹. A respeito de seus escritos sobre arte Diane R. Leonard, constata a polaridade do crítico e afirma que ele balança sempre entre dois lados: “o artista e o exegeta, o impressionismo e o figurativismo – ver e saber [...] em oposição”².

Abundantemente lido e respeitado a partir da segunda metade do século XIX, hoje, porém, seu nome está quase ausente das pesquisas estéticas, e talvez uma das razões para tal alheamento esteja em sua própria teoria de execução e recepção da obra de arte.

Os escritos interpretativos de Ruskin da arte pictórica estão próximos a um sermão, ou a um manual devocionário³. Ele não erigiu um sistema racional – racional usado aqui no sentido de um sistema não tendencioso - e regular de preceptivas. O copiosamente citado Robert de la Sizeranne em seu livro *Ruskin et la Réligion de la beauté* clareia a dimensão do crítico no final do século XIX. La Sizeranne, porém, faz uma curiosa comparação e consagra a Ruskin uma posição, quando menos, exótica:

Com Ruskin compreende-se, vê-se e gosta-se, compreendo que se pode apaixonar-se, a favor ou contra, a época, o povo, o talento do artista... [...] Desta paixão ele tira sua originalidade. Os senhores descobrirão com Lessing as reflexões da mesma ordem e melhor combinadas, e com Michelet as imagens análogas e melhores continuadas. Stendhal tem a psicologia, Topffer o humor, Fromentin a técnica, Winckelmann a dialética, Th. Gautier a cor, Reynolds a pedagogia, Taine a generalização, Charles Blanc o repertório: Ruskin tem o amor⁴.

Não obstante as singularidades metodológicas de Ruskin, a qualidade de seus escritos é inquestionável, principalmente do ponto de vista de seu estilo que se mostra verdadeiramente sedutor e

¹ MONNIN-HORNUNG, op. cit., p. 32 : « Ruskin est probablement le premier écrivain qui, bien avant Mallarmé, lui qui fondit sur cette idée, son esthétique, ait demandé à l’artiste créateur de ne pas « nous donner le faits eux-mêmes, mais l’impression qu’ils ont produite sur son esprit » ». (Citação: RUSKIN, J. *Peintres Modernes* (trad. abrégée), Paris, Laurens, 1914, p. 173).

² LEONARD, Diane R. La Langue du silence. Inscriptions ruskiniennes dans la Recherche (p. 141 -157). In: *La Revue des lettres modernes - Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne*. Paris-Caen/ Rencontre de Cerisy-la-Salle (2-9 juillet 1997). Lettres Modernes Minard, 2000, p. 143: « toujours entre deux côtés: l’artiste et l’exégète, l’impressionnisme et le figurisme - voir et savoir [...] en opposition ».

³ Mormente quando Ruskin discorre sobre a tarefa do artista ele utiliza-se de passagens da Bíblia para fundamentar seu pensamento. Cf.: *The Works of John Ruskin*. Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn London: G. Allen/ Library Edition, 1903-1912: *Stones of Venice*, vol. III, XI (1904), p. 43 et seq.

⁴ SIZERANNE, op. cit., p. 134: « Avec Ruskin on comprend, on voit et l’on aime, j’entends qu’on se passionne pour ou contre l’époque, le peuple, le talent de l’artiste... [...] De cette passion, il tire son originalité. Vous trouverez chez Lessing des raisonnements du même ordre et mieux liés, et chez Michelet des images semblables et mieux suivies. Stendhal a la psychologie, Topffer l’humour, Fromentin la technique, Winckelmann la dialectique, Th. Gautier la couleur, Reynolds la pédagogie, Taine la généralisation, Charles Blanc le répertoire: Ruskin a l’amour ».

repleto de poesia e encantamento¹. A cadência de suas descrições coloridas, detalhadas e cheias de emoção, busca tocar o leitor, aproximá-lo mesmo das sensações, de cada material ou paisagem, descritas:

Os muros eram geralmente recobertos de um fundo marchetado de uma cor muito quente, de um vermelho puxando ao escarlata, mais ou menos sustentado pelo branco, o preto e cinza, tal como se vê no único exemplo que, tendo sido executado em mármore, foi perfeitamente preservado: a fachada do Palácio ducal².

Além de tantos, um dos grandes méritos do crítico foi ter pesquisado densamente a arte e a arquitetura italianas, proto-renascentistas e renascentistas, e as ter colocado em cena. Giotto, por exemplo, foi um dos nomes que Ruskin pesquisou arduamente em Pádua, e sua crítica atualizou o olhar sobre este quase esquecido pintor italiano sob diferentes aspectos, e naturalmente muitas das apreciações giottescas de Ruskin são carregadas de forte dose de religiosidade cristã. No fragmento abaixo o crítico expõe a superioridade da pintura de uma obra do mestre num afresco na igreja Santa Croce, em Florença, onde Giotto representou a imagem de São Francisco:

A sombra por trás do trono, que Giotto sabe que ele *pode* pintar e, portanto, o faz, também é cinza. O resto do quadro em pelo menos seis sétimos de sua área – ou é vermelho, dourado, laranja, roxo, ou branco, tudo tão quente como Giotto pode pintá-los, e fixa por um momento espaços só de sombras intensas – o filete do *Soldan* está na altura dos ombros, seus olhos, barba, e os pontos necessários no padrão dourado atrás. Toda a imagem é um brilho³.

Após sua primeira viagem desacompanhado dos pais à Itália, Ruskin inicia uma série de literatura crítica seminal e bastante oportuna: *As Pedras de Veneza* (*The Stones of Venice*, 1851-1853). O crítico fascinou-se por *La Serenissima*, por suas obras de arte e por sua arquitetura, e no Palácio

¹ Segundo Jean-Claude Garcias o *ton incantatoire* de sua escrita é derivado dos manuais de devoção anglicana. In: RUSKIN, John. *Les Pierres de Venise*. Présenté par Jean-Claude Garcias. Paris: Hermann, 2005, p. 3.

² RUSKIN, 2005, p. 154: « Les murs étaient généralement recouverts d'un fond marqueté de très chaude couleur, d'un rouge tirant sur l'écarlate, plus ou moins soutenu par du blanc, du noir et du gris, tel qu'on le voit dans le seul exemple qui, ayant été exécuté en marbre, a été parfaitement préservé : la façade du Palais ducal ».

³ RUSKIN, John. *Mornings in Florence*. www.echo-library.com, p. 32: “The shadow behind the throne, which Giotto knows he *can* paint, and therefore does, is grey also. The rest of the picture in at least six-sevenths of its area – is either crimson, gold, orange, purple, or white, all as warm as Giotto could paint them; and set off by minute spaces only of intense blacks, – the Soldan's fillet at the shoulders, his eyes, beard, and the points necessary in the golden pattern behind. And the whole picture is one glow”.

ducal ele reconheceu “três elementos em proporções exatamente iguais – o Romano, o Lombardo, e o Árabe. É o edifício central do mundo”¹. Esta série de valor incondicional é um testemunho estético e ético do respeito que John Ruskin nutria pela memória e pela identidade das cidades². O olhar agudo do crítico apontou a alteração das fachadas dos edifícios, e conseqüentemente a degradação da história desta cidade única em nome da modernidade. Sua crítica iluminou e fomentou em grande medida os debates³ sobre preservação e restauração do patrimônio histórico-arquitetônico a partir da segunda metade do século XIX.

Todavia, John Ruskin principiou seu trabalho como crítico e historiador de arte com uma série constituída por cinco volumes, a famosa sequência chamada *Modern Painters*.

Envolto pela atmosfera romântica do período, John D. Rosenberg considera que “os hinos em prosa à natureza ao longo de *Modern Painters* sugerem que o livro pertence mais à história do Romantismo que à história da arte. São as contrapartidas das invocações de Wordsworth em *The Prelude*”⁴. Na série, John Ruskin constrói sua teoria estética tendo como suporte para as reflexões

¹ ROSENBERG, op. cit., p. 85: “three elements in exactly equal proportions – the Roman, Lombard, and Arab. It is the central building of the world”.

² “Não existe nenhum edifício em Veneza, erguido antes do século XVI, que não tenha sofrido alteração essencial em uma ou mais das suas características mais importantes (...) as restaurações ou adições gradualmente substituíram toda a estrutura do tecido antigo, de modo que nada além do nome seja mantido, juntamente com uma espécie de identidade, exibida na associação anômala das partes modernizadas: a intenção do antigo edifício se afirma através de todas elas, teimosamente, ainda que expressiva de maneira vã; substituído por códices e falsificado por má interpretação; ainda que animando o que de outra forma é apenas um fantástico baile de máscaras”. (“There is no building in Venice, raised prior to the sixteenth century, which has not sustained essential change in one or more of its most important features (...) the restorations or additions have gradually replaced the entire structure of the ancient fabric, of which nothing but the name remains, together with a kind of identity, exhibited in the anomalous association of the modernised portions: the will of the old building asserted through them all, stubbornly, though vainly expressive; superseded by codicils, and falsified by misinterpretation; yet animating what otherwise be a mere group of fantastic masque”). In: *The Works of John Ruskin*. (IX). Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn London: G. Allen/ Library Edition, 1903-1912, p. 5.

³ Segundo Philippe Perrot: “John Ruskin, “ruínafilico”, não-intervencionista radical, será um adversário inexorável da prática francesa da restauração pesada”. (« John Ruskin, ruinophile, non-interventionniste radical, sera un adversaire acharné de la pratique française de la restauration lourde »). In: PERROT, Philippe. *Le Luxe. Une richesse entre faste et confort. XVIIIe – XIXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1995, p. 208, nota 20/ Viollet-le-Duc, a figura mais eminente em restauração na França no século XIX, defenderá nas mais de vinte páginas de seu *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* dedicadas ao verbete *Restauration*, todo tipo de intervenção, reparação e substituição no trabalho de restauro de uma obra arquitetônica ou de arte.

⁴ ROSENBERG, op. cit., p. 5: “The prose hymns to nature throughout *Modern Painters* suggest that the book belongs more to the history of Romanticism than to the history of art. They are the counterparts of Wordsworth’s invocations in *The Prelude*”. Cita os versos de Wordsworth: “To presences of God’s mysterious power/ Made manifest in Nature’s sovereignty,/ Ye Presences of Nature in the sky/ And on the earth! Ye Visions of the hills!”

“uma espécie de defesa e apologia”¹ da pintura de Joseph Mallord William Turner, o extraordinário pintor inglês muito admirado e colecionado por Ruskin. Os cinco volumes escritos ao longo dos anos, de 1843 a 1860, apresentam para Rosenberg três motivos dominantes: “adoração de Deus, da natureza, e da arte - especialmente a arte de Turner, em cujas paisagens e marinhas Ruskin via a imagem do sagrado, inexaurível Natureza”².

No primeiro volume de *Modern Painters* Ruskin discorre sobre a natureza e define conceitos, tais como o poder, a imitação, a verdade, o belo. No segundo tomo desenvolve sua teoria da imaginação e seu sistema estético teocêntrico, no qual pondera sobre a natureza do belo, e, sobretudo, sobre a manifestação de Deus no que tange às artes. Este volume foi escrito após sua viagem à Itália, logo, nomes como Tintoretto e Fra Angelico subtraíram o espaço de Turner³ neste tomo, e é exatamente neste intervalo entre os volumes II e III que ele começa a escrever *The Stones of Venice*⁴. No *Modern Painters III* ele explora mais profundamente o papel da natureza e o do artista⁵, e no volume quatro dedica boa parte das reflexões ao trabalho de William Turner e à elaboração de sua pintura paisagística. Por fim, no derradeiro e quinto livro, o crítico analisa os elementos de composição através de apreciações acerca da obra de seu pintor eleito.

¹ PROUST, 1971, p. 436 et seq./ Segundo John D. Rosenberg em sua aqui muito citada biografia de Ruskin, *The Darkening Glass*: “*Modern Painters* começou como uma resposta aberta a um ataque contra Turner publicado no *Blackwood’s Magazine* em 1836, ano em que Ruskin ingressou em Oxford. Turner havia a pouco exibido *Juliet and her Nurse*, *Rome from Mount Aventine*, e *Mercury and Argus* na Academia; sua reputação há muito estava estabelecida – ele se tornou Acadêmico Real em 1802 – mas a opinião crítica se voltou contra quando se movia em direção às vigorosas eluminosas composições de seu grande período final. Por recomendação de Turner, o jovem Ruskin não publicou o artigo. Mas na defesa de Turner contra a acusação de *Blackwood’s* de infidelidade à natureza, Ruskin lançou as bases para *Modern Painters*”. (“*Modern Painters* began as a pert reply to an attack on Turner published in *Blackwood’s Magazine* in 1836, the year Ruskin entered Oxford. Turner had just exhibited *Juliet and her Nurse*, *Rome from Mount Aventine*, and *Mercury and Argus* at the Academy; his reputation had long been established – he had become a Royal Academician in 1802 – but critical opinion turned against him as he moved toward the bold and luminous compositions of his great final period. On Turner’s advice, the young Ruskin did not publish the article. But in defending Turner against *Blackwood’s* charge of infidelity to nature, Ruskin laid the groundwork for *Modern Painters*”). In: ROSENBERG, op. cit., p. 2.

² ROSENBERG, op. cit., p. 6: “adoration of God, of nature, and of art – especially the art of Turner, in whose landscapes and seascapes Ruskin saw an image of sacred, inexhaustible Nature”.

³ ROSENBERG, op. cit., p. 3.

⁴ No intervalo entre um e outro volume da série *Modern Painters* John Ruskin lança *The seven Lamps of Architecture* (1849) e *The Stones of Venice I, II, III* (1851-1853), obras de pesquisa estética que abordam a arquitetura de modo geral no primeiro, e a arquitetura e as artes venezianas no segundo.

⁵ Segundo Ruskin, os quatro elementos de caráter psicológico que regem o fazer artístico são: “um assunto nobre (o qual o artista deve instintivamente Amar), amor pela beleza, sinceridade, e tratamento imaginativo” (“noble subject (which the artist must instinctively Love), love of beauty, sincerity, and imaginative treatment”). In: LANDOW, op. cit., p. 13.

Em sua concepção do fazer artístico John Ruskin prega que a tarefa do artista é representar aquilo que a ele se mostra de imediato, aquilo que lhe aparece sem intermediação¹. A verdade² é a qualidade de execução mais importante em uma obra pictórica. Em seguida vem a simplicidade³, e todas as qualidades enumeradas dialogam com o espaço, tom, cor, luz, e demais atributos; todavia, o conceito-chave ruskiniano é a verdade⁴, e todas as outras ideias se subordinam a este conceito, este é o conhecimento que determina a qualidade de uma obra:

¹ *The Stones of Venice*: “Toda a função do artista no mundo é ser uma criatura que vê e sente; ser um instrumento de tamanha ternura e sensibilidade, que nenhuma sobra, nenhuma matriz, nenhuma linha, nenhuma expressão instantânea e evanescente das coisas visíveis ao seu redor, nem nenhuma das emoções que são capazes de transmitir ao espírito que foi dado a ele, deve ser deixado sem registro, ou desaparecer do livro de registro. Não é seu papel pensar, julgar, argumentar ou saber. Seu lugar não é no armário, nem no banco de praça, nem no bar, nem na biblioteca. Eles são para os outros homens, e outros trabalhos. Ele pode pensar, às vezes; arrazoar, agora e depois, quando não tem nada melhor a fazer; conhecer, esses fragmentos de conhecimento que ele pode reunir sem se inclinar, ou alcançar sem dores; mas nenhuma dessas coisas lhe deve importar. O trabalho de sua vida deve apenas ser duplo: ver e sentir”. (“The whole function of the artist in the world is to be a seeing and feeling creature; to be an instrument of such tenderness and sensitiveness, that no shadow, no hue, no line, no instantaneous and evanescent expression of the visible things around him, nor any of the emotions which they are capable of conveying to the spirit which has been given him, shall either be left unrecorded, or fade from the book of record. It is not his business either to think, to judge, to argue, or to know. His place is neither in the closet, nor on the bench, nor at the bar, nor in the library. They are for other men, and other work. He may think, in a by-way; reason, now and then, when he has nothing better to do; know, such fragments of knowledge as he can gather without stooping, or reach without pains; but none of these things are to be his care. The work of his life is to be two-fold only; to see, to feel”). In: *The Works of John Ruskin*. (XI, *The Stones of Venice*, III). Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: G. Allen/ Library Edition, 1904, p. 49.

² Conforme Rosenberg: “A sutil dialética da verdade em *Modern Painters* é frequentemente reduzida a uma prescrição que Ruskin destina ao artista iniciante solitário: ir para a natureza “sem rejeitar nada, sem selecionar nada, e sem desprezar nada [...] Cada grande artista transmite a você não tanto a cena, mas a impressão da cena em sua própria originalidade de espírito... Tudo o que é maior na arte, tudo que é criativo e imaginativo é formado e criado por cada grande mestre para si próprio, e não pode ser repetido ou imitado por outros... O pintor que realmente ama a natureza... deve fazê-lo entender e sentir que a arte não pode imitar a natureza; que onde a arte parece fazê-lo, se deve difamá-lo por zombar dela”. (“The subtle dialectic of truth in *Modern Painters* is often reduced to the injunction which Ruskin intended for the beginning artist alone: go to nature “rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing” [...] “each great artist conveys to you not so much the scene, as the impression of the scene on his own originality of mind... All that is highest in art, all that is creative and imaginative, is formed and created by every great master for himself, and cannot be repeated or imitated by others. ... The painter who really loves nature... will make you understand and feel that art cannot imitate nature; that where it appears to do so, it must malign her mock her”). In: ROSENBERG, op. cit., p. 11/ Em *Contre Sainte-Beuve* Proust critica a visão de Ruskin e Carlyle no tocante ao fazer poético, que tem a mesma fundamentação do fazer pictórico. In: PROUST, 1971, p. 111 et seq.

³ Simplicidade: “Qualquer ostentação, brilho, ou pretensão de toque, - qualquer tipo de exposição de poder ou de rapidez, tal como se apresenta, acima de tudo, qualquer tentativa de processar linhas atraentes em detrimento do seu significado, é vício” (Simplicity: “Any ostentation, brilliancy, or pretension of touch, - any exhibition of power or quickness, merely as such, above all, any attempt to render lines attractive at the expense of their meaning, is vice”). In: RUSKIN, John. *Modern Painters I*. London, J. M. Dent (s.d.) & CO, p. 33. / Cf.: RUSKIN, John. *Modern Painters I*. Parts I and II. London: Smith, Elder, and CO, 1851, p. 36.

⁴ RUSKIN, John. *Modern Painters I*. London, J. M. Dent (s.d.) & CO, p. 33. / Cf.: RUSKIN, John. *Modern Painters I*, Parts I and II. London: Smith, Elder, and CO, 1851, p. 35: “Todas as qualidades de execução, propriamente ditas, são influenciadas por, e em grande medida dependentes de, um poder muito maior do que a simples execução – o conhecimento da verdade [...] O primeiro mérito da manipulação, então, é essa delicada e incessante expressão da

Chegaremos, conseqüentemente, a descobrir que nenhum artista pode ser gracioso, imaginativo ou original a menos que ele seja verdadeiro; e que a busca da beleza, em vez de nos levar para longe da verdade, aumenta dez vezes o desejo por ela e a necessidade dela. De modo que se descobre que esses artistas que são realmente grandes em poder imaginativo baseiam sua ousadia de concepção em uma massa de conhecimento que em muito excede a que possuem aqueles que se orgulham de sua acumulação sem prezar por seu emprego. Frieza e falta de paixão em uma imagem não são sinais de precisão, mas da insuficiência de suas proposições: verdadeiro vigor e brilho não são sinais de audácia, mas de conhecimento¹.

A distinção das verdades, ou seja, existir na discriminação entre a verdade essencial e a verdade do aspecto², é o elemento mais importante que o artista deve observar na realização de sua tarefa. Em *Modern Painter*, volume I, parte II, Ruskin expõe os princípios gerais referentes ao conceito de

refinada verdade, que é realizada até o último toque, e a sombra de um toque, e que dá importância a cada fio de cabelo e torna cada graduação cheia de significado. Não é, propriamente falando, a execução; mas é a única fonte de diferença entre a execução de um lugar comum e a de um artista perfeito” (“All qualities of execution, properly so called, are influenced by, and in a great degree dependent on, a far higher power than that of mere execution – knowledge of truth” [...] “The first merit of manipulation, then, is that delicate and ceaseless expression of refined truth which is carried out to the last touch, and shadow of a touch, and which makes every hair’s-breadth of importance, and every gradation full of meaning. It is not, properly speaking, execution; but it is the only source of difference between the execution of a commonplace and of a perfect artist”).

¹ *Works of John Ruskin*. Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. Volume III (*Modern Painters*, volume I). London: Library Edition, 1903, p. 138: “We shall, in consequence, find that no artist can be graceful, imaginative, or original, unless he be truthful; and that the pursuit of beauty, instead of leading us away from truth, increases the desire for it and the necessity of it tenfold; so that those artists who are really great in imaginative power, will be found to have based their boldness of conception on a mass of knowledge far exceeding that possessed by those who pride themselves on its accumulation without regarding its use. Coldness and want of passion in a picture are not signs of accuracy, but of the paucity of its statements: true vigour and brilliancy are not signs of audacity, but of knowledge”.

² Em *The Stones of Venice* encontra-se uma definição clara de ambas as verdades: “A ciência conta exclusivamente com as coisas tais como elas são; a arte as considera exclusivamente após a impressão que elas produzem sobre o sentimento e o coração do homem. Sua missão é de representar as aparências das coisas e de aumentar sua impressão natural sobre os seres vivos, enquanto que a obra da ciência consiste em substituir a aparência pelo fato, a impressão pela demonstração. Ambos se preocupam com a verdade; um com a verdade do aspecto, o outro com a verdade essencial. A arte não representa as coisas falsamente, ela as reproduz tais como elas aparecem aos homens. A ciência estuda as relações das coisas entre elas, enquanto que a arte estuda suas relações com o homem”. (« La science compte exclusivement avec les choses telles qu’elles sont; l’art les considère exclusivement d’après l’impression qu’elles produisent sur le sentiment et sur le cœur de l’homme. Sa mission est de représenter les apparences des choses et d’augmenter leur impression naturelle sur les êtres vivants, tandis que l’œuvre de la science consiste à remplacer l’apparence par le fait, l’impression par la démonstration. Tous deux se préoccupent de la vérité ; l’un de la vérité d’aspect, l’autre de la vérité essentielle. L’art ne représente pas les choses faussement, il les reproduit telles qu’elles apparaissent aux hommes. La science étudie les relations des choses entre elles, tandis que l’art étudie leurs relations avec l’homme »). In: RUSKIN, John. *Les pierres de Venise, études locales pouvant servir de direction aux voyageurs séjournant à Venise et à Vérone*. Traduction de Mme Mathilde P. Crémieux et Préface de M. Robert de La Sizeranne. Paris: H. Laurens, 1906, p. 185-186/ Cf.: *The Works of John Ruskin*. Edited by E.T. Cook and Alexander Wedderburn. Volume XI (*The Stones of Venice - Volume III and Examples of the architecture of Venice*). London: G. Allen/ Library Edition, 1904, p. 47-48.

verdade. Discorre nesta seção abundantemente sobre as verdades do espaço: céu, nuvens, montanhas, água, vegetação, enfim, todos os elementos que compõem a pintura paisagística passam pelas ponderações do crítico. Essas ponderações tornam notório o apreço que ele tem pela pintura paisagística e evidencia sua devoção pela natureza. Ademais, o grande artista para Ruskin é aquele que sabe ler, em primeiro lugar, a natureza, e isto não quer dizer imitá-la¹. Advém daí que, se verdade e realidade fundamentam-se na impressão, e não na noção de inteligência², o artista deve buscar as impressões estéticas, ou seja, procurar o belo. John D. Rosenberg sintetiza: “à mera consciência animal do prazer sensual da arte ele chama “Aesthesis”. Mas “a percepção exultante, reverente e grata eu chamo Teoria”. Ideias de beleza são necessariamente ideias *morais*”³. Logo, na teoria estética ruskiniana transparece uma forte e indissolúvel aliança promovendo a comunhão entre a apreensão da arte e a prática da vida. O belo ruskiniano, porém, não pode vir senão através de uma identificação religiosa que se dá entre o artista e Deus, a divindade máxima⁴. Unindo o belo a certa noção extática, John Ruskin afirma que “a qualquer objeto material que pode nos dar prazer pela simples contemplação

¹ “Então, se eu digo que a melhor imagem é aquela que transmite à mente do espectador o maior número das maiores ideias, eu tenho uma definição que incluirá como temas de comparação todo prazer que a arte é capaz de trazer. Se eu tivesse que dizer, ao contrário, que a melhor imagem seria aquela que mais fielmente imitasse a natureza, eu deveria assumir que a arte poderia aprazer apenas por imitar a natureza, e então eu deveria retirar do âmbito da crítica essas partes de obras que não são imitativas, ou seja, intrínsecas belezas de cor e forma, e, inteiramente, aquelas obras de arte que, como os Arabescos de Rafael nos Loggias, absolutamente não são imitativas”. (“So that, if I say that the greatest picture is that which conveys to the mind of the spectator the greatest number of the greatest ideas, I have a definition which will include as subjects of comparison every pleasure which art is capable of conveying. If I were to say, on the contrary that the best picture was that which most closely imitated nature, I should assume that art could only please by imitating nature, and I should cast out of the pale of criticism those parts of works of art which are not imitative, that is to say, intrinsic beauties of colour and form, and those works of art wholly, which, like the Arabesques of Raffaele in the Loggias, are not imitative at all”). In: RUSKIN, John. *Modern Painters*, V, II, (III). London, J. M. Dent (s. d.) & CO, p. 11.

² Em *Contre Sainte-Beuve* Proust cita uma passagem de *Eagle's Nest* de John Ruskin na qual Turner afirma: “Sim, diz Turner, sei-o de resto, mas minha questão é desenhar o que vejo, e não o que sei”. (« Oui, dit Turner, je le sais de reste, mais mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais »). In: PROUST, 1971, p. 121.

³ ROSENBERG, op. cit., p. 20-21: “Mere animal consciousness of the sensuous pleasure of art he calls “Aesthesis”. But “the exulting, reverent, and grateful perception of it I call Theoria”. Ideas of beauty are necessarily *moral* ideas”

⁴ Proust em seu prefácio para *A Bíblia de Amiens* afirma: “O dom especial para Ruskin seria o sentimento de beleza tanto na natureza como na arte. Foi na Beleza que seu temperamento o conduziu a procurar a realidade, e sua vida bastante religiosa assim recebeu uma consagração muito estética. Mas esta Beleza, a qual ele pensava assim consagrar sua vida, não foi por ele concebida como um objeto de prazer feito para encantá-lo, mas sim como uma realidade infinitamente mais importante que a vida, para a qual ele teria dado a sua. Deste ponto, se verá, provém toda a estética de Ruskin”. (« Le don spécial, pour Ruskin, c'est était le sentiment de la beauté dans la nature comme dans l'art. Ce fut dans la Beauté que son tempérament le conduisit à chercher la réalité, et sa vie tout religieuse en reçut un emploi tout esthétique. Mais cette Beauté à laquelle il se trouva ainsi consacrer sa vie ne fut pas conçue par lui comme un objet de jouissance fait pour le charmer, mais comme une réalité infiniment plus importante que la vie, pour laquelle il aurait donné la sienne. De là vous allez voir découler toute l'esthétique de Ruskin »). In: RUSKIN, John. *La Bible d'Amiens*. Traduction, Notes et Préface par Marcel Proust. Paris: Mercure de France, 1906, p. 55.

de suas qualidades exteriores sem qualquer exercício direto e definido do intelecto, eu chamo de alguma forma, ou em algum grau, belo”¹.

De la Sizeranne alega que o belo ruskiniano pode ser definido como “a assinatura de Deus sobre suas obras” logo, decorre daí que “toda a Natureza é bela”². Jean Autret pondera de modo semelhante: “o artista, diz Ruskin, não é outra coisa senão um homem que recebeu de Deus o gênio de ver e de sentir, de se lembrar das aparências e impressões que elas lhe causaram”³. Já Pierre-Edmond Robert observa que na noção de belo ruskiniano:

A beleza se reconhece na intensidade da percepção, mas ela não é determinada pela utilidade e nem pela tradição; é um prazer desinteressado, percebido de uma maneira intelectual. Ela tem, entretanto, um aspecto de ordem e de simetria que Ruskin chama “*typical beauty*” (“*beleza típica*”), que ele opõe a “*vital beauty*” (“*beleza vital*”), na qual a beleza é a manifestação da vida e encontra a felicidade como a sensação da própria vida. A religião concentra estes dois conceitos para depois o homem encontrar a felicidade na obediência a Deus⁴.

O método de John Ruskin é uma via de mão dupla, ou seja, tanto a feitura como a recepção da obra estão fundamentadas na impressão. Logo, o receptor estético deve, ele também, fiar-se na

¹ RUSKIN, John. *Modern Painters I*. London, J. M. Dent (s.d.) & CO, p. 24: “Any material object which can give us pleasure in the simple contemplation of this outward qualities whitout any direct and definite exertion of the intellect, I call in some way, or in some degree, beautiful”./ Cf.: RUSKIN, John. *Modern Painters I*, Parts I and II. London: Smith, Elder, and CO, 1851, p. 25/ Cf.: *The Works of John Ruskin*. Edited by E.T. Cook and Alexander Wedderburn. Volume III (*Modern Painters* volume I). London: G. Allen/ Library Edition, 1903, p.109.

² SIZERANNE, op. cit., p. 221 : « l’assignature de Dieu sur ses œuvres » [...] « toute la Nature est belle ».

³ « L’artiste, dit Ruskin, n’est pas autre chose qu’un homme qui a reçu de Dieu le génie de voir et de sentir, de se rappeler les apparences et les impressions qu’elles lui ont causées ». Referências dadas por Autret: *The Works of John Ruskin: Eagle’s Nest* (XXII, 211); *The Stones of Venice*, vol.III (XI, 49-50); *Modern Painters* (III, I, 173).

⁴ ROBERT, Pierre-Edmond. *Marcel Proust Lecteur des anglo-saxons*. Paris : A.-G. Nizet, 1976, p. 27 : « La beauté se reconnaît à l’intensité de la perception, mais elle n’est pas déterminée par l’utilité ni par la tradition ; c’est un plaisir pas désintéressé perçu d’une manière non intellectuelle. Elle a pourtant un aspect d’ordre et de symétrie que Ruskin appelle « *typical beauty* » et qu’il oppose à « *vital beauty* » où la beauté est la manifestation de la vie et procure le bonheur qui est la sensation de la vie même. La religion rassemble ces deux concepts puis l’homme trouve le bonheur dans l’obéissance à Dieu ». Robert completa dizendo que, “após 1858, Ruskin, que perdeu a fé, distingue entre o aspecto animal e espiritual do homem e abandona a noção de “*typical beauty*” (beleza típica) [...] em uma adição a *Modern Painters* Ruskin contradiz a correlação que havia estabelecido entre arte e moral e define o artista como amoral, anunciando aqui Walter Pater e Oscar Wilde”. (« après 1858, Ruskin, qui a perdu la foi, distingue entre l’aspect animal et spirituel de l’homme et abandonne la notion de « *typical beauty* » [...] dans une addition à *Modern Painters* Ruskin contredit la corrélation qu’il avait établie entre art et morale et définit l’artiste comme amoral, annonçant par là Walter Pater et Oscar Wilde »). Entretanto, por mais que John Ruskin tenha reconsiderado sua concepção moral do artista, tal ideia não parece ter se consagrado nem entre seus leitores, e nem entre seus comentadores.

subjetividade das impressões, na verdade da impressão, por isso, ele, da mesma forma que o artista, não deve racionalizar mas antes, sentir a obra.

Por conseguinte, concebendo o artista como um gênio imbuído de um dom, Ruskin acredita que sua ciência lhe é ensinada diretamente pelo Criador, e como este conhecimento é único e intransferível¹ não pode ser imitado, pois é um dom divino, é “a expressão da alma de um homem que Deus fez grande”², por isso, a imaginação do artista não deve ser criativa, mas antes, ela deve transpor a verdade, associá-la e reconstituí-la³. Outrossim, o artista deve ainda evitar a perfeição e não completar a sua obra e nem tentar dizê-la ou explicá-la, pois a função principal da arte pictórica é excitar a imaginação daquele que a aprecia: “O correto ponto de realização, para qualquer determinada obra de arte, explica Ruskin, é aquele que permitirá ao espectador concluí-la por si mesmo, exatamente da mesma maneira como o artista teria feito, mas sem poupá-lo da dificuldade de efetuar a conclusão”⁴.

As noções de verdade e de gênio incondicional, John Ruskin encontrou especialmente nas obras do já citado pintor inglês J. M. W. Turner. A obra de Turner, longa e profundamente estudada por Ruskin, tornou-se o modelo de perfeição para o crítico.

J. M. W. Turner (1775-1851) foi uma das grandes expressões, senão a maior, da pintura inglesa do século XIX. Jean Paris situa de modo ditoso o grande trabalho de Turner: “é o realismo dionisíaco que em meio século, interrompido por retornos ao classicismo, vai impor-se até o caos. Turner será este homem que desaprende a ver para explorar o abaixo do visível: sua gênese. Dois princípios vão guiá-

¹ *The Works of John Ruskin*. Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. Volume XI (*The Stones of Venice - Volume III and Examples of the architecture of Venice*). London: G. Allen/ Library Edition, 1904, p. 116-117.

² Milsand, J. A. *L'Éthétique anglaise*, p. 93: « l'expression de l'âme d'un homme que Dieu a fait grand », e na p. 98, Ruskin diz: “Grande arte é a expressão em forma de espírito de um grande homem” (“Great art is the expression in form of mind of a great man”) apud AUTRET, Jean. *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*. Genève: Droz, 1955, p. 24.

³ « Imagine tudo o que ... [...] ... e com os pintores, até as menores dobras de vestimenta, e contornos de folhas ou pedras; e sobre toda essa massa não indexada e imensurável de riqueza, a imaginação preocupada e errante, mas dotada de sonho, tanto convoca a qualquer momento precisamente esses grupos de ideias como deve justamente encaixá-las umas nas outras: isto eu concebo como a real natureza da mente imaginativa”. (“Imagine all that... [...] ...and with the painters, down to minute folds of drapery, and shapes of leaves or stones; and all over this unindexed and immensurable mass of treasure, the imagination brooding and wandering, but dream-gifted, so as to summon at any moment exactly such groups of ideas as shall justly fit each other: this I conceive to be the real nature of the imaginative mind”). In: ROSENBERG, op. cit., p.18.

⁴ *The Works of John Ruskin*. (*The Stones of Venice* v. II, chap. III), 1903: §23, §24 e §25.: “The right point of realization, for any given work of art, explique Ruskin, is that which will enable the spectator to complete it for himself, in the exact way the artist would have him, but not which will save him trouble of effecting the completion” apud AUTRET, op. cit., p. 114.

lo: ritmo e luz”¹. Ele concentrou sua pesquisa estética em torno da volatilidade das formas e da observação da luz; de certa maneira, foi o artista teórico que antecipou a corrente do Impressionismo² que se estabeleceria na França apenas a partir da exposição dos recusados no Salão de 1874. Para Pierre Francastel foi Claude Monet quem desenvolveu a relação mais profunda com a pintura de Turner:

Todo aspecto nebuloso da arte de Monet - tão pouco conforme à tradição francesa - o liga a Turner [...] Ligado, por um lado, ao elemento anedótico, e evoluindo, por outro, para uma representação cada vez mais sumária da natureza, ele é o exemplo do artista em que as intenções poéticas contrariam os dons espontâneos do pintor. O seu estilo evolui para o simbolismo puro, para a sugestão e para a encantação, numa palavra, para a literatura; ele anuncia tanto Redon como Monet³.

Sua obra representou para John Ruskin “o bardo da verdade por excelência”⁴, e como informado anteriormente, praticamente todos os volumes da série *Modern Painters* trazem abundantes alusões, comparações, e exames da obra do grande pintor. Nos últimos volumes da série o crítico avalia diversos aspectos da pintura de Turner e o relaciona com inúmeros pintores que o precederam. Por exemplo, na análise sobre o caráter pitoresco⁵ de Turner, afirma o crítico: “Turner é, até agora, o único artista que forneceu o tipo integral desta perfeição”⁶, esta perfeição a qual Ruskin se refere diz respeito à habilidade de William Turner em descrever cenas simples tais como um moinho (*mill*), ou uma cabana (*cottage*). O crítico afirma que o pintor, imbuído de simpatia, tece como poucos pintores uma

¹ PARIS, Jean. *L'Espace et le regard*. Paris: Éditions du Seuil, 1965, p. 277: « C'est ce réalisme dionysiaque qui en un demi-siècle, coupé de retours au classicisme, va s'imposer jusqu'au chaos. Turner sera cet homme qui désapprend de voir pour explorer l'en-deçà du visible: sa genèse. Deux principes vont le guider: rythme et lumière »./ Cf.: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004, p. 138.

² Movimento artístico assim chamado por inspiração do quadro recusado de Claude Monet, *Impression: soleil levant*, no Salão de 1874. A partir do artigo de Louis-Joseph Leroy, intitulado *Exposition des impressionistes* o nome se estabeleceu.

³ FRANCASTEL, 1974, p. 118-119.

⁴ *L'éblouissement de la peinture. Ruskin sur Turner*. Textes choisis, traduits et présentés par Fabienne Gaspari, Lawrence Gasquet, Laurence Roussillon-Constanty. Pau: Quad, 2006, p. 68: “le chantre du vrai par excellence”.

⁵ Ruskin analisa em Turner o moderno sentimento do pitoresco: “E o mais interessante desses temas de investigação, com o qual, portanto, pode ser melhor começar, é a forma precisa pela qual se admitiu em sua obra o sentimento moderno do pitoresco, o qual, na medida em que consiste em um prazer em ruínas, talvez seja o mais suspeito e questionável de todos os caracteres distintamente pertencentes aos nossos temperamento e arte”. (“And most interesting of these subjects of inquiry, with which, therefore, it may be best to begin, is the precise form under which he has admitted into his work the modern feeling of the picturesque, which, so far as it consists in a delight in ruin, is perhaps the most suspicious and questionable of all the characters distinctively belonging to our temper, and art”). In: RUSKIN, John. *Modern Painters, Vol. IV, Part V*. London: Smith, Elder and CO., 1856, p. 13.

⁶ RUSKIN, 1856, p. 14: “Turner is the only artist who hitherto has furnished the entire *type* of this perfection”.

íntima relação com o objeto¹, e esta capacidade rara pode ser encontrada também em Tintoretto, “embora, até onde sei, Tintoretto não deixou qualquer trabalho que indique simpatia pelo humor do mundo”²; acrescenta ainda que Veronese tem a simpatia e o humor, mas “não com a mais profunda tragédia ou horror” e Rubens “quer o sentimento por uma graça e um mistério. E então, conforme passamos pela lista de grandes pintores, encontraremos em cada um deles alguma estreiteza peculiar”³, e por isso, conclui Ruskin, “Turner atingiu tudo o que sua simpatia o compeliu a realizar; necessariamente, a amplitude do esforço em algumas direções envolveu fracasso, mas ele demonstrou, em incidentes casuais e atalhos, uma variedade de sentimentos que nenhum outro pintor, até onde sei, pôde igualar”⁴.

A importância da obra de William Turner na crítica estética de John Ruskin é incomensurável, pois foi através do grande pintor que o crítico estabeleceu seus parâmetros qualitativos de uma obra de arte verdadeira. Especialmente as paisagens terrestres e celestes (*landscapes* e *skies*) e as marinhas (*seascapes*) de Turner foram minuciosa e abundantemente estudadas.

Naturalmente como foi assinalada pelos críticos, a especial atenção de Ruskin pela paisagem é uma transposição da concepção de natureza advinda dos poetas românticos. O crítico adotou a estética da poesia romântica e a harmonizou à sua hermenêutica, e, porventura advenha daí a inevitável percepção de um quiasma moralizante e deificante em sua teoria. A contemplação da natureza, a conexão entre o dom artístico e o divino, ou a teoria da imaginação como elemento oposto à fantasia, são alguns dos pontos de sua teoria da arte que se afinam à poesia romântica.

¹ “Turner não tem alegria em seu moinho. Ele será escuro contra o céu, ainda que orgulhoso e no cimo de uma colina; não envergonhado de seu trabalho e abrilhantado de cima, as nuvens douradas inclinam-se sobre ele, e o calmo sol de verão se põe ao fundo, para longe, para seu descanso”. (“Turner has no joy of his mill. Its shall be dark against the sky, yet prout, and on the hill-top; not ashamed of its labour, and brightened from beyond, the golden clouds stooping over it, and the calm stummer sun going down behind, for away, to his rest”). In: RUSKIN, 1856, p. 9.

² RUSKIN, 1856, p. 14: “Though, as far as I know, Tintoret has not left any work which indicates sympathy with the *humour* of the world”/ No apêndice da edição de Estes & Company de *The Stones of Venice*, Ruskin afirma: “Eu tenho Turner e Tintoretto lado a lado, e não sei, na pintura de paisagem, qual é o maior...”. (“I have out Turner and Tintoret side by side not knowing which is, in landscape, the greater...”). In: RUSKIN, John. *The Stones of Venice* (vol. I). Boston: Estes & Company, (s.d.), p. 376-377.

³ RUSKIN, 1856, p.14-15: “not with its deepest tragedy or horror” [...] “wants the feeling for a grace and mystery. And so, as we pass through the lis of great painters, we shall find in each of them some local narrowness”.

⁴ RUSKIN, 1856, p. 15: “Turner has accomplished all to wich his sympathy prompted him; necessarily, the very breadth of effort involved, in some directions, manifest failure; but he has shown, in casual incidents, and byways, a range of felling which no other painter, as far as I know, can equal”.

II. 1. 1. Afinidades e aproximações

Sem dúvida que tudo o que foi exposto acerca da metodologia e da teoria de arte ruskiniana conduz a uma avaliação crítica¹, e Proust a fez após bons anos de leitura e estudo da obra do historiador inglês. A começar pela sua crítica a *M. Robert de la Sizeranne*.

Fartamente citado aqui, e em todas as pesquisas referentes à penetração da obra ruskiniana na França, de la Sizeranne foi por muito tempo o grande conhecedor da obra de Ruskin naquele país, tanto que o nome dado a seu livro, *A Religião da beleza*, tornou-se sinônimo de John Ruskin em língua francesa.

Por sua vez, Marcel Proust polidamente questiona em seu prefácio intitulado *John Ruskin a autoridade e os preceitos de de la Sizeranne*:

Que o culto da Beleza fosse, com efeito, o ato perpétuo da vida de Ruskin, pode ser literalmente verdade; mas considero que o objetivo desta vida, sua intenção profunda, secreta e constante seria outra, e se assim falo, não é para estabelecer uma oposição ao sistema de *M. de la Sizeranne*, mas para impedir que ele seja reduzido no espírito dos leitores por uma interpretação falsa, mas natural e inevitável².

Conforme Proust, a verdadeira religião de John Ruskin é a própria religião; este é o ponto dominante e o qual caracteriza seu método. É evidente que a conceituação do belo do crítico sustenta-se, como já foi visto, numa estreita relação entre o homem e Deus. Desta afirmação deduz-se que o artista é, ou deve ser moralmente puro, imaculado³. Em diversos escritos, como no prefácio de *A Bíblia*

¹ Cynthia Gamble afirma que Émile Mâle, autor respeitado da afamada obra *L'art religieuse du XIII^e siècle en France*, rejeitava publicamente John Ruskin como um sério historiador de arte e fonte de referências. In: GAMBLE, Cynthia J. *Proust as interpreter of Ruskin. The Seven lamps of translation*. Birmingham: Summa Publications, 2002, p. 82.

² RUSKIN, J. *Les Sept Lampes de l'architecture*. Suivi de John Ruskin par Marcel Proust (p. 227-252). Paris: Denoël, 1987, p. 233: « Que l'adoration de la Beauté ait été, en effet, l'acte perpétuel de la vie de Ruskin, cela peut être vrai à la lettre ; mais j'estime que le but de cette vie, son intention profonde, secrète et constante était autre, et si je le dis, ce n'est pas pour prendre le contrepied du système de M. de la Sizeranne, mais pour empêcher qu'il ne soit rabaissé dans l'esprit des lecteurs par une interprétation fausse, mais naturelle et comme inévitable ».

³ “A arte, propriamente dita, não é recreação; ela não pode ser aprendida em horas livres, nem buscada quando não temos nada melhor para fazer. Não é um trabalho manual para salas de desenho, não é alívio do tédio dos *boudoirs*; ela deve ser entendida e realizada a sério, ou então nem sequer empreendida. Para que avance, a vida dos homens deve ser dada, e para recebê-la, os seus corações. [...] ... Mas que esse trabalho, a necessidade do que, em todas as idades, tem sido mais francamente admitido pelos maiores homens, é justificável a partir de um ponto de vista moral, que não é uma vã devoção da vida dos homens, tem funções de utilidade endereçadas aos mais importantes interesses humanos...”. (“Art, properly so called, is no recreation; it cannot be learned at spare moments, nor pursued when we have nothing better to do. It is no handiwork for drawing-room tables, no relief of the ennui of *boudoirs*; it must be understood and undetaken seriously, or not at all. To advance it men's lives must be given, and to receive it, their

de Amiens traduzida para o francês por Proust, John Ruskin recorre aos preceitos bíblicos para justificar seus princípios: “Pois estas três coisas, Arte, História e Filosofia são cada delas apenas uma parte da Sabedoria Celeste que não vê como o homem vê, mas com uma caridade eterna; e ela não se encanta com a Iniquidade, porque ela se encanta com a Verdade”¹.

Anne Henry não poupa críticas à metodologia ruskiniana e afirma que: “A religião de Ruskin era apenas um fetichismo, uma “iconolatria”, a qual se estendia indistintamente a tudo o que aproximava a arte sagrada, como o seu amor às paisagens que ele teria visto no gosto de Viollet le Duc. O leitor de Proust não ousaria mais do que fazer de Ruskin um pregador na moda”².

No entanto, e apesar das críticas, Proust, assim como tantos outros leitores, também foi seduzido pela escrita de John Ruskin. E logo após a morte do crítico em 1900, Proust, ainda no auge de sua admiração pela obra do historiador inglês, escreveu-lhe vários artigos necrológicos elogiosos. Semelhante atitude de Proust foi para Anne Henry uma maneira que o então jovem candidato a escritor encontrou de tentar subtrair progressivamente do cronista de la Sizeranne o monopólio de representante de John Ruskin na França: “efetivamente, a primeira característica a reter deste “compromisso” ruskiniano é, embora Proust estando isolado e ocioso, esperar ressurgir-se no jornalismo explorando, como tantos outros já fizeram, a glória de um escritor que está na moda”³.

Logo após a morte de John Ruskin o autor da *Recherche* se aventurou a traduzir para o francês duas obras do admirado crítico: *Bible of Amiens (La Bible d'Amiens)* e *Sesame and Lilies (Sésame et les lys)*. Estas traduções, que foram muito elogiadas, demandaram anos de trabalho e muita dedicação, e não raras vezes ele recorreu à própria mãe e aos amigos na tentativa de aperfeiçoar as traduções.

hearts [...] ...But that this labour, the necessity of which, in all ages, has been most frankly admitted by the greatest men, is justifiable from a moral point of view, that it is not a vain devotion of the lives of men, that it has functions of usefulness addressed to the weightiest of human interests...”). In: RUSKIN, John. *The Works of John Ruskin* (Vol. IV, *Modern Painters II*). Edited by E.T. Cook and Alexander Wedderburn London: G. Allen/ Library Edition, 1903, p. 26-27/ Cf. sobre o mesmo tema: *The Works of John Ruskin*: XI, *The Stones of Venice III*, 1904, p. 62; e AUTRET, op. cit., p.103.

¹ RUSKIN, John. *La Bible d'Amiens*. Traduction, Notes et Préface par Marcel Proust. Paris: Mercure de France, 1904, p. 102: « Car ces trois choses, Art, Histoire et Philosophie ne sont chacune qu'une partie de la Sagesse Céleste qui ne voit pas comme voit l'homme, mais avec une éternelle charité; et parce qu'elle ne se réjouit pas de l'Iniquité, à cause de cela elle se réjouit de la Vérité ». (Nota nº 2 feita por Proust em alusão ao I Coríntios, XIII, 6.)

² HENRY, Anne. *Marcel Proust Théories pour une esthétique*. Paris : Klincksieck, 1981, p. 183 : « La religion de Ruskins n'était qu'un fétichisme, une « iconolâtrie », laquelle s'étendait indistinctement à tout ce qui avoisinait l'art sacré, ainsi de son amour des paysages qu'il aurait vus dans le goût de Viollet le Duc. Le lecteur de Proust ne risquait plus de faire de Ruskin un prédicateur à la mode ».

³ HENRY, 1981, p. 166 : « Car le premier trait à retenir de cet “engagement” ruskinien est bien que Proust, isolé, oisif, espère refaire surface dans le journalisme en exploitant comme déjà tant d'autres la gloire d'un écrivain à la mode ».

Nesse período, ainda que estivesse verdadeiramente entusiasmado com a obra do crítico, Proust mantinha-se ciente do risco de incorrer na idolatria, pois ela subjaz em todo o pensamento ruskiniano. Num artigo necrológico em homenagem a John Ruskin, Proust tenta explicar a idolatria esclarecendo que ela é parte essencial do espírito humano, entretanto, ele é ciente da *iconolatria* imanente ao pensamento ruskiniano: “Mas tudo nele era amor e iconografia, e como ele a entendia, melhor seria chamá-la iconolatria. Neste ponto, aliás, a crítica de arte dá lugar a algo de maior talvez; ela tem quase os procedimentos da ciência, ela contribui a história”¹. Todavia, uma crítica de fato oponente a Ruskin surgirá apenas no término das traduções das duas obras, ou seja, após 1906.

Embora a *Recherche* abrigue muito do pensamento ruskiniano, não há no romance senão duas passagens citando o crítico diretamente, porém, ele é identificável aqui e ali, como em certa passagem em que Proust descreve o sonho do narrador-menino embalado, seguramente, pelas leituras do crítico inglês:

Se eu mesmo tivesse prestado mais atenção, naquela época, ao que havia em meu pensamento quando pronunciava as palavras “ir a Florença, a Parma, a Pisa, a Veneza”, por certo me daria conta de que aquilo que eu via não era absolutamente uma cidade, mas alguma coisa de tão diferente de tudo quanto conhecia, de tão delicioso, como o poderia ser para a humanidade cuja vida sempre houvesse decorrido em fins de tardes de inverno esta maravilhosa desconhecida: uma manhã de primavera².

O sonho de ver o palácio dos doges, os quadros de Giotto, a “Ponte Vecchio entulhada de junquinhos, narcisos e anêmonas”³ foi seguramente animado pelas leituras ruskinianas. Vestígios das obras *The Stones of Venice* (1851-53) e *Mornings in Florence* (1875-77), ou *St Mark’s Rest* (1884) anunciam-se por toda a *Recherche*.

Os sonhos do narrador-menino de vivenciar as cidades e suas obras de arte foram ainda insuflados pelos cartões ganhos da avó e, mormente, de Charles Swann, a personagem-duplo do narrador-herói, e “o evidente herói da *Recherche*”⁴ para Antoine Compagnon.

¹ PROUST, 1971, p. 118-119: « Mais tout chez lui était amour et l’iconographie, telle qu’il l’entendait, se serait mieux appelée iconolâtrie. À ce point, d’ailleurs, la critique d’art fait place à quelque chose de plus grand peut-être ; elle a presque les procédés de la science, elle contribue à l’histoire ».

² RTP, I, 383/ S, 375-6.

³ RTP, I, 383/ S, 375.

⁴ COMPAGNON, Antoine. *La Troisième République des lettres*. Paris: Seuil, 1983, p. 229.

*

O farol: Charles Swann



Figura 8

O que se pode assegurar sobre Charles Swann? Um diletante, idólatra, ou um mero amador das artes? Proust compôs Swann¹ nos mínimos detalhes; ele o esquadrinhou tanto em seus aspectos convencionais como em sua afetibilidade. Desde a feitura, todas as manhãs, da rigorosa *toilette* com o auxílio do cabeleireiro e do barbeiro, até seus sentimentos e pensamentos mais íntimos, tudo em Swann é compartilhado pelo leitor. A *finesse* de Swann aproxima esta personagem ao Baudelaire de *Fusées*: “do culto de si mesmo no amor, ao ponto de vista da saúde, da higiene, da *toilette*, da nobreza espiritual e da eloquência”².

Diferente das muitas personagens do romance, Swann ocupa um incontestável e respeitável espaço geográfico, social, temporal e atemporal na *Recherche*: ele está em Combray e em Paris, nos diferentes salões, e principalmente, e acima de tudo, na alma do narrador. Seu natural estado de marginalidade, pois era judeu, não o impede de circular entre os nobres e burgueses, e o vazio, a burrice e o esquecimento, a trindade do grupo mundano³, como disse Gilles Deleuze, não o atingem, já que, mesmo sendo pária, ou por isso mesmo, tanto a trajetória dele como a do narrador se efetivam nas impressões. Após o caso Dreyfus, porém, Swann sofrerá a rejeição dos antigos amigos, pois, se por um lado, o marginalismo “o autoriza uma liberdade maior para circular entre os diversos meios sociais; por outro, esta liberdade, demasiadamente grande, acaba por angustiar, e também conduz a colocá-lo isolado da opinião pública”⁴, e, aliás, pela própria Odette, com seu salão anti-dreyfusista.

¹ Jerrold Siegel discorrendo sobre Paul Bourget afirma que: “Il y était à tu et à toi avec des dandys fameux comme le comte Robert de Montesquiou, et il y rencontrait Charles Hass, modèle du Swann de Proust ». In: SIEGEL, op. cit., p. 258.

² BAUDELAIRE, 1975, p. 659: « Du culte de soi-même dans l’amour, au point de vue de la santé, d’hygiène, de la toilette, de la noblesse spirituelle et de l’éloquence ».

³ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p. 82.

⁴ CAHEN, Gérard. Une Cathedral juive (p. 41-52). In: *Bulletin d’Informations proustiennes (BIP)* Directeur de la publication: BOUSQUET, Jean. Número 2 – Automne 1975. Paris : Presse de L’École Normale Supérieure, p. 44: « il lui autorise une liberté plus grande pour circuler entre les divers milieux sociaux; mais de l’autre, parce que cette liberté trop grande finit par inquiéter, il conduit aussi à le mettre au ban de l’opinion ».

Charles Swann é, antes de ser o emblemático amigo do narrador, o amigo da família que presenteia o narrador-menino com fotografias de afrescos de Giotto¹, e por conta de sua excentricidade em buscar semelhanças entre pessoas e personagens retratados em pinturas, ele relaciona, por exemplo, a criada de Combray a uma figura de Giotto e

Sempre que pedia notícias da criada de cozinha, era com estas palavras: “E como vai a caridade de Giotto?” Aliás, ela própria, a pobre rapariga, gorda, com a gravidez, até o rosto, até as faces que tombavam retas e quadradas, muito se assemelhava com efeito àquelas virgens fortes e varonis, ou antes matronas, que na Arena personificam as virtudes².

Esta alusão a Giotto remete diretamente ao *Mornings in Florence (Les matins à Florence)*, livro no qual John Ruskin analisa diversas pinturas e afrescos de Giotto, sobretudo em Florença e Assis. Seguindo nesta charada inventada por Swann, Marcel Proust constrói através da personagem uma elaborada sequência, na qual, o extravagante hábito de “captar a beleza dos mestres na vida cotidiana”³, torna-se um deleite de imagens. Uma deleitante sequência encontra-se nas páginas que antecedem a entrada de Swann ao salão da *Mme* de Saint-Euverte. Swann, então apaixonado por Odette, e não mais freqüentando assiduamente a sociedade, não deixa, porém, de cultivar o velho hábito: “O particular pendor que sempre tivera de descobrir analogias entre os seres vivos e os retratos dos museus novamente se exercia de modo mais constante e geral: era toda a vida mundana, agora que Swann se achava desligado dela, que se lhe apresentava como uma série de quadros”⁴. A passagem é plena de inusitadas paridades; Swann coteja o lacaios, devidamente uniformizado com seu libré, ora a uma personagem de Andrea Mantegna, ora a um sacristão de Goya, ou “como uma preciosa efígie de Benvenuto Cellini representando um atalaia, um jovem lacaios com o corpo ligeiramente curvado para diante, a alçar por cima de sua alta gola vermelha um rosto ainda mais vermelho, de onde escapavam

¹ Segundo as *Notes et Variantes* da edição de *À la Recherche du temps perdu* de Jean Yves Tadié (volume I, p. 1139-1140), são as fotografias das alegorias *Vices et Vertus*, que decoram a Capela de Scrovegni na igreja da Arena, em Pádua, que Swann oferece ao narrador. Entre os vícios e virtudes estão: a Justiça, a Injustiça, a Caridade, a Cólera, a Fé, a Inveja, e algumas destas figuras estão reproduzidas no *Fors Clavigera* de John Ruskin da Library Edition. Ruskin compara e opõe as virtudes da catedral de Amiens e as de Pádua. Cf.: *The Works of John Ruskin*, tome XXIV.

² RTP, I, 80/ S, 83.

³ COUDERT, 1998, p. 56.

⁴ RTP, I, 317/ S, 311.

torrentes de ardor, de timidez e de zelo...”¹. Após o espetáculo da criadagem se seguiu, com menos vigor, o dos convidados, e aqui Swann faz algumas observações mais ou menos acres dos homens e das mulheres que estão no salão, sem, no entanto, traçar analogias semelhantes às aquelas empregadas nos criados.

Uma das célebres comparações de Swann, afora a *Caridade* de Giotto, e naturalmente Odette e a Céfora de Botticelli, é aquela entre Bloch, o amigo judeu do narrador, e o retrato do sultão otomano *Maomé II*² pintado por Gentile Bellini (1429-1507):

— Que é que está lendo, pode-se ver? Oh! Bergotte ? mas quem lhe indicou suas obras ?
 – Disse-lhe que fora Bloch. — Ah! Sim, esse rapaz que vi uma vez aqui e que é tão parecido com o retrato de Maomé II, por Bellini. Espantoso! Tem as mesmas sombrancelhas circunflexas, o mesmo nariz recurvo, os mesmos pômulos salientes. Quando tiver uma barbicha, será a mesma pessoa³.

O esteta Charles Swann é considerado, por diversas razões, um *décadentiste*⁴. E uma das razões pelas quais alguns comentadores assim o classificam, é porque ele estuda por anos a pintura de Johannes Vermeer, e mais especificamente a tela *Toilette de Diane*, sem, porém, concluir suas análises. Swann pode não ser decadente, mas o período sim está completamente incensado pelas ideias decadentistas, e a idolatria é um dos princípios que regem esta tendência. Por isso, se por um lado, vacila-se em considerar Swann cabalmente um decadente, considerá-lo um idólatra parece mais plausível, pois acompanhando as suas charadas pictóricas parece que a definição de idolatria de Antoine Compagnon assenta-lhe como uma luva: “A idolatria encerra uma confusão entre a vida e a arte, que faz gostar na vida o que remete ao que se gostou numa obra de arte, ou melhor, que evoca o que pertence à arte e que não se tem verdadeiramente amado, o amor de um e de outro nascem da

¹ RTP, I, 320/ S, 313.

² Atualmente o *Maomé II* de Bellini está na National Gallery de Londres, entretanto, até 1916, o quadro poderia ser encontrado em Veneza, na Galerie Layard, e sua reprodução constava num guia consagrado a cidade de Veneza, publicado pela Laurens em 1902 dentro da coleção *Villes d'art célèbres*, a qual Proust cita na RTP, I, 566/ R, 122. In: YOSHIKAWA, 2010, p. 249.

³ RTP, I, 96/ S, 98.

⁴ Françoise Leriche afirma: « Swann l'esthète sceptique qui ne croit en rien et qui ne produit rien est un « célibataire de l'art » qui morra infécond, à la différence du héros ». In: LERICHE, Françoise. *Décadentisme*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 289.

coincidência”¹. Portanto, acompanhando Compagnon, a alusão a Swann parece irrefutável, e ratificando sua ideia, o comentador cita uma pertinente passagem de Swann da *Recherche*².

É interessante destacar que consta na correspondência proustiana de 1906³ uma irônica observação no que tange à postura do crítico inglês John Ruskin e à idolatria, assim como igualmente na série *Mélanges* há diversos textos dedicados a Ruskin e à questão da veneração da obra de arte. Nestes textos o problema é analisado sob diversos ângulos, e Diane R. Leonard avalia que neles Marcel Proust não rejeita John Ruskin, mas “rejeita, sobretudo, o lado exegético de seu pensamento para seguir seu lado artístico. Ou seja, ele rejeita seu próprio papel como erudito a fim de tornar-se artista”⁴.

O pecado intelectual (*peché intellectuel*) de John Ruskin, segundo Proust, instala-se nas copiosas citações bíblicas do crítico, incidindo aí um conflito com a “sinceridade intelectual e moral”⁵. A crítica ao fetichismo da palavra (*fétichisme du mot*) ruskiniano aparecerá criteriosamente analisada por Proust no prefácio, e nas muitas notas, de *Sésame et les Lys*:

Ruskin, um pouco por esta idolatria da qual tenho frequentemente falado, se satisfazia em ir adorar uma palavra em todas as belas passagens dos grandes autores na qual figura. A

¹ COMPAGNON, 1983, p. 229: « L'idolâtrie tient à une confusion de la vie et de l'art, qui fait aimer dans la vie ce qui rappelle ce qu'on a aimé dans une œuvre d'art, ou mieux, ce qui rappelle ce qui appartient à l'art et qu'on n'y a pas même vraiment aimé, l'amour de l'un et de l'autre naissant de la coïncidence ». E Antoine Compagnon prossegue: “Proust retorna incansavelmente como a uma tendência que o narrador deve discernir a fim de tornar-se um artista, que é tudo simplesmente o amadorismo diletante, a preguiça esteta de Swann, um movimento de fusão da arte e da realidade que evita ter que criar, a qual reduz à impotência”. (« Proust y revient sans relâche comme à un penchant dont le narrateur doit se démarquer afin de devenir un artiste, et qui est tout simplement l'amateurisme diletante, la paresse esthète de Swann, un mouvement de fusion de l'art et de la réalité qui évite d'avoir à créer, qui réduit à l'impuissance »). In: *Ibidem*, p. 230.

² RTP, I, 221/ S, 221: “Essa vaga simpatia que nos atrai para uma obra-prima que estamos contemplando, agora que conhecia o original da carne da filha de Jéthro, se converteu em desejo, que supria o que a princípio não lhe inspirara o corpo de Odette”.

³ Cf.: “...agradeço sua encantadora carta. Ela é muito irônica para o pobre Ruskin que, com efeito, não escreveu sobre Florença sua obra-prima. Acredito que se servindo de suas *Mornings* como guia em Florença, não se veria nada do que há para ver, e se fatigaria para chegar ao topo de uma escada às sete horas da manhã para distinguir um Giotto inteiramente repintado que não valia a pena”. (« ...vous remercie votre carte charmante. Elle est bien ironique pour le pauvre Ruskin qui en effet n'a pas écrit sur Florence son chef d'œuvre. Je crois qu'en se servant comme guide à Florence que de ses *Mornings* on ne verrait rien de ce qu'il y a à voir, et on s'extenuerait à arriver en haut d'une échelle à sept heures du matin pour distinguer un Giotto entièrement repeint qui n'en valait pas la peine »). In: *Correspondance de Marcel Proust* (1906, Tome VI, 75). Paris: Plon, 1980, p. 75.

⁴ LEONARD, op. cit., p. 146: « il rejette plutôt de côté exégétique de sa pensée pour suivre son côté artistique. C'est-à-dire qu'il rejette son propre rôle comme érudit afin de devenir artiste ».

⁵ COMPAGNON, 1983, p. 231.

nossa idolatria contemporânea, na qual tenho frequentemente comparado Ruskin, coloca assim algumas vezes até cinco epígrafes no topo de uma mesma peça¹.

Antoine Compagnon destaca que “se a idolatria deve compreender a confusão entre a vida e a arte com Swann, e o fetichismo da palavra com Ruskin, para quem todo livro é o Livro”², então, se há uma personagem na *Recherche* suspeita de efetiva idolatria, esta personagem é a mãe do narrador por conta de sua devoção por *Mme* de Sévigné, como afirma o próprio narrador:

Minha mãe não só podia separar-se da bolsa de minha avó, mais preciosa agora do se fosse de safiras e damantes, do seu regalo, de todos esses vestuários que ainda mais acentuavam a semelhança de aspecto entre ambas, mas até dos volumes de madame de Sévigné, que minha avó sempre tinha consigo, exemplares que minha mãe não teria trocado pelo próprio manuscrito das cartas. Ela troçava outrora de minha avó, que jamais lhe escrevia sem citar uma frase de madame de Sévigné ou madame de Beausergent. Em cada uma das três cartas que recebi de mamãe antes de sua chegada a Balbec, ela citou-me madame de Sévigné, como se as três cartas fossem dirigidas, não por ela a mim, mas por minha avó a ela³.

E estreitando ainda mais as combinações, há entre as *Virtudes* e os *Vícios* de Giotto na capela de Scrovegni, em Pádua, o vício *Infidelitas* que “convém traduzir em francês por *Idolatria (Idolâtrie)*”⁴.

Françoise Leriche, seguindo mais adiante, afirma que há no próprio narrador o pecado da idolatria, pois é em certa visita ao atelier do artista Elstir em Balbec que o narrador-herói apresenta sua tendência a idolatria e fetichização da obra de arte⁵, e a comentadora assinala que o narrador apreende a

¹ RUSKIN, John. *Sésame et les Lys*. Préface par Marcel Proust (pps. 5-58). Paris: Mercure, 1906, p. 62, nota 1 : “Ruskin, un peu par cette idolâtrie dont j’ai souvent parlé, se complaisait ainsi à aller adorer un mot dans tous les beaux passages des grands auteurs où il figure. L’idolâtre notre contemporain, auquel j’ai souvent comparé Ruskin, met ainsi quelquefois jusqu’à cinq épigraphes en tête d’une même pièce ».

² COMPAGNON, 1983, p. 232 : « Mais si l’idolâtrie doit comprendre la confusion de la vie et de l’art chez Swann et le fétichisme de la lettre chez Ruskin pour qui tout livre est le Livre ».

³ RTP, III, 166-167/ SG, 166.

⁴ RTP, II, nota 1, p. 1458. Citação: RTP, II, 241/ R, 356: “Numa das manhãs seguintes àquela em que Andrée, segundo me dissera, fora obrigada a ficar junto da mãe, estava eu a passear um pouco com Albertine, a quem encontrara lançando ao ar, com uma corda, um objeto esquisito que fazia assemelhar-se à *Idolatria* de Giotto; chama-se aliás diabolô e de tal modo caiu em desuso que ante o retrato de uma menina com um deles, os comentadores do futuro poderão dissertar, como diante de uma figura alegórica da Arena, sobre o que ela tem na mão”.

⁵ RTP, II, 255/ R, 367: “De modo que se antes dessas visitas a Elstir, antes de ter visto certa marinha sua onde havia uma jovem com vestido de linho ou *barège*, num iate que arvorava a bandeira americana, e que pôs o *double* espiritual de um traje de linho branco e de uma bandeira em minha imaginação, logo movida do insaciável desejo de ver imediatamente vestidos de linho branco e bandeiras junto ao mar, como se isso jamais me tivesse acontecido até então, eu sempre me esforçara, diante do mar, em expulsar do campo da minha visão, tanto como os banhistas do primeiro plano, os iates de velas demasiado brancas como uma roupa de praia, tudo quanto me impedia de persuadir-

a obra “como se a beleza dependesse não da organização plástica da tela, mas do objeto primeiro que inspirou o pintor! Como se houvesse um “duplo espiritual” do vestido de linho branco, permitindo apreender melhor a força ativa do Espírito no vestido de linho branco que se encontra na natureza!”¹.

*

Ecossuskinianos

Marcel Proust pode ter ficado, após um longo período de entusiasmo, insatisfeito com a obra de Ruskin, porém, *St Mark's Rest (Le repos de Saint-Marc)* é um livro que traz abundantes observações e digressões sobre o trabalho do pintor veneziano Vittore Scarpazza, dito Carpaccio (1465-1525/26), artista que Proust elegeu como o elo estético entre a moda de Fortuny e Veneza, e seguramente, quando Proust visitou Veneza, ele o fez acompanhado dos escritos ruskinianos. Ademais, como afirma Jean Paris: “Gustave Moreau copiará, na Capela dos Schiavoni, o São Jorge, do qual Proust dirá maravilha”², e tal admiração mescla tanto seu apreço por Ruskin quanto por Moreau.

O olhar de Ruskin e o de Proust sobre a obra de Carpaccio, porém, mostram-se dessemelhantes. Para John Ruskin a obra de Carpaccio une

A felicidade jovial da criança e a serenidade do velho solitário à luminosidade da maturidade. A propósito, isto é encontrado em toda a obra de Carpaccio, mas estas qualidades estão cravadas aqui como um trabalho brilhante de fina joalheria e de um preço inextimável. Disse a felicidade alegre da infância. Nunca a pequena mocinha em seus primeiros sapatos vermelhos, jamais um garoto pequeno, filho de soldado, se mirando no espelho e usando o capacete de seu pai teve um riso mais alegre que Carpaccio, quando

me de que estava contemplando a onda imemorial que já desenrolava a sua vida misteriosa antes do aparecimento da espécie humana; e até os dias de luz radiosa me parecia que davam o aspecto frívolo do verão universal àquela costa de tempestades e névoa, e não eram senão um simples tempo de repouso, o que em música se chama compasso de espera, ao passo que agora, que não tinha lugar adequado no mundo da beleza, e eu desejava ardentemente ir buscar na realidade o que tanto me exaltava na arte, e tinha até esperanças de que o tempo fosse bastante favorável para ver do alto dos penhascos as mesmas sombras azuis que havia no quadro de Elstir”.

¹ LERICHE, Françoise. Marcel Proust, À l'ombre des jeunes filles en fleurs (p. 55-122). In: *un thème, trois œuvres L'œuvre d'art*. É. David/ F. Leriche/ R. Mahieu. Paris : Éditions Belin, 1993, p. 117: « comme si la beauté dépendait non pas de l'organisation plastique de la toile, mais de l'objet premier qui a inspiré le peintre ! Comme s'il y avait un « double spirituel » de la robe de linon blanc, permettant de mieux saisir la force agissante de l'Esprit dans la robe de linon blanc qui se trouve dans la nature ! »

² PARIS, op. cit., p. 193: « Gustave Moreau copiera, à la Chapelle des Schiavoni, le *Saint Georges*, dont Proust chantera merveille ». Por sinal, Proust conhecia e apreciava sobremaneira o trabalho de Gustave Moreau. Ele o cita quatro vezes no romance, número bem pequeno se comparado aos textos e alusões ao pintor que constam no *Contre Sainte-Beuve*.

acumulando as ondas brancas do turbante de seu sultão e coroando sua bela princesa de sua torre de rubis¹.

A pintura de Carpaccio é recepcionada por Ruskin como uma feliz descoberta, um achado mesmo, e este seu achado fomentou diversos críticos e apreciadores de arte no século XIX. No entanto, segundo Jean Paris, muitos destes estudos dedicados à pintura do veneziano foram “antes uma sequência de entusiasmos e mal entendidos, em lugar de uma identificação metódica”², pois é atribuído ao pintor um forte, mas questionável, teor religioso e moral. Em determinada passagem John Ruskin revela exatamente como deveria ser apreciada a obra deste pintor do Renascimento:

Carpaccio revelava simplesmente as características do clero de seu tempo rejeitando sem dúvida aqui e lá o que pudesse ser uma causa de ofensa, o ar sombrio muito marcado de um, a astúcia evidente de outro, a sensualidade de um terceiro, mas sabendo encontrar atrás de tudo isso o que constituiria a própria essência e a força mais profunda de seu coração, a saber, uma sábia reflexão e uma terna humildade³.

Este Carpaccio reverenciado por uma conjecturada postura moral e ética não aparecerá na *Recherche*; ao contrário, Proust verá em Carpaccio um pintor exotérico que permite que um diálogo sobre a arte do Renascimento e a moda das roupas se estabeleça prescindindo de apreciações morais, e, talvez Proust preferisse a visão de Jean Paris de um Carpaccio semi-estático, dotado de certa fleuma pictórica que parece reter com traços e cores a misteriosa beleza da cidade lagunar:

Em toda parte Carpaccio pinta-nos a erradicação, a renúncia ao imediato; mas enquanto às margens futuras ordena-se glória ou infelicidade sobre a face do chamado, é o estupor que

¹ RUSKIN, John. *Le repos de Saint-Marc*. Traduit de l'anglais par K. Johnston – 3^e édition. Paris: Hachette, 1913, p. 165 : « Au bonheur joyeux de l'enfant et à la sérénité du vieillard solitaire le rayonnement de la force de l'age. Au fait, cela se retrouve partout dans l'oeuvre de Carpaccio, mais ces qualités sont serties ici comme un travail de fini joaillerie radieuse et d'un inestimable prix. J'ai dit le bonheur joyeux de l'enfance. Jamais petite demoiselle dans ses premiers souliers rouges, jamais bambin, fils de soldat, se mirant dans la glace, coiffé du casque de son père, n'eut un rire plus joyeux que Carpaccio, entassant les vagues blanches du turban de son sultan et couronnant sa belle princesse de sa tour de rubis ! ».

² PARIS, op. cit., p. 193-194: « d'une suite d'engouements, de malentendus, que d'une reconnaissance méthodique ».

³ RUSKIN, 1913, p. 201: « Carpaccio révélait tout simplement les traits du clergé de son temps rejetant sans doute ça et là ce qui eût pu être une cause d'offense, l'air sombre trop marqué de l'un, la ruse évidente de l'autre, la sensualité d'un troisième, mais sachant trouver derrière tout cela ce qui constituait l'essence même et la force de leur coeur le plus profond, à savoir une sage réflexion et une tendre humilité ».

se vai ler a tristeza de deixar os domos, os palácios, as pontes, os céus de ocre e as verdes lagunas: toda Beleza visível em uma cidade¹.

Mesmo tendo trabalhado muito para a Igreja, Carpaccio mostra-se um pintor secular, destituído de arroubos patéticos e visões de êxtases, e efetivamente nada em sua pintura configura esta pretensão. Esta mesma percepção laica do pintor é compartilhada pelo autor da *Recherche* nos ricos colóquios entre o narrador e Elstir em Balbec².

Afastando-se do espírito que insufla a arte carpacciana, há, porém, diversas similitudes entre as apreciações ruskinianas e proustianas, principalmente no tocante à forma de descrição pictórica. Um exemplo é a apreciação de John Ruskin sobre uma marinha de William Turner, e a celebrada narração da tela de Elstir do *Port de Carquethuit*³, ambas aproximam-se, e reservadas às devidas singularidades

¹ PARIS, op. cit., p. 195. « Partout Carpaccio nous peint cet arrachement, ce renoncement à l'immédiat; mais tandis qu'aux rives futures s'ordonne gloire ou malheur, sur le visage de l'appelé, c'est la stupeur qui va se lire, la tristesse de quitter ces dômes, ces palais, ces ponts, ces ciels d'ocre et ces verts lagunes: toute la Beauté visible en une ville ».

² RTP, II, 252-253/ R, 364-365.

³ RUSKIN, John. *The Harbours of England*. Edited by Thomas J. Wise. London, Ballantyne, Hanson & Co, 1895, p. 51-52: "...ele primeiro estava certo de um outro fato, a saber, de que o mar também era uma coisa que se quebrou em pedaços. O mar, até então, era geralmente considerado pelos pintores como composto liquidamente, algo consistente e tendendo à nivelção, com uma superfície lisa, elevando-se até a marca d'água nas laterais dos navios; lugar ao qual os navios foram cientificamente feitos para se incorporar, sendo molhados até a referida marca d'água e permanecendo secos acima dela. Mas Turner descobriu, durante sua turnê pela Costa Sul, que o mar não era isto: ele era, ao contrário, uma coisa muito incalculável e não horizontal, assinalando sua "marca d'água", por vezes, no mais elevado dos céus, assim como nas laterais das embarcações; - muito fragmentável em pedaços; metade de uma onda separável da outra, e num instante transportável milhas terra adentro; de maneira alguma limitado a um estado de aparente liquidez, mas ora retorcido como uma manopla e, agora, transformando-se em nuvem e desaparecendo, nenhum olho poderia dizer para onde; em um momento, caverna de pedra, no seguinte, pilar de mármore, depois, mero floco branco tornando espessa a tempestuosa. Ele jamais se esqueceu desses fatos; nunca, depois, ele foi capaz de recuperar a ideia de distinção positiva entre o mar e céu, ou o mar e terra". ("...he first was assured of another fact, namely that the *Sea* also was a thing that broke to pieces. The sea up to the that time had been generally regarded by painters as a liquidly composed, level-seeking consistent thing, with a smooth surface, rising to a water-mark on sides of ships; in which ships were scientifically to be embedded, and wetted, up to said water-mark, and to remain dry above the same. But Turner found during his Southern Coast tour that the sea was *not* this: that this was, on the contrary, a very incalculable and unhorizontal thing, setting is "water mark" sometimes on the highest of heavens, as as well as on sides of ships; - very breakable into pieces; half of a wave separable from the other, and on the instant carriageable miles inland; - not in anywise limiting itself to a state of apparent liquidity, but now strinking like a steel gauntlet, and now becoming a cloud, and vanishing, no eye could tell whither; one moment a flint cave, the next a marble pillar, the next a mere white fleece thickening the thundery rain. He never forgot those facts; never afterwards was he able to recover the idea of positive distinction between sea and sky, or sea and land")/ RTP, II, 192-194/ R, 318-319: "Era, por exemplo, para uma metáfora de tal gênero – num quadro de 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. [...] No primeiro plano da praia, o pintor soubera habituar os olhos a não reconhecerem fronteira fixa, demarcação absoluta, entre a terra e o oceano. Homens que lançavam barcos ao mar corriam tanto nas ondas comosobre a areia, a qual, molhada refletia já os cascos, como se fosse água. Nem o próprio mar subia regularmente, mas seguia os acidentes da costa, que a perspectiva chanfrava ainda mais, tanto que um navio em alto-mar, meio oculto pelas ondas

de cada escritor, a ideia descritiva de ambos assemelha-se, pois nas duas prosas o uso da metáfora e a sucessão de impressões compõem a essência da exposição.

Naturalmente existe um vivo elo entre Proust e Ruskin, e numerosos comentadores sugerem que a figura de Elstir e a descrição de seu trabalho são francamente inspiradas em William Turner e Claude Monet. Para Jean Autret, no romance proustiano Elstir faz pelo narrador-herói o que Turner fez por John Ruskin: ensinou-lhe a ver¹. No que tange às inspirações proustianas Françoise Leriche constrói um paralelo, meio às avessas, mas consistente, entre Elstir e John Ruskin:

Elstir, mostrando ao herói que ele não sabia apreciar a beleza do pórtico por falta de erudição em matéria de escultura medieval, fazendo do herói e Albertine pessoas de gosto que saberão discernir o refinamento de uma *toilette*, sugerindo que é necessário conhecimentos técnicos precisos para julgar a beleza, assemelha-se a Ruskin que crê ser necessário acumular o saber enciclopédico (geologia, botânica, etc.) para apreciar a escultura e a pintura (é necessário para ele estudar a geologia para apreciar a natureza da pedra, e a continuidade natural entre a pedreira e a catedral ou a estátua, precisa conhecer a botânica para apreciar o movimento interno da flor, da folha, e apreciar como o artista restituiu, esculpindo ou pintando, o movimento da natureza). É crer que tudo está no objeto, e que o trabalho do artista não é nada. O homem de gosto, que se desvia de suas impressões pessoais, crê também que o artista é apenas um copista de formas².

avançadas do arsenal, parecia vogar no meio da cidade [...] Era uma bela manhã, apesar da tempestade que caíra. Sentiam-se ainda as potentes forças que tinham, a neutralizá-las, o belo equilíbrio dos barcos imóveis gozando do sol e da frescura, nas partes em que o mar era tão calmo que os reflexos quase tinham mais solidez e realidade que os cascos vaporizados por um efeito de sol e confundidos pela perspectiva [...] ao fim de um momento, vendo barcos titubeantes sobre a extensão alta e desigual do planalto sólido, se compreendia ser ainda o mar, idêntico em todos esses aspectos diversos”.

¹ AUTRET, op. cit., p. 100. Autret cita a passagem testemunhal de Ruskin em *Modern Painters*, VI, III, p. 483 (*Works of John Ruskin*)./ Da mesma ideia compartilha Rosenberg: “O leitor de *Em busca do tempo perdido* identificará Elstir, quem Proust modelou em parte em cima de Turner [...] O papel de Elstir revelando os mistérios da criatividade para Marcel é paralela a relação de Turner e o jovem Ruskin e de Ruskin ao jovem Proust”. (“The reader of *Remembrance of Things Past* will recognize Elstir, whom Proust modeled in part on Turner [...] Elstir’s role in revealing the mysteries of creativity to Marcel parallels Turner’s relationship to the young Ruskin and Ruskin’s to the young Proust”). In: ROSENBERG, op. cit., p. 221, nota 13.

² LERICHE, 1993, p. 118 : « Elstir, en montrant au héros qu’il n’a pas su apprécier la beauté du porche faute d’érudition en matière de sculpture médiévale, en faisant du héros et d’Albertine des gens de goût qui sauront discerner le raffinement d’une toilette, en suggérant qu’il faut des connaissances techniques précises pour juger de la beauté, ressemble à Ruskin qui croit nécessaire d’accumuler en savoir encyclopédique (géologie, botanique, etc.) pour apprécier la sculpture et la peinture (il lui faut étudier la géologie pour apprécier la nature de la pierre, et la continuité naturelle entre la carrière et la cathédrale ou la statue, il lui faut connaître la botanique pour apprécier le mouvement interne de la fleur, la feuille, et apprécier comment l’artiste a restitué, sculptant ou peignant, ce mouvement de la nature). C’est croire que tout est dans l’objet, et que le travail de l’artiste n’est pour rien. L’homme de goût, qui se détourne de ses impressions personnelles, croit aussi que l’artiste n’est qu’un copiste de formes ».

Conforme Pierre-Edmond Robert, a importância de John Ruskin para Proust adquiriu um caráter incomensurável que o possibilitou encontrar seu próprio caminho estético, pois,

É a missão do escritor que alia suas ambições à maior preocupação pelas técnicas de sua arte, que Proust, como Ruskin em *Modern Painters*, fale algumas vezes à maneira de um “*professeur de seconde*”, “Diretor de consciência”, “professor de gosto”, “mestre da beleza”. Ruskin foi mais que isso ainda para Proust. Ele lhe permitiu exprimir-se, aclarar suas próprias ideias, comparar os fragmentos de estética que havia lido com Emerson, Thoreau, Wilde, e Carlyle, descobertos anteriormente, e o comprometer a ler Pater¹.

Mencionado por Robert, Walter Pater pode ser considerado como um dos críticos determinantes do século XIX, principalmente no tocante à proficuamente estudada relação entre verdade e beleza. Conforme Ernst Curtius, mesmo que Pater considerasse a “prosa imaginativa” como uma arte específica surgida no século XIX, pode-se aplicar textualmente sua concepção de verdade e beleza a Proust: “qualquer beleza é, afinal de contas, só o refinamento da verdade, ou o que chamamos expressão: a adaptação mais próxima do discurso a esta visão interior”². Em sintonia com esta concepção de Pater, Proust dirá numa apreciação sobre Ruskin no *Contre Sainte-Beuve*, que não existe beleza completamente falsa, “pois o prazer estético é precisamente aquele que acompanha a descoberta de uma verdade”³, e em tal assertiva, que une Ruskin e Pater, pode-se divisar as bases da arte proustiana, feita de verdade e realidade.

Uma observação interessante faz John D. Rosenberg, que considera *Praeterita*, último e autobiográfico livro de John Ruskin, a obra que mais atraiu Proust pela “pureza da recordação” (*chastity of recall*)⁴, afinal, este é um livro de memórias, e para Rosenberg: “em *Praeterita* Proust pode

¹ ROBERT, op. cit., p. 30 : « C’est la mission de l’écrivain qui allie à ces ambitions le plus grand souci pour les techniques de son art dont Proust, comme Ruskin dans *Modern Painters*, parle quelquefois à la manière d’un « professeur de seconde », « Directeur de conscience », « professeur de goût », « initiateur à la beauté ». Ruskin a été plus que cela encore pour Proust. Il lui a permis d’exprimer, de clarifier ses propres idées, de comparer les fragments d’esthétique qu’il avait lus chez Emerson, Thoreau, Wilde, et Carlyle, découverts précédemment et de l’engager à lire Pater ».

² CURTIUS, Ernst Robert. *Marcel Proust*. Traduit de l’allemand par Armand Pierhal. Paris: Les éditions de la « Revue nouvelle », 1928, p. 21, nota 1: « Toute beauté n’est en fin de compte que raffinement de vérité, ou ce que nous appelons expression: la plus étroite adaptation du discours à cette vision intérieure ».

³ PROUST, 1971, p. 132: « car le plaisir esthétique est précisément celui qui accompagne la découverte d’une vérité ».

⁴ ROSENBERG, op. cit., p. 221.

observar a teoria estética de *Modern Painters* colocada em prática: funções da memória produtiva; ela ilumina como bem preserva, configura como bem transmite”¹.

Por outro lado, assegura Jean Autret² que Proust, sendo um leitor ávido de John Ruskin, leu também os dois primeiros estudos importantes em francês sobre o inglês: os artigos de J. A. Milsand editados pela *Revue de Deux Mondes*, respectivamente em 1860 e 1861, e que posteriormente, em 1864, foram reunidos em uma única edição sob o nome de *L'Ésthetique anglaise*. Entretanto, Autret é incisivo no que diz respeito à inspiração ruskiniana presente na *Recherche*, e localiza o que considera como os epítetos de Ruskin empregados por Proust. Seriam eles: Veneza e Florença, as duas cidades-rainhas, ou seja, Veneza, a rainha do Adriático, e Florença “a cidade dos lírios”³; as diversas concordâncias de princípios dos dois autores, dentre elas, a concepção de verdade análoga ao belo; a impressão verdadeira que prescinde inteligência. Autret lembra, também, a afirmação importante de Proust:

Embora se diga que não há progresso nem descoberta em arte, mas somente nas ciências e, como cada artista recomeçando, por sua conta, um esforço individual não pode ser auxiliado nem entravado pelos esforços de qualquer outro, cumpre, no entanto reconhecer que, na medida em que a arte evidencia certas leis, uma vez que a indústria as vulgarizou, a arte anterior perde retrospectivamente um pouco da sua originalidade⁴.

O comentador declara que tal postura do escritor francês se aproxima da concepção ruskiniana, segundo a qual, a mais alta arte é criada e formada por cada grande mestre para ele mesmo, e não pode ser nem repetida e nem imitada por outros. Conforme Autret, “a ideia ruskiniana de que o artista é uma espécie de escriba que deve transcrever literalmente a mensagem divina que ele traz nele, sendo seu primeiro dever apenas de nada acrescentar a seu crescimento”⁵ está presente em Proust de modo claro, principalmente nas últimas páginas de seu grande romance. Assim, o comentador considera que Proust

Com Ruskin e na sua obra, encontrou a concepção carlyliana do artista que é um homem de gênio em papel predestinado, um “vidente”, cuja missão é de estabelecer a realidade

¹ “In *Praeterita* Proust could observe the esthetic theory of *Modern Painters* put into practice: memory functions creatively; it illuminates as well as preserves, shapes as well as transmits”. In: ROSENBERG, op. cit., p. 221.

² AUTRET, op. cit., p. 9.

³ AUTRET, op. cit., p. 110.

⁴ RTP, II, 194/ R, 319.

⁵ AUTRET, op. cit., p. 99: « l'artiste est une sorte de scribe qui doit transcrire littéralement le message divin qu'il porte en lui, son premier devoir étant de ne rien ajouter que son crû ».

que ele percebe intuitivamente. Com Ruskin, Proust acredita na importância da aparência exterior das coisas e no dever do artista que é o de obedecer às vozes do gênio que lhe dizem o que é real e deve ser transcrito; com Ruskin, Proust afirma que é a visão do artista que revela o universo¹.

Contudo, Jean Autret avança de modo um tanto temerário quando afirma que Proust fora persuadido a eleger a Céfora de Botticelli por que teria John Ruskin uma predileção especial pela filha de Jétro representada na Capela Sistina². As analogias tecidas para tentar fundamentar seu argumento partem de citações quase vagas, como por exemplo, certa passagem que remete a Odette e Swann, na qual Autret realça estas linhas de Proust: “dobrando uma perna em leve atitude de dança”³. Ele compara esta citação de Proust com um trecho que se encontra em *Morning Florence (Les Matins à Florence)* em que Ruskin comenta sobre Judith: “é uma fraqueza de Botticelli, este amor pelo movimento da dança [...] ela caminha numa das cenas de dança de Botticelli”⁴.

Tomando a passagem proustiana em sua integralidade percebe-se que tal analogia é desproporcional, e a relação aspirada entre elas, praticamente remota:

Estava um pouco adoentada; recebeu-o com um penhoar de crepe da China de cor malva e tinha no colo, à guisa de abrigo, um estofado ricamente bordado. De pé ao lado de Swann, deixando pender ao longo das faces os cabelos soltos, dobrando uma perna em leve atitude de dança para poder curvar-se sem fadiga sobre a gravura que estava mirando, de cabeça inclinada, com seus grandes olhos tão cansados e inexpressivos quando nada a excitava, ela impressionou a Swann por sua presença com aquela figura de Céfora, a filha de Jétro, que se vê num afresco da Capela Sistina⁵.

¹ AUTRET, op. cit., p. 83: « Chez Ruskin et dans son œuvre, il a trouvé la conception carlylienne de l'artiste, qui est un homme de génie au rôle prédestiné, un « voyant » dont la mission est de fixer la réalité qu'il perçoit intuitivement. Avec Ruskin, Proust croit à l'importance de l'aspect extérieur des choses et au devoir de l'artiste qui est d'obéir aux voix du génie qui lui disent ce qui est réel et doit être transcrit ; avec Ruskin, Proust affirme que c'est la vision de l'artiste qui révèle l'univers ».

² AUTRET, op. cit., p. 120. Autret cita ainda uma carta de Ruskin na qual ele diz: “a mais agradável visão, próximo à Céfora de Sandro Botticelli, eu estava como que vendo Roma no decorrer do dia”. (“the pleasantest sight, next to Sandro Botticelli's Zipporah, I was like to see in Rome in the course of the Day”). In: *Works of John Ruskin*, vol. XXVIII (*Fors Clavigera, Letter 56*), p. 384. E, além de analogias e citações, Autret procura reafirmar sua ideia de que Proust fora persuadido a também eleger Céfora pelo fato de que Ruskin, após tê-la desenhado, publicou a imagem no frontispício de *Val d'Arno*. (In: *The Works of John Ruskin*, Vol. XIII, 1906). Certamente este desenho de Céfora foi bem conhecido de Proust, pois ele conhecia toda a obra de Ruskin. E esta afirmação de Autret pode até ser procedente, já que Proust se satisfazia com as meras ilustrações, mesmo que em preto e branco, dos livros de arte.

³ AUTRET, op. cit., p. 120: “fléchissant sur une jambe dans une attitude légèrement dansante”. In: RTP, I, 219/ S, 219.

⁴ *The Works of John Ruskin*, Vol. XXIII, (*Morning Florence*), p. 335 apud AUTRET, op. cit., p. 120: “It is a weakness of Botticelli's, this love of dancing motion” e “she walks in one of Botticelli's dancing actions”.

⁵ RTP, I, 219/ S, 219.

Marcel Proust, até onde se sabe, não visitou a capela Sistina, porém, para compor a imagem de Odette ele foi, provavelmente, embalado não só pelas leituras ruskinianas, como por seus desenhos, os quais incluem a Céfora¹. Mas ele também foi inspirado pelo livro *Botticelli* que René Schneider publicou em 1911, com Henri Laurens, dentro de uma coleção intitulada *Grands artistes*, e esta coleção, como se sabe, Proust apreciava bastante. E além deste ser o período em que Botticelli entra na moda em Paris, coincidentemente, 1911 é o ano do estabelecimento da datilografia de *Un amour de Swann*, ou seja, o mesmo do lançamento do livro de Schneider.

Ainda na procura por semelhanças, Diane R. Leonard observa que mesmo Proust tendo suprimido grande parte das referências ruskinianas na *Recherche*, ele está lá: “foi apenas através da língua do silêncio que ele pôde fazer falar seu texto [...] Se as palavras de Ruskin foram silenciadas, é porque elas adquiriram uma maior ressonância”². Por outro lado, a crítica de Cynthia Gamble destaca uma passagem do livro de La Sizeranne³ sobre a abertura (*incipit*) de *The Lamp of Memory*. Segundo ela tal passagem remete a algumas descrições da *Recherche*, e afirma que “o estilo, a estrutura e o tom da abertura do(s) parágrafo(s) de Ruskin de “*Lamp of Memory*”, o uso da sintaxe e metáfora, ostenta uma estreita semelhança com muito dos escritos de Proust, e não menos nos longos períodos com intermináveis orações subordinadas”⁴.

Contudo seria leviano crer que a estética proustiana fundamenta-se apenas no pensamento ruskiniano, ou que estaria enclausurada nele. Anne Henry considera que há sim uma relação entre ambos, entretanto, assim como Pierre-Edmond Robert, ela assegura que John Ruskin foi um elemento

¹ John Ruskin cita *La vie de Moïse* quando discorre sobre o afresco pintado por Botticelli na capela Sistina, onde está a Céfora. In: *The Works of John Ruskin*, vol. XXIII, p. 272 et seq.

² LEONARD, op. cit., p. 155: « ce n'était qu'à travers cette langue du silence qu'il pouvait faire parler son texte [...] Si les paroles de Ruskin ont été rendues silencieuses, c'est pour qu'elles acquièrent une plus grande résonance ».

³ SIZERANNE, op. cit., p. 128-129.

⁴ “The style, structure and tone of the opening paragraph(s) of Ruskin’s “Lamp of Memory”, the use of syntax and metaphor, bear a close resemblance to much of Proust’s writings, and not least in the long sentences with endless subordinate clauses”. Gamble afirma ainda que “Maurois, em 1949, considerou a influência de Ruskin sobre o estilo de Proust “decisiva”, e também notou a extensão na qual Ruskin na tradução assemelhou-se a Proust: Leia alguma descrição de Ruskin de uma onda, de uma pedra preciosa, de uma árvore, de uma espécie de flor. Se for bem traduzida pode ser pensado como tendo saído diretamente de Proust”. (“Maurois, in 1949, considered that Ruskin’s influence on Proust’s style was “decisive”, and also noted the extent to which Ruskin in translation resembled Proust: “Read any description by Ruskin of a wave, of a precious stone, of a tree, of a flower-species. If it be well translated it might be thought to come straight out of Proust”. (Maurois, *The Quest for Proust*, p. 114 apud GAMBLE, 2002, p. 55). E mais à frente, na página 57 do citado livro de Cynthia Gamble, há outra nota, a de nº 48, sobre a semelhança descritiva de uma passagem de *Stones of Venice* e Proust, destacado por Maurois em *À la recherche de Marcel Proust*. (Maurois, *The Quest for Proust*, p. 111 apud GAMBLE, 2002, p. 56-57).

essencial para a construção de uma estética propriamente proustiana, a qual em determinado momento, encontrou seu próprio caminho:

Ruskin, confiante em sua transparência irresistível, insistia sobre a universalidade da arte que deve elevar a alma de todos, Proust ia penetrar na via inversa, subjetiva, desafiar o imediatismo, objetar a morte dos empreendimentos humanos e, inconscientemente, a vida eterna presente, se constituía logicamente como o tempo que passa; vista sob certo ângulo, seria a separação, o abandono, a fugacidade que tornariam a verdade terrível. A obra de arte era espreitada pela morte¹.

Dito isto, pode-se afirmar que a relevante figura de John Ruskin seguramente indicou caminhos a Marcel Proust e iluminou seus desejos na realização de sua própria obra de arte. Este encontro fundamental beneficiou Proust em todos os sentidos, crítico e artístico, permitindo assim, por exemplo, que Proust alimentasse sua obra com a presença de um Vermeer², pintor holandês pouco assinalado por John Ruskin, mas fundamental na *Recherche* proustiana, e a mítica tela *Vista de Delft* (*Vue de Delft*), ou mesmo o uso simbólico de *Toilette de Diane*, numa alusão ao esteticismo de Swann, evidenciam este fato.

¹ HENRY, 1981, p. 219: « ...Ruskin, confiant dans sa transparence irrésistible, insistait sur l'universalité de l'art qui doit élever l'âme de tous, Proust allait s'enfoncer dans la voie inverse, subjective, de défier de l'immédiateté, objecter la mortalité des entreprises humaines et, à son insu, la vie cet éternel présent, se constituait logiquement comme le temps qui passe ; vue sous un certain angle, c'était la séparation, la déréliction, la fugitivité qui en devenaient la terrible vérité. L'œuvre d'art était guettée par la mort ».

² Segundo Kazuyoshi Yoshikawa: “O artigo de Vaudoier *O misterioso Vermeer* inspira n'A *Prisioneira* certas linhas sobre a *Vista de Delft*”. In: YOSHIKAWA, Kazuyoshi. Peinture. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 753.

II. 2. As doutrinas de uma estruturação estética

II. 2. 1. A preciosa *La Serenissima*



Figura 9

O clichê: Veneza é uma cidade única.

A inimaginável cidade construída sobre o mar contém em si traços bizantinos devido ao intenso comércio com Bizâncio, ou melhor, Constantinopla, ou, ainda, Istambul. Sendo delimitada não por muros, mas por navios, barcos e barcas, esta cidade orientada pelos ventos, em seu auge mercantil, facultava um intenso fluxo comercial. O tráfego marítimo que aproximava a cidade do Oriente, também a aproximava da Europa central.

Com estabelecimento, em 1063, do leão alado de São Marcos Evangelista como símbolo da cidade, Veneza une a fé cristã à força das armas, firmando assim sua aspiração de poder.

Cidade aberta a inovações e ao diálogo, Veneza não restringiu sua expansão apenas às atividades comerciais, mas a estreita relação mercantilista desenvolvida entre ela e o Oriente proporcionou à arquitetura da cidade um exotismo único: “o gosto pelo refinamento linear e cromático, que se entrelaça sempre mais com a estruturalidade românica, conserva de resto, na Itália um centro vital, Veneza”¹; a cultura artística bizantina e a cultura nórdica nascente (o chamado gótico) se encontrarão em Veneza. Para John Ruskin é em Veneza que “coincide este encantamento de cores, particular nas construções e nos tecidos do Oriente; os venezianos são o único povo na Europa que se simpatizou com este belo instinto oriental”².

No século XI Veneza já possuía uma aristocracia de mercadores audaciosos que não tinha o latifúndio como base de riqueza, mas sim o ouro e as pedras preciosas. Os bens trazidos de terras distantes espalhavam-se e exibiam-se por toda a cidade: mármore suntuosos, pedras raras, objetos de arte, todos estes elementos embelezavam pórticos e fachadas. Aliás, são as fachadas que praticamente definem a fisionomia da cidade, pois, como Veneza não suporta os pesados mármore em bloco, os arquitetos viram a necessidade de sempre o empregarem em lâminas finas, lapidadas e polidas nas

¹ ARGAN, Gian Carlo. *História da arte italiana*. Vol. 1. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, ps. 293-294.

² RUSKIN, John. *Les pierres de Venise*. Paris: Hermann, 2005, p. 71: « rencontre cet enchantement de coloris, particulier aux constructions et aux tissus d’Orient; les Vénétiens sont le seul peuple qui, en Europe, ait sympathisé avec ce grand instinct oriental ».

edificações. Esse artifício das placas ajudou a produzir nos frontispícios, através dos reflexos da luz do céu e da água, formas e desenhos inusitados sobre as coloridas pedras entalhadas. Essa beleza irradiada denuncia a descaracterização da função fortificadora tradicional das fachadas, como afirma Giulio Carlo Argan: “...a fachada não é mais fechamento, mas diafragma; só que em Veneza não é interseção perspéctica, mas véu quase transparente entre duas entidades luminosas, a luz-ar e a luz-água”¹. De fato, a arquitetura veneziana, plena de peculiaridades, apresentou diversos desafios aos arquitetos. Os edifícios são “fundados sobre estacas e surgem sobre a água, cujo espelho móvel, refletor, constitui o plano de pouso”², portanto, qualquer construção na cidade apresentar-se-á suspensa entre água e ar. Caso típico é a basílica de *San Marco*.

Para a reconstrução da basílica de *San Marco*, iniciada em 1063 após um incêndio, o sincretismo entre Ocidente e Oriente evidencia-se logo na planta arquitetônica, pois a escolha dela incidiu sobre a reprodução da igreja justiniana dos Santos Apóstolos de Constantinopla. Como uma cruz grega e dividida em três naves, os construtores bizantinos edificaram a basílica de modo que ela não pesasse no solo, mas levasse no ar:

Aos imensos, dilatados e sombrios vazios internos como intumescências de ar contrasta a leveza brilhante e colorida das formas externas livres e quase flutuantes no espaço luminoso. A metafísica bizantina do espaço-luz faz-se natureza, realidade empírica, condição de existência na arquitetura veneziana³.

John Ruskin também exalta esta bela e diferenciada arquitetura:

No estilo normando ou gótico, exigindo um apoio definido sobre um ponto determinado, torna-se necessário construir com pequenas pedras uma torre que tem a aparência de uma coluna; mas o bizantino pode criar o número de suportes que ele considera necessários; não há nenhuma autorização a solicitar para a estrutura das colunas; igualmente ele deve pagar pela generosa substância de seus pilares de pouca exigência que surgiu pelas suas paredes⁴.

¹ ARGAN, Gian Carlo. *História da arte italiana*. Vol. 2. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 369. Cf.: Comparações sobre as concepções toscanas na arquitetura de Veneza: Ibidem, p. 369 et seq.

² ARGAN, Vol. 1, 2003, p. 295.

³ ARGAN, Vol. 1, 2003, p. 295.

⁴ RUSKIN, 2005, p. 73: « Dans le style normand ou gothique, exigeant un appui défini sur un point défini, il devient nécessaire de construire avec de petites pierres une tour ayant l'apparence d'une colonne ; mais le byzantin peut élever le nombre de supports qu'il juge nécessaires ; il n'a aucune autorisation à solliciter pour la structure des ces colonnes ; aussi doit-il payer par la généreuse substance de ses piliers de peu d'exigence qu'on a montré pour ses murs ».

A cidade surpreende a cada olhar, seja pelos cento e cinquenta canais, ou por suas quase quatrocentas pontes, ela expõe sua extraordinária beleza através de suas fachadas que irradiam as cores e luzes “vivamente descritivas de Carpaccio”¹, diz Argan. Argan também destacou a singularidade da cidade afirmando que “não é a cor das construções que faz emergir a cidade do azul da laguna, mas a diversa *qualidade luminosa* que a variação dos sinais provoca”². Para Ernst H. J. Gombrich, “a atmosfera das lagunas, que parece nublar os contornos nítidos dos objetos e fundir suas cores numa luz resplandecente, pode ter ensinado os pintores dessa cidade a usarem a cor de um modo mais deliberado e perspicaz do que outros pintores italianos haviam feito até então”³.

Se no medievo ela foi a grande potência marítima e centro de intercâmbio comercial e cultural com o Oriente, a partir do século XV, além da beleza das luzes refletidas nas fachadas que iluminam a cidade, as artes, a pintura, a música e o teatro, também se tornam parte dela. Além da música religiosa praticada nas igrejas, por toda parte ecoavam as melodias madrigalescas de Claudio Monteverdi e os concertos de Giovanni Gabrieli, tornando assim, certamente, mais alegres as festas cristãs e pagãs como o carnaval e as dezenas de procissões venezianas, sendo que o carnaval e a maior das procissões de barcos, a *Regatta Storica*, perduram até os dias de hoje.

Com vocação internacionalista, a cidade encrustada na região lagunar, mesmo não admitindo mudanças bruscas em suas antigas redes de canais, nas praças (*campi*) ou nas ruas (*calli*), sempre acolheu e incorporou artistas e tendências oriundas de diversos pontos da Europa. El Greco, por exemplo, sentiu-se atraído por sua fartura e lá se estabeleceu por um bom período, sobretudo, como retratista dos abastados doges e nobres. Mas a própria cidade foi pródiga em produzir grandes pintores: a família Bellini, os Tintoretos, Andrea del Verrocchio, Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino, Paolo Veronese, Giorgione, Ticiano Vecellio, Correggio, Carpaccio, e outros mais. Conforme Erwin Panofsky, tal ocorrência pode ser relacionada com a própria estrutura oligárquica de Veneza “que fornecia um clima mais favorável para o estudo da Antiguidade do que a atmosfera burguesa e menos estável, freqüentemente perturbada por rebeliões sociais e religiosas, das cidades-república da Toscana”⁴.

¹ ARGAN, Vol. 2, 2003, p. 369.

² ARGAN, Vol. 2, 2003, p. 368.

³ GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 325.

⁴ PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Trad. Fernando Neves. Lisboa: Editorial Presença, 1960, p. 235.

Ademais, por estar estabelecida em um espaço tão inusitado, Veneza, com seus labirintos de pedra, assemelha-se a uma permanente cena teatral onírica que se renova a cada olhar. Destarte, seu tradicional carnaval, comemorado por foliões cuidadosamente fantasiados a rigor e envolvidos em misteriosas bautas ou tabarros, conta com um acessório fundamental, o mesmo que simboliza a arte da representação: a máscara. O astuto acessório que permite ocultar a identidade do(a) usuário(a) tornou-se no *carnevale di Venezia* sua principal e mais característica alegoria. Festejar o carnaval mascarado(a) e representando o papel de um outro – um(a) nobre ou um rico mercador, ou ainda uma das personagens da *commedia dell'arte*, como o *Arlecchino*, a *Colombina*, o *Dottore...* –, é ainda hoje uma maneira especial de experimentar, preservando o anonimato, os fortuitos encontros, amorosos ou não, que os diversos *festini* e os becos do labirinto de pedra podem oferecer.

Igualmente são sintomas do inspirador caráter teatral da cidade sua grande arte pictórica, pois nela estão representadas, e de modo eloqüente, as paixões e as redenções humanas. Além do fato do trabalho de Paolo Veronese ficar conhecido como um *maestoso teatro*, pode-se aventar ainda a expressiva dramaticidade de Tintoretto, que segundo Gilles Deleuze realiza “o eterno objeto da pintura: pintar as forças”¹. Há, porém, dois Tintoretos: a arte de Jacopo Robusti, *detto il Tintoretto* (1518-1594), pode ser apreciada por diversas igrejas da cidade, mas principalmente na Scuola Grande di San Rocco, local onde ele trabalhou por vinte e três anos e onde estão todo tipo de cenas bíblicas e alegorias míticas numa clara apologia a Veneza; o outro Tintoretto é Domenico Robusti (1560-1635), *detto Tintoretto*, filho de Jacopo, e ambos, de 1588 a 1594, pintaram na enorme parede da sala do Conselho Maior do *Palazzo Ducale*, a imensa e vertiginosa profusão de *dramatis personae* para compor o mirífico *Il Paradiso*.

Outrossim, é a pintura que dá a conhecer de modo instantâneo a moda das roupas vigente nesta próspera Veneza; como é de se supor, porém, os retratados são, em sua maioria, os homens e as mulheres insígnies, o que torna a apreciação vestimentar restrita à classe dos abastados. Há poucos registros pictóricos das classes intermediárias, mas há algumas exceções. Boa parte do trabalho de Carpaccio, por exemplo, aproxima-se ao de um cronista imagético, e a abundância de figuras em suas

¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonzo Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 235: “O eterno objeto da pintura: pintar as forças, como Tintoretto”. As forças as quais Deleuze e Guattari se referem são aquelas evocadas pelo artista para a confecção de seu *ser da sensação*, ou seja, sua própria obra. A dramaticidade de Tintoretto, por exemplo, é um composto das forças que se realizam em sua obra como Figura; caso diferente de Messiaen na música, ou de Proust na literatura, pois ambos convocam a força do tempo, e da literatura, afirma Deleuze com Proust: “que faz ler e conceber a força ilegível do tempo”.

telas permite observar a diversidade vestimentar, sobretudo no que tange às cores e aos tecidos. E é em Carpaccio que se vislumbra um detalhe surpreendente que concerne às roupas usadas cotidianamente pelos venezianos.



Figura 10

Sua iconografia atesta esta proposição, e em Carpaccio mesmo pode verificar-se: na grande série *A Legenda de Santa Úrsula*, é perceptível a presença dos venezianos notáveis trajando sua toga negra em diversas cenas, e em uma principalmente, *Ritorni degli Ambasciatori*, é significativa a presença destes distintos senhores na composição. John Harvey esclarece que:

A partir dos 25 anos, tanto os patrícios quanto os cidadãos de segunda classe deveriam vestir, no inverno ou no verão, em casa ou na rua, a “toga”, ou “vesta”, negra. Eles usavam uma *baretta*, ou boné, que era normalmente preta, e carregavam sobre os ombros uma tira de tecido preto, o *becho*, um capuz de cauda longa que, ao longo dos anos, transformara-se em uma espécie de estola a ser carregada pelos privilegiados. Sob essas roupas os venezianos vestiam meias pretas. Em 1498, um visitante de Milão notava que “ninguém sai à rua vestindo outro traje; é um estilo sem dúvida apropriado a pessoas sérias. Todos parecem Doutores em Lei”².

E autenticando o fato de ser o preto a cor padrão em Veneza, Georg Simmel afirma que os *nobili* venezianos não “dispunham de nenhuma moda, porque todos tinham, em virtude de uma lei, de se vestir de preto, para não tornar demasiado visível às massas inferiores a pequenez do seu número”³. Vê-se também com assiduidade nas pinturas venezianas homens laicos trajando, além da *baretta* e do *becho* pretos, uma toga vermelha, a chamada toga senatorial. Assim, advém desta observação que, se há uma predominância cromática na pintura *ritrattista* veneziana, esta, pode-se dizer, é a do preto e a do vermelho. Porém, Harvey nota ainda que:

¹ HARVEY, op. cit., p. 86.

² Casola, Pietro de. *Journey to Jerusalem*, citado em *The Venetian Republic, its rise, its growth, and its fall* (London, 1900), de W. Carew Hazlitt (II, p. 748) apud HARVEY, op. cit., p. 86, nota 25.

³ SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Moda*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008, p. 31.

Nas procissões e nos dias de festa, eles eram encorajados a vestir vermelho, ou dourado, ou alguma outra cor como o *paonazzo*, cujo matiz não é bem conhecido hoje em dia, mas que era uma variação de azul-violeta-carmesim. Desfilando com seus damascos e sedas, os patrícios eram figuras opulentemente coloridas¹.

Já os doges, em geral, são retratados vestindo uma espécie de manto feito em tecido luxuoso e colorido, e usando uma cobertura para a cabeça, diferente da *bareta*, pois a dos doges é quase pontuda, combinada à estampa do manto. Famosa pelos seus requintados tecidos, os retratados de Veneza mantinham o mesmo padrão de cores e estampas, tanto para as vestimentas masculinas quanto as femininas². A beleza dos tecidos é encontrada nos retratos de ambos os gêneros, mas diferentemente da indumentária das damas dos Países Baixos retratadas, as venezianas apresentavam em suas roupas um característico detalhe das mangas, que eram “destacáveis e muito ornamentadas, um reflexo do grande aumento no luxo produzido pela prosperidade mercantil das cidades italianas”³. Curiosamente, porém, não se encontram nos retratos das venezianas, e nem dos venezianos, o uso abusivo do rufo, que foi febre na corte elizabethana.

*

As Venezas de Proust

“Minha gôndola seguia pelos canaizinhos; como o dedo misterioso de um gênio a conduzir-me pelos meandros de uma cidade do Oriente...”⁴

No percurso da obra proustiana Veneza torna-se o lugar do sonho, do desejo, das obras-primas dos renascentistas venezianos, dos tecidos de Fortuny. Em contrapartida, torna-se ainda a cidade da desesperança e da tristeza, pois foi ela escolhida para afogar as lágrimas do herói pela perda de Albertine.

Proust, o perspicaz leitor de John Ruskin, apaixonou-se pelas prodigalidades de Veneza descritas especialmente nas obras *The Stones of Venice I, II, III*. Entretanto, ele só veio a conhecer

¹ HARVEY, op. cit., p. 86-87.

² Cf.: “até o século XIX não havia, propriamente, distinção entre os tecidos usados pelos homens e os usados pelas mulheres”. In: SOUZA, op. cit., p. 69.

³ LAVER, op. cit., p. 74.

⁴ RTP, IV, 206/ F, 196.

efetivamente a cidade em 1900, ano em que viajou para lá em duas ocasiões diferentes, uma vez em maio e outra em outubro. Bastaram alguns poucos dias desfrutando-a para que ele ficasse impregnado da cidade.

Peter Collier discorrendo sobre Veneza compõe uma analogia entre Turner e Ticiano segundo Ruskin, e nesta mesma prefiguração ele costura: “Fortuny em Carpaccio, é um modelo para a série de ressurreições que pontuam a *Recherche*, e um *mise en abîme* gráfico, no qual a estrutura original secreta uma réplica em miniatura destinada a transbordá-la e transcendê-la”¹.

No grande romance, antes de conhecer Veneza, o narrador muito a idealizou juntamente com Parma e Florença. Como já mencionado, a idealização veio por conta dos cartões ganhos por vezes da avó e de Charles Swann com as imagens das obras de arte contidas nestas cidades. Logo no início do romance o narrador sonha com a viagem que a família fará à Itália nas férias de Páscoa. Conhecer Florença e Veneza era realizar o sonho acalentado pelas leituras dos livros de estética, e o narrador vaticina: “aquelas duas Cidades Rainhas cujos domos e torres eu ia inscrever, na mais emocionante das geometrias, dentro do plano da minha própria vida”².

Embora a realização do sonho fosse adiada por um longo período, a cidade-sonho rondará o imaginário do narrador sob as mais distintas tonalidades. Georg Simmel, compartilhando desta ideia de cidade-sonho, diz que em Veneza

Apenas há a variação de sensações para tornar consciente que um mundo exterior existe e provoca as rupturas em seu estado de equilíbrio. É por isso que as impressões que se repetem constantemente, e do mesmo modo, nos hipnotizam; um ritmo ao qual somos ininterruptamente submetidos nos mergulha em um crepuscular estado irreal. A monotonia de todos os ritmos venezianos não nos permite conhecer as comoções e os impulsos que são necessários para dar o sentimento plena da realidade³.

¹ COLLIER, Peter. *Proust and Venice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 45: “...Fortuny in Carpaccio, is a model for the series of resurrections that punctuate the *Recherche*, and a graphic *mise en abîme* where the original structure secretes a miniature replica destined to overflow and transcendent it”.

² RTP, I, 385/ S, 378.

³ SIMMEL, Georg. *La parure et d'autres essais*. Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme/ Collection Philia, 1998, p. 108: « Il n'y a que la variation des sensations pour lui faire prendre conscience qu'un monde extérieur existe et provoque ces ruptures de son état d'équilibre. C'est pourquoi les impressions qui se répètent durablement à l'identique nous hypnotisent ; un rythme auquel nous sommes soumis sans interruption nous plonge dans l'état crépusculaire irreal. La monotonie de tous des rythmes vénitiens ne nous permet pas de connaître ces secousses et ces impulsions qui sont nécessaires pour donner le sentiment de la pleine réalité ».

Na *Recherche* Veneza irradia seus reflexos do início ao fim, e assim como o Oriente das *Mil e uma noites*, elas são as rimas interiores¹ em torno das quais se harmoniza a obra. Por toda sua beleza arquitetônica e artística, e pela feliz confluência que destinou Oriente e Ocidente ao mesmo espaço, a cidade pode ser respectivamente promessa do belo e do encontro.

Muitas são as Venezas de Proust e muitos são os signos e os significados que o escritor imputou a cada uma delas. De seguro tem-se que Veneza é sinalética e repleta de acepções, porém, quem sabe seja como *promessa de ventura* que ela cumpra melhor o seu papel na obra de Proust. Isto porque, em uma das cenas mais significativas da obra, é ela, *La Serenissima*, que retorna jubilosa na quase-queda do narrador em frente ao palácio dos Guermantes. O acaso fundador liberou o mistério da memória involuntária e o fez retornar a Veneza e reencontrar sua infância em Combray. Veneza revelou-se na epifania:

Cada vez que refazia, materialmente apenas, esse mesmo passo, ele se revelava inútil; mas se conseguia, esquecendo a recepção dos Guermantes, reconstruir o que sentira ao pousar assim os pés, de novo a visão deslumbrante e indistinta me roçava, como a dizer: “Detém-te se para tanto tens força e tenta resolver o enigma de felicidade que te proponho”. E logo a seguir, bem a reconheci, surgiu-me Veneza, da qual nunca me satisfizeram meus ensaios descritivos e os pretensos instantâneos tomados pela memória, e me era agora devolvida pela sensação outrora experimentada sobre dois azulejos desiguais do batistério de São Marcos, juntamente com todas as outras sensações àquela somadas no mesmo dia, que haviam ficado à espera, em seu lugar na fila dos dias esquecidos, de onde um súbito acaso as fazia imperiosamente sair. Tal como o gosto da pequena *madaleine* me recordava Combray. Mas porque me tinham, num como noutro momento, comunicado as imagens de Combray e de Veneza uma alegria semelhante à da certeza, e suficiente para, sem mais provas, tornar-me indiferente a ideia de morte².

Por isso, Jean-François Chevrier delicadamente assinala este belo diálogo das cidades afetivas: “Veneza magnifica Combray, mas inversamente, Veneza só é grande porque ela contém Combray”³. Coincidentemente a revelação ocorre um pouco antes de o narrador adentrar a recepção dos Guermantes, na qual ele terá o justo conhecimento do tempo perdido e do encontro com sua vocação. Portanto, Veneza é o signo geográfico intestino, onde o narrador pintou os sentimentos e os desejos, ela remete a morte e a ressurreição: a morte de Albertine e dos dias vividos, e a ressurreição da

¹ MACÉ, Gérard. *Le Manteau de Fortuny*. Paris: Gallimard/ Le Chemin, 1987, p. 93.

² RTP, IV, 446 / TR, 149.

³ CHEVRIER, 2009, p. 28: « Venise magnifie Combray, mais inversament, Venise n'est grande que parce qu'elle contient Combray ».

vida através de uma literatura por vir. E da perspectiva de uma estética construída a partir de espaço, tempo e memória, a cidade de Veneza atua principalmente como o elemento aglutinador que permite que o sonho da obra de arte se realize.

Sugere-se que dentre as Venezas elencadas na *Recherche* haja duas proeminentes. Uma é a cidade sonhada, a que se impõe em Balbec no ateliê de Elstir e que está amalgamada a Fortuny e Carpaccio. A outra, efetivamente visitada pelo narrador e sua mãe, é uma cidade simultaneamente real e emocional, pois aproxima a geografia veneziana labiríntica aos sentimentos mais profundos do herói, que vai à cidade na promessa de apartar-se da tristeza que o corrói por conta da súbita perda de Albertine, e será nesta Veneza que o narrador a reencontrará. A primeira se relaciona diretamente com o objeto deste estudo, a moda das roupas, e será por esta Veneza que se inicia o percurso pelas Venezas proustianas.

*

Veneza exterior: imagens

A Veneza das belas roupas e dos brocados aparece essencialmente nas discussões estéticas entre o narrador e o pintor Elstir, e tendo Albertine de ouvinte, no ateliê do artista na cidade de Balbec. A cidade litorânea assume um lugar importante e especial no romance, através dela pode-se fazer uma ilação com Veneza no sentido de que na obra ficcional Balbec apresenta-se também, e, sobretudo na primeira ida a Balbec, como uma cidade onde os sonhos se realizam, pois esta é a cidade onde o herói conhece o amor, ou seja, onde ele conhece Albertine. Ademais, é lá que Elstir mantém seu ateliê, e visitá-lo foi para o narrador uma experiência única e reveladora. A visita ao ateliê do artista é a introdução do narrador a outro universo, ao universo do artista, ao “laboratório de criação de um novo mundo”.

Os diálogos entre o narrador e Elstir na cidade de Balbec são ricos e cheios de espírito, eles expõem um mundo de cores e fantasias sob o viés propriamente carpacciano dos séculos XV e XVI. Ali está uma Veneza trivial, a cidade das festas e espetáculos, dos cortejos de barcos, das regatas, das mulheres prodigamente vestidas em veludos e brocados, da *Compagnie de Calza*, a Veneza dos doges, enfim.

Através de Carpaccio, um dos pintores renascentistas mais citados na *Recherche*, o colóquio se dilata, e narrador e Elstir se envolvem numa exuberante e ilustrativa confabulação histórica que envolve a beleza de Veneza, a arte da pintura e a moda das roupas. Embora extensa, a passagem merece ser citada em sua totalidade:

...e eu observei então que regatas, que reuniões esportivas, onde mulheres bem vestidas se banham na glauca luz de um hipódromo marinho, podiam ser, para um artista moderno, motivos tão interessantes como para um Veronese ou um Carpaccio as festa que eles tanto gostavam de descrever. — Sua comparação é muito exata — disse-me Elstir —, pois a cidade em que eles pintavam essas festas é, em parte, uma cidade náutica. Somente a beleza das embarcações daquele tempo consistia o mais das vezes na sua pesadez, na sua complicação. Havia torneios marítimos, como aqui, geralmente em honra de alguma embaixada como que Carpaccio representou na *Lenda de Santa Úrsula*. Os navios eram maciços, construídos como arquiteturas, e pareciam quase anfíbios, como Venezas menores no meio da outra, quando, unidos por meio de pontes levadiças, recobertos de cetim carmesim e de tapetes persas, levavam mulheres de brocado cereja ou de damasco verde até junto dos balcões incrustados de mármore multicores, onde outras mulheres se inclinam para olhar, com seus vestidos de mangas negras entreabertas e cujo forro branco era bordado a pérolas ou todo rendilhado. Já não se sabia onde terminava a terra, onde começava a água, o que ainda era o palácio ou já o navio, a caravela, a galeaça, o Bucentauro. Albertine ouvia com apaixonada atenção esses detalhes de *toilette*, as imagens de luxo que nos descrevia Elstir. — Oh!, como eu desejaria ver essas rendas de que me fala, é tão bonito o ponto Veneza — exclama ela — E depois eu gostaria tanto de ir a Veneza... — Talvez você possa em breve contemplar — disse-lhe Elstir — os maravilhosos tecidos que lá se usavam. Só podiam ser vistos nos quadros de pintores venezianos, ou então muito raramente nos tesouros das igrejas, e às vezes, até, aparecia algum à venda. Mas dizem que um artista de Veneza, Fortuny, redescobriu o segredo da sua fabricação e que dentro de alguns anos as mulheres poderão passear, e, sobretudo ficar em casa, em brocados tão magníficos como os que Veneza ornava as suas patrícias, com desenhos do Oriente¹.

Gérard Macé observa nesta passagem que

A invocação das *toilettes* suscita no espírito de Albertine o desejo de ir a Veneza, e a cidade desde então está estreitamente ligada ao ponto de renda que traz seu nome. Mas para ver as guipuras Albertine nasceu tarde demais, a menos que se verifique a notícia que murmura: “dizem que um artista de Veneza..., Fortuny, redescobriu o segredo da sua fabricação [...]”².

¹ RTP, II, 252/ R, 364-365.

² MACÉ, op. cit., p. 31: « L'évocation de ces toilettes éveille dans l'esprit d'Albertine l'envie d'aller à Venise, et la ville dès cet instant est étroitement liée au point de dentelle qui porte son nom. Mais pour voir les guipures Albertine

No colorido diálogo o escritor harmoniza os sentidos do leitor em direção a uma Veneza mítica, alegórica, exótica, mas também prosaica, permissível, ela é a cidade que integra a combinação pictórica à moda das roupas, é a cidade que permite Albertine sonhar, a partir do já “tão bonito” ponto (de bordado) Veneza, com as belas e raras roupas de um criador famoso. Não é por acaso que ela participa desta conversação traduzindo o desejo feminino do belo.

Conforme Juliette Monnin-Hornung “o pintor tornou-se seu guia, o qual, em cujos olhos, ele tem mais confiança que em seus próprios”¹. Elstir será, do mesmo modo que o é na arte pictórica, também o responsável pela doravante apreciação do narrador do trabalho das modistas: “agora já não podia desprezar as modistas, pois Elstir me dissera que o delicado gesto com que dão o último preguado, a suprema carícia às laçadas ou às penas de um chapéu já pronto, lhe interessaria tanto desenhá-lo como as posturas dos jóqueis (coisa que encantou Albertine)”². Esta Veneza é a cidade do refúgio e da abstração, ela é para Albertine a cidade dos luxuosos veludos e sedas que se mesclam a uma geografia insólita, na qual iates e barcos se exibem; já para o narrador ela é a cidade desejada que irradia a sensação de aventura através de sua história tão tendenciosamente estetizada pelo desejo de beleza. Em particular, a Veneza do herói é Combray e as leituras ruskinianas, e será ainda Fortuny e Carpaccio, mas segundo Monnin-Hornung, ele

Em Veneza é sensível, sobretudo ao charme que conferem a vida cotidiana os palácios suntuosos, as construções históricas. Contrariamente a Turner que parece ter contemplado a cidade aquática italiana através dos mistérios das brumas inglesas, ele saboreia Veneza no que ela tem de único, quer dizer, em sua luz e o esplendor preciso de suas arquiteturas³.

Esta observação de Juliette Monnin-Hornung coaduna com a apreensão do narrador quando este conhece efetivamente a cidade:

est née trop tard, à moins que se vérifie la nouvelle qu'on murmure : « on dit qu'un artiste de Venise..., Fortuny, a retrouvé le secret de leur fabrication, et qu'avant quelques années, les femmes pourront se promener, et surtout rester chez elle, dans des brocarts aussi magnifiques que ceux que Venise ornaient, pour ses patriciennes avec des dessins d'Orient ».

¹ MONNIN-HORNUNG, op. cit., p. 54: « le peintre est devenu son guide, dans les yeux duquel il a plus confiance qu'en les siens propres ».

² RTP, II, 256/ R, 368

³ MONNIN-HORNUNG, op. cit., p. 180: « le narrateur à Venise est sensible surtout au charme que confèrent à la vie quotidienne les palais somptueux, les demeures historiques. Contrairement à Turner, qui semble avoir contemplé la cité aquatique italienne à travers le mystère des brumes anglaises, il savoure Venise dans ce qu'elle a d'unique, c'est-à-dire dans sa lumière et le faste précis de ses architectures ».

O sol ainda estava alto, quando fui encontrar mamãe na piazzeta. Tornávamos a subir de gôndola o Grande Canal, víamos a fila dos palácios, entre os quais íamos passando, refletir a luz e a hora em seus flancos róseos e mudar com elas, menos à maneira de habitações privadas e de monumentos célebres, do que como uma cadeia de falésias de mármore, ao pé da qual vamos passear de barco, ao entardecer, para apreciar o crepúsculo. Assim, as casas dispostas dos dois lados do canal faziam pensar em sítios naturais, mas de uma natureza que criasse suas obras com imaginação humana. Ao mesmo tempo, entretanto (pelo caráter invariavelmente urbano das impressões que Veneza sugere quase em pleno mar, com suas águas, cujo fluxo e refluxo se fazem sentir duas vezes por dia, e que, alternadamente, recobrem na maré alta e descobrem na maré baixa, as magníficas escadarias exteriores dos palácios),...¹.

*

Veneza interior: morte e ressurreição

Nesse “grande sanatório de silêncio e de luz que é Veneza”² a relação entre o narrador e a cidade é ora sentimental, ora erotizada, ora lúdica. As incursões por Veneza operam como tentativas de tornar a cidade-sonho real, concreta, pois em sua alma a cidade já habita há muito tempo. A cidade-museu ficou entranhada nele, em suas lembranças, em seu vivido, em seu espírito. É a cidade da memória, das analogias³, do desejo de viagem da infância, e, principalmente, é a cidade onde Albertine, embora já morta, de um modo peculiar, ressuscitará.

A cidade dotada de inúmeras igrejas e vitrais, de centenas de pontes e canais, torna os encontros e desencontros por suas ruelas misterosas um exercício de solidão. O narrador caminha buscando antever o que Veneza tem a lhe confidenciar como se ela pudesse guardar o inaudito. Cabe a ele desvendá-la, capturá-la. Para Anne Simon a única relação autêntica que há na *Recherche* entre o eu (*moi*) e o mundo é esta estranha agitação (*étrange flottement*)⁴ que caracteriza Veneza: “cidade-“rede” onde sonhado e realizado se entrecruzam, cidade oxímoro que conjuga os domínios (terra e mar, obscuridade e

¹ RTP, IV, 208/ F, 197.

² Carta inédita de Marcel Proust à Illan de Casa Fuerte (*mai* 1903) publicada. In: CHEVRIER, 2009, p. 80: « grand sanatorium de silence et de lumière qu’est Venise ».

³ Por exemplo: “Mas, já no segundo dia, o que eu vi ao acordar, o que me fez levantar (pois se tinha substituído na minha memória, e no meu desejo, às lembranças de Combray) foram as impressões da primeira saída matinal em Veneza, essa Veneza onde a vida cotidiana não era menos real que em Combray, e onde, como em Combray, domingo pela manhã, se tinha realmente a satisfação de descer por uma rua festiva, mas onde essa rua era toda safira líquida, refrescada pelo ventinho frouxo, e de uma cor tão resistente que meus olhos fatigados nela podiam repousar, sem medo de que se esgarçasse”. In: RTP, IV, 203 et seq/ F, 193-194 .

⁴ RTP, IV, 230.

crystalinidade), as épocas (Renascimento e *Belle Époque*), o múltiplo e a singularidade”¹. O papel de Veneza na epifania confirma esta aguda observação.

A Veneza sentimental e íntima é também aquela do “*robe de chambre* azul e ouro de Fortuny” usado por Albertine e que o remetia a uma Veneza ainda desconhecida, mas sempre desejada:

Foi justamente na noite em que Albertine vestira pela primeira vez a *robe de chambre* azul e ouro de Fortuny, que por me evocar Veneza, me fazia sentir mais ainda o que eu sacrificava por ela, que não se me mostrava por isso agradecida. Embora eu nunca tivesse visto Veneza, sempre sonhava com ela, desde aquelas férias de Páscoa que deveria ter passado lá quando criança, e mais para trás ainda, desde as gravuras de Ticiano e as fotografias de Giotto que Swann me dera outrora em Combray. O *pegnoir* de Fortuny que Albertine trajava nessa noite me parecia como que a sombra tentadora dessa invisível Veneza. Era cheio de ornamentação árabe, como os palácios de Veneza dissimulados, à maneira das sultanas, por trás de um véu de pedra com labores abertos, como as encadernações da Biblioteca Ambrosiana, como nas colunas cujos pássaros orientais, significando alternativamente a morte e a vida, se repetiam na reverberação do tecido, de um azul profundo que, à medida que o meu olhar avançava nele, se mudava em ouro maleável, por aquelas mesmas transmutações que, diante das gôndolas que passam, mudam em metal coruscantes o azul do Grande Canal. E as mangas eram forradas de um rosa-cereja, tão particularmente veneziano que o chamam rosa-Tiepolo².

Ao chegar à cidade, o narrador se põe a perambular por ela, e sentindo suas cores e luzes ele encontra suas feições orientais; Veneza o seduz, e as *Mil e uma noites* da infância ganham real sentido na cidade dedálica:

Minha gôndola seguia pelos canaizinhos; como o dedo misterioso de um gênio a conduzir-me pelos meandros de uma cidade do Oriente, eles pareciam, à medida que eu avançava, abrir-me um caminho cavado em pleno coração de um bairro a que cortavam, mal afastando, com um fino sulco arbitrariamente traçado, as altas casas de janelinhas mouriscas; e, como se o guia mágico trouxesse uma vela na mão e me iluminasse a passagem, faziam brilhar à sua frente um raio de sol e devassavam-lhe a rota³.

¹ SIMON, Anne. *Proust ou le réel retrouvé*. Le sensible et son expression dans *À la recherche du temps perdu*. Paris: Puf, 2000, p. 257 : « ville-“réseau” où revê et réalité s’entrecroisent, ville oxymorique qui conjoint les domaines (terre et mer, ténèbres et cristal), les époques (Renaissance et Belle Époque), le divers et la singularité ».

² RTP, III, 895-896/ P, 367-368.

³ RTP, IV, 206/ F, 196.

As impressões-lembranças e as impressões-reais geram uma tensão em seu espírito, e errando, por aqui e por ali, ele segue se desorientando na tentativa de entender a emaranhada geografia veneziana:

À noite, eu saía sozinho, pelo coração da cidade encantada, personagem das *Mil e uma noites* entre bairros a explorar. Era raro que não descobrisse, ao acaso desses passeios, alguma praça desconhecida e espaçosa, de que nenhum guia, nenhum viajante me havia falado. Metera-me em uma rede de pequenos becos, de *calli* que dividiam em todos os sentidos, com suas ranhuras, o trecho de Veneza recortado entre um canal e uma laguna... [...] No dia seguinte, partia eu à procura de minha bela praça noturna, através de *calli* que se assemelhavam todas e se recusavam a dar-me qualquer informação, salvo para melhor me perder. Às vezes, um vago indício, que eu julgava reconhecer, dava a impressão de que iria ver ressurgir, em sua clausura, sua solicitude e seu silêncio, a bela praça exilada. Nesse momento, algum gênio mau, que tomara a parência de uma nova rua, me fazia retroceder a contragosto, e eu me via bruscamente reconduzido ao Grande Canal. E, como não existe grande diferença entre a lembrança de um sonho e a lembrança de uma realidade, acabava por perguntar a mim mesmo se não fora durante o sono que se produzira, em um bloco sombrio de cristalização veneziana, aquela estranha flutuação que oferecia uma vasta praça, rodeada de palácios românticos, à meditação do luar¹.

Quanto mais envolto pela rede de pequenos becos e *calli* que desembocam em *campi*, mais ele se enleia em seus dramas sentimentais. As lembranças de Albertine tornam a cidade o lugar de exílio dos sentimentos venturosos; é lá que a dor da perda, diluída entre os becos e ruelas, prefigurando uma confusão labiríntica que mescla a geografia aos sentimentos, será dissecada. A cidade facultará todos os tipos de movimentos e desordens emocionais, mas também a aproximação do eu: “eu sentia que a Albertine de outrora, invisível a mim mesmo, estava entretanto encerrada no fundo de mim como nos



Figura 11

cárceres de uma Veneza interior, de que a espaços um incidente fazia deslizar a tampa endurecida, proporcionado-me uma abertura sobre o passado”².

Como num jogo de associações, será através de uma peça de roupa confeccionada por Fortuny, um *manteau*, que Albertine ressurgirá em Veneza. A cena contundente é aquela em que o narrador visitando a *Gallerie dell’Accademia de Venezia*, e observando a tela de

¹ RTP, IV, 229/ F, 212.

² RTP, IV, 218/ F, 206.

Carpaccio, *Miracolo dell'indemoniato al ponte di Rialto (Patriarche di Grado exorcisant un possédé)*, recebe um golpe dado pela memória que o abate num real evento hipermnésico, pois é neste quadro que o narrador reconhece o *manteau* de Fortuny que Albertine usou naquela que seria, sem ambos desconfiarem, a última noite deles:

Enfim, antes de deixar o quadro, meus olhos regressaram à margem, onde formigam cenas da vida veneziana da época. Olhava o barbeiro enxugando sua navalha, o negro carregando o seu tonel, as conversas dos muçulmanos, nobres senhores venezianos em amplos brocados, em damascos, com gorros de veludo cor de cereja, quando senti, de repente, como que um leve aperto no coração. Às costas de um dos companheiros da Calza, reconhecível pelos bordados de ouro e pérolas que inscrevem em suas mangas ou coletes o emblema da risonha confraria à qual eram filiados, eu acabava de identificar o casaco que Albertine usava quando fora comigo à Versalhes em carro descoberto, na noite em que eu estava longe de pensar que apenas quinze dias me separavam do momento em que ela iria embora de minha casa. Sempre disposta a tudo, quando lhe pedira que partisse, naquele triste dia que ela deveria chamar, em sua última carta, *duas vezes crepuscular, visto que a noite caía e nós falamos em nos separar*, ela atirava aos ombros um casaco de Fortuny que levava consigo no dia seguinte e que, desde então, eu jamais tornara a ver em minhas lembranças. Ora, era neste quadro de Carpaccio que o genial filho de Veneza o utilizara, fora nas costas desse membro da Calza que o havia assinalado, a fim de lançá-lo sobre tantas parisienses que decerto ignoravam, como eu até agora, que o modelo existia num grupo de cavalheiros, no primeiro plano do *Patriarca de Grado*, numa Academia de Veneza. Eu reconhecera tudo e, tendo o esquecido casaco me devolvido, ao vê-lo, os olhos e o coração daquele que ia, naquela noite, partir para Versalhes com Albertine, fui invadido, durante alguns instantes, por um sentimento perturbador, logo dissipado, de desejo e de melancolia¹.

Acertadamente, Mario Lavagetto afirma que “tudo o que na *Recherche* é conhecido através do olho, aparentemente imunizado do observador, se transforma em signo do destino: ver significa se condenar a reviver, a experimentar na primeira pessoa”². E, involuntariamente, o narrador, aqui transmutado em herói, reencontra Albertine.

Esta cena dialoga, pelo inusitado da lembrança, com àquela de Charles Swann na recepção de *Mme* de Saint-Euverte: Swann ao ouvir a pequena frase da sonata de Vinteuil sente a presença de Odette: “mas de súbito foi como se ela tivesse entrado, e essa aparição foi para ele uma dor tão

¹ RTP, IV, 225-226/ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. Vol. III*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, 489-490.

² LAVAGETTO, Mario. *Chambre 43. Un lapsus de Marcel Proust*. Paris: Belin, 1996, p. 79: « Tout ce qui, dans la *Recherche*, est connu à travers l'œil apparemment immunisé de l'observateur, se transforme en signe du destin: voir signifie se condamner à revivre, à éprouver à la première personne ».

dilacerante que teve que levar a mão ao peito”¹. Mesmo golpe sofreu o narrador ao identificar, na tela de Carpaccio, Albertine.

O *manteau* reconhecido em Veneza é aquele que Albertine usa na véspera de sua fuga:

Albertine ficara no quarto, lendo, metida no *pegnoir* de Fortuny. Perguntei-lhe se queria vir comigo a Versalhes. Ela tinha isto de encantador: estava sempre disposta a tudo, talvez por aquele hábito de antigamente ter vivido a metade do tempo em casa dos outros, e como em dois minutos se resolvera a vir para Paris, disse-me: “Posso ir assim mesmo, se não descermos do carro”. Hesitou um segundo entre dois *manteaux* para pôr sobre o *pegnoir* – como teria feito dois amigos diferentes que teria que levar –, decidiu-se por um azul escuro admirável...².

Gérard Macé dramatiza e sugere que “os vestidos de Fortuny, cuja corola evasê toca o chão, resumem as metamorfoses de Albertine: menina-flor e sereia, antes de ser simbolicamente costurada em uma bolsa e afogada em Veneza”³. Nesta linha dedutiva, Geneviève Henrot, assim como também fez Yoshikawa, atribui ao *manteau* de Fortuny uma função estrutural capaz de orquestrar na narrativa diferentes temas, a saber, roupas, desejo de viajar, esquecimento e reminiscência de Albertine, interação da arte e realidade, e “também, compreende-se que Proust pode eleger entre todos, como alegoria de seu trabalho romanesco, o da costureira (esta é a função alegórica)”⁴. O *manteau* de Fortuny ganha vida a partir do reconhecimento dele na tela de Carpaccio, e transforma-se no fantasma de Albertine⁵.

E pensando em Veneza como Tempo, e talvez seja este o significado maior dela na obra, imediatamente vêm à memória as palavras de Samuel Beckett em seu marcante *Proust*: “tempo, uma

¹ RTP, I, 339/ S, 331.

² RTP, III, 906/ P, 376.

³ MACÉ, op. cit., p. 62: « robes de Fortuny dont la corolle évasée effleure le sol, elles résument les métamorphoses d’Albertine : fille-fleur et sirène, avant d’être symboliquement cousue dans un sac et noyée dans Venise ».

⁴ HENROT, Geneviève. Toilette. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 1003: « aussi comprend-on que Proust ait pu élire entre tous, comme allégorie de son travail romanesque, celui de la couturière (c’est sa fonction allégorique) ».

⁵ Gérard Macé faz uma analogia entre o *manteau* de Fortuny, o qual Albertine leva consigo ao ir embora, e *Peau d’âne* de Charles Perrault; em certa altura ele afirma: ““Pele de asno” está comprometida com o estafermo, enquanto Albertine experimenta um destino comparável no espírito do narrador. Despojada de seu precioso *manteau*, ou tendo ele perdido seu poder, que vem a dar no mesmo, ela só aparece sob o disfarce de uma “rapariga muito gorda, machona, em cujo rosto fanado a florava já, como um germe, o perfil da *Mme Bontemps*”. (« « Peau d’âne » est engagée comme souillon, tandis qu’Albertine connaît un sort comparable dans l’esprit du narrateur. Dépouillée de son précieux manteau, ou celui-ci ayant perdu son pouvoir, ce qui revient au même, elle n’apparaît plus que sous les traits d’une « fille déjà fort grosse hommasse, dans le visage fané de laquelle saillait déjà, comme une graine, le profil de *Mme Bontemps* ». In: MACÉ, op. cit., p. 60 (Citação: RTP, IV, 222/ F, 210).

condição de ressurreição, porque um instrumento de morte”¹, e sob o “triádico e ágil monstro ou Divindade” que Beckett salientou na obra proustiana, ou seja, o Tempo, o Hábito, e a Memória, que uma ilação desponta: o tempo, na condição de ressurreição, estabeleceu o *manteau*, em sua relação com a memória, como um signo, um signo artificial.

O *manteau* de Fortuny contemplado pelo herói tornou-se um signo, mas um signo artificial e não um signo natural como é o signo cicatriz descrito por Deleuze: “a cicatriz é o signo, não da ferida passada, mas do “fato presente de ter havido uma ferida”: digamos que ela é contemplação da ferida, ela contrai todos os instantes que dela me separam num presente vivo”². E assim ocorre porque o *manteau* é um signo que não contém em si o tempo contraído, como a cicatriz, por isso, os signos artificiais: “remetem ao passado ou ao futuro como dimensões distintas do presente, dimensões das quais o presente, por sua vez, talvez venha a depender; tais signos implicam sínteses ativas, isto é, a passagem da imaginação espontânea às faculdades ativas da representação refletida, da memória e da inteligência”³.

Pensando no herói da *Recherche* ao contemplar o quadro, ele, nesta contemplação, apenas evoca um antigo presente, mas não contrai as impressões sensíveis “que remetem ao presente no que eles significam”⁴, pois a experiência passada de ter visto Albertine com o *manteau*, e que retorna na contemplação do quadro de Carpaccio, é uma imagem-lembrança, por isso, diz o narrador: “eu reconhecera tudo”, e este reconhecimento-lembrança produzido, advindo do signo artificial, invoca um presente passado, uma imagem-lembrança que não produz uma diferença no espírito que o contempla, mas sim “um sentimento perturbador, logo dissipado, de desejo e de melancolia”, logo, uma imagem-lembrança daquele momento decorrido. Por isso, o *manteau* de Fortuny é, naquele momento de contemplação, não uma lesão que se tornou cicatriz, mas um signo que envolve as sínteses ativas da memória; esse passado revisitado, o presente vivido, segundo a síntese ativa, encontra-se entre dois presentes: “aquele que ele foi e aquele em relação ao qual ele é passado. O passado não é o antigo presente, mas o elemento no qual este é visado”⁵. No passado dois presentes então se fundem, e pela

¹ BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 35. Beckett considera junto ao Tempo, o Hábito e a Memória, e afirma que é desta tríade que a mente se afasta para, não necessariamente, conseguir realizar a ação da memória involuntária.

² DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009, p. 121.

³ DELEUZE, 2009, p. 121.

⁴ DELEUZE, 2009, p. 121.

⁵ DELEUZE, 2009, p. 124.

representação dos presentes, antigo e atual, diz Deleuze, dois aspectos correlativos, mas não-simétricos se apresentam: “reprodução e reflexão, rememoração e reconhecimento, memória e entendimento”¹, é o antigo presente reproduzido no atual, ao mesmo tempo em que o atual é também refletido na representação. São os dois lados correspondentes da síntese ativa da memória, a rememoração e a reconhecimento: “deste modo, pode-se chamar de síntese ativa da memória o princípio da representação sob este duplo aspecto: reprodução do antigo presente e reflexão do atual”². Logo, os dois presentes, o novo e o antigo, produzem no sujeito impressões coligadas por afinidade, e por esta característica, pode-se dizer que a síntese ativa da memória é diversa da síntese passiva do hábito – que é uma síntese empírica, e a que acolhe o signo natural –, na qual ocorre a *contração* no presente como constituição do tempo. E como se afirmou, a síntese ativa da memória implica uma dupla representação: a “reprodução do antigo presente e reflexão do atual”, e esta dupla representação dos presentes permite constituir o tempo “como *encaixe* dos próprios presentes”³, o que remete ao Deleuze de *Bergsonismo*, quando ele afirmou que “rigorosamente falando, o psicológico é o presente. Só o presente é “psicológico”; mas o passado é a ontologia pura, a lembrança pura, que tem significação tão-somente ontológica”⁴.

A apreensão da ruptura temporal nesta sequência proustiana comove, sobretudo, pelo viés daquilo que pertence ao passado irremediável: pela morte. Resta então à memória, ou seja, a esta faculdade que permite perpetrar a “conservação e acumulação do passado no presente”⁵, ser o elo com a vida vivida e atualizá-la. E a partir desta experiência estético-sentimental e levando-se em consideração as palavras de Kierkegaard – “repetição e lembrar são o mesmo movimento, mas em sentido oposto, pois o que se lembra foi; é uma repetição para trás; a repetição propriamente dita, ao contrário, é um lembrar para frente”⁶ –, o herói da *Recherche*, contrário à qualidade de algumas de suas suas outras experiências temporais, parece ter tido nesta cena uma anamnese, a qual o retém numa primeira dimensão temporal, a da lembrança, mas que não deixou de causar efeitos em seu espírito (“fui invadido, durante alguns instantes, por um sentimento perturbador, logo dissipado, de desejo e de

¹ DELEUZE, 2009, p. 125.

² DELEUZE, 2009, p. 125.

³ DELEUZE, 2009, p. 125.

⁴ DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 43.

⁵ BERGSON, Henri. *L'Énergie Spirituelle*. Paris: Puf, 1996, p. 05.

⁶ KIERKEGAARD, Sören. *Œuvres complètes, Tome V*. Traduit du danois par Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau. Publié sous la direction de Jean Brun. Paris: Éditions de l'Orante, 1966, p. 3: « Répétition et ressouvenir sont le même mouvement, mais en sens opposé ; car ce dont on se ressouvient, a été ; c'est une répétition en arrière ; la répétition proprement dite, au contraire, est un ressouvenir en avant ».

melancolia”). Por isso, esta não foi uma repetição no sentido deleuziano que, em seu retorno, traz a diferença. Tampouco, nem no sentido kierkegaardiano, que sugere uma retomada com olhos para o futuro, uma retomada em direção à beleza da vida, pois a repetição é o pão cotidiano que nutre a bênção, e nestes termos, ela difere por completo da esperança, que é um fruto enganador, e da reminiscência, que Kierkegaard considera um miserável viático¹.

Assim, a Veneza interiorizada é Desejo, Memória, Ausência, Ressurreição, e, sobretudo Tempo. Encarnada no narrador-herói e renascida na revelação, é ela que subitamente lhe aparece n’*O Tempo Redescoberto*: “e logo a seguir, bem a reconheci, surgiu-me Veneza”². A cidade surge subitamente no turbilhão de sensações, na quase-queda, nas lembranças trazidas pela memória involuntária, e este (re)nascimento “às avessas abre ao desejo de escrever o espaço até então proibido do Livro. Oriundo do batistério, que é a Bíblia-mãe, o livro será a réplica deslocada: “edifício imenso”, religioso, construído em torno do mito veneziano”³, diz inspiradamente Francis Ponge. E assim como Proust, o mito veneziano enfeitiçou outro poeta, Joseph Brodsky, que amou de modo superior a cidade-rainha; com sua estranha geografia, feita de beleza e mistério, de água e luz, tempo e movimento, Veneza comove:

A água é igual ao tempo e dá à beleza seu duplo. Em parte água, servimos à beleza do mesmo modo. Roçando a água, esta cidade melhora a aparência do tempo, embeleza o futuro. É esse o papel desta cidade no universo. Porque a cidade é estática enquanto estamos nos movendo. A lágrima é prova disso. Porque nós partimos e a beleza fica. Porque nos orientamos para o futuro, enquanto a beleza é o presente eterno⁴.

¹ KIERKEGAARD, 1966, p. 4.

² RTP, IV, 446/ TR, 149.

³ PONGE, Francis. L’Atelier d’Elstir (44-69). In: *Cahiers critiques de la littérature*. Paris : Éditions Contraste, N° 3/4, Été, 1977, p. 44 : « à rebours ouvre au désir d’écrire l’espace jusqu’alors interdit du Livre. Issu du batistère, qui est la Bible-mère, le livre en sera la réplique déplacée : « édifice immense », religieux, construit autour du mythe vénétien ».

⁴ BRODSKY, Joseph. *Marca d’água*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 87.

II. 2. 2. Fortuny



Figura 12

Veneza é a cidade escolhida pelo costureiro Fortuny para desenvolver seus tecidos e suas criações. A presença de Fortuny na obra proustiana materializa o belo secular, e reforça a dessacralização da pintura renascentista, pois suas criações permitem que as imagens dos grandes mestres do Renascimento apreendidos, e a princípio cultuados, sejam, de um modo peculiar, desmistificadas ao se tornarem produto, como os tecidos e as vestimentas. Doretta Davanzo Poli afirma que,

Mariano Fortuny pode ser considerado como a encarnação ideal do artista-artesão se tomado pelo *Arts and Crafts* – movimento célebre de reforma das artes aplicadas promovida e fundada por volta do fim do século XIX pelo inglês William Morris –, de que procedeu sua obra, de maneira diferente, é verdade, no curso do século seguinte¹.

Esta observação de Poli vai ao encontro da necessidade surgida no fim do século XIX e começo do século XX que diz respeito aos novos meios de produção, inclusive dos objetos de luxo. O objeto de luxo, que antes era por excelência artesanal e exclusivo, foi, no decorrer do século XIX, com o incremento da indústria, paulatinamente perdendo estas características e ganhando feiúra. A partir desta constatação e assombrado com a total degradação do design e dos objetos vistos na Exposição Universal, William Morris se revolta, como afirma Phillippe Perrot:

Em vez de ser uma introdução em mais beleza para os amadores, o luxo fortemente difundido torna-se vulgar. A utilização massiva dos materiais de substituição, a mecanização procurando imitar ou “melhorar” a produção artesanal faz somente acelerar a degradação do “gosto”. Isto é o que revolta os críticos ferozes do progresso ou os estetas nostálgicos, como Morris ou Ruskin, horrorizados pela pobreza cultural dos produtos industrializados².

¹ POLI, Doretta Davanzo. *Étoffes et vêtements* (p. 137-187). In: *Mariano Fortuny*. Paris: Éditions du Regard, 2000, p. 139: « Mariano Fortuny peut être considéré comme l’incarnation idéale de l’artiste-artisan si prisé par les Arts and Crafts – mouvement célèbre de réforme des arts appliqués promu et fondé vers la fin du XIXe siècle par l’Anglais William Morris –, dont procédera son œuvre, de manière différente il est vrai, au cours du siècle suivant ».

² PERROT, Philippe. *Le Luxe. Une richesse entre faste et confort. XVIIIe – XIXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1995, p. 144 : « Au lieu d’être une initiation à plus de beauté pour davantage d’amateurs, le luxe vulgarisé devient vulgaire. L’utilisation massive des matériaux de substitution, la mécanisation cherchant à imiter ou à « améliorer » la production artisanale n’ont fait qu’accélérer la dégradation du « goût ». C’est là ce qui révolte les contempteurs du

Fortuny assimilou esta carência do belo de sua época e não mediu esforços para gerar produtos de inestimada beleza e qualidade, e esta inspiração partiu de seu próprio patrimônio familiar.

O pai de Mariano Fortuny, o pintor Mariano Fortuny y Marsal, foi também um grande colecionador, e tinha uma quantidade importante “de tecidos, de roupas, de ornamentos litúrgicos e de tapetes”¹. Esta herança, por vezes diminuída em decorrência de períodos financeiros difíceis, foi provavelmente o que estimulou o gênio criativo de seu filho Mariano Fortuny².

Figura de múltiplas facetas, Fortuny é praticamente indefinível, e sua presença em Veneza marcou toda uma época:

Não existe escritor, viajante com pretensões literárias, amante da arte, curioso que chegue em Veneza nos anos dourados e suspeitos que precederam a Grande Guerra que não tenham esbarrado em Mariano Fortuny, que nunca tenham sido seduzidos por ele, que não tenham sido enredados na atmosfera e nas *coisas* das quais Fortuny se cercava e que não tenham sancionado sua fortuna e fama edificando-lhe o mito: os tecidos e as roupas, a fotografia e a impressão, a pintura e as gravuras, o teatro e a cenotécnica, a lírica e o comércio...; tanto que se chegou a supor e a reconstruir uma espécie de ícone de Veneza *no mundo de Fortuny*: ectoplasma ou ilusão, sereia ou hábil montagem de figuras e de imagens, esse recipiente estende sua capacidade de Wagner a Proust, dos Balés Russos a D’Annunzio, do tema do esnobe ao do *dandy*, da figura do *connoisseur* àquela do *artifex*³.

A família espanhola Fortuny instala-se em Veneza em 1889, após uma estada em Paris, onde, ainda criança, Mariano Fortuny estuda pintura no ateliê de Benjamin Constant, e frequenta artistas

progrès ou des esthètes nostalgiques, comme Morris ou Ruskin, horrifiés par la pauvreté culturelle des produits industriels ».

¹ *MARIANO FORTUNY VENISE*. Catalogue de l’exposition : 19 avril au 13 juillet 1980. Musée Historique de Tissus de Lyon. Commissaire de l’exposition: Guillermo de Osmá, Lyon, 1980. TUCHSCHERER, Jean-Michel. La création d’*étoffes*. (p. 19-23), p. 19-20: « d’*étoffes*, de costumes, d’ornements liturgiques et de tapis ».

² Mariano Fortuny y Madrazo nasceu em Granada, Espanha, em 11 de maio de 1871, e morreu em Veneza, Itália, em 1949.

³ *MARIANO FORTUNY*. Catalogo della mostra a cura di Maurizio Barberis, Claudio Franzini, Silvio Fuso, Marco Tosa. Palazzo Fortuny dicembre 1999/ luglio 2000, Venezia, Marsilio Editori, 1999. ROMANELLI, Giandomenico. (p. 19-23), p. 19: “Non vi è scrittore, viaggiatore con pretese letterarie, amatore d’arte, curioso giunto a Venezia negli anni dorati ed equivoci che precedettero la Grande Guerra che non si sia imbattuto in Mariano Fortuny, che non ne sai rimasto sedotto, che non si sia impigliato nell’atmosfera e nelle *cose* di cui Fortuny si circondava e che ne hanno sancito la fortuna e la fama edificandone il mito: le stoffe e i costumi, la fotografia e la stampa, la pittura e l’incisione, il teatro e la scenotecnica, la lirica e il commercio...; tanto che si è giunti a supporre e a ricomporre una sorta di icona della Venezia *al mondo di Fortuny*: ectoplasma o illusione, sirena ovvero abile montaggio di figure e di immagini, questo contenitore estende la sua capienza da Wagner a Proust, dai Balletti Russi a D’Annunzio, dal tema dello snob a quello del *dandy*, dalla figura del *connoisseur* a quella dell’*artifex*”.

como Tissot, Baudry, Frémiet, Boldini, Stevens, Gérôme, Meissonier e Egusquiza. A partir de 1901 volta a instalar-se em Paris, e é nesta cidade que ele principalmente pesquisa e patenteia um bom número de invenções¹, as quais tornaram a cena teatral mais eficiente.

As investigações teatrais de Fortuny originaram-se movidas pelo amor ao teatro, e talvez mais especificamente pelo teatro wagneriano. Sua estima por Richard Wagner começou cedo. A “febre Wagner” tomou conta de Paris após 1860, mormente entre os aficionados por música e não entre o grande público, e como afirma Ruy Coelho:

Com o wagnerismo, então, atingimos o verdadeiro estado de espírito religioso. A peregrinação a Bayreuth era o ritual de significado idêntico ao que tinha para o maometano, a viagem à Meca. Mais do isso, pretendia substituir a vida pela arte, único porto contra as violentas tempestades que se preparavam².

Guiado pelas mãos do amigo da família, o gravador espanhol Rogelio de Egusquiza, Fortuny frequentou “desde o início dos anos noventa Bayreuth e seus festivais”³, daí que, “a obra de arte total, com as suas fortes conotações estético-filosóficas se torna ponto de referência fixo para o seu futuro trabalho teatral”⁴, pois o adolescente Mariano Fortuny foi arrebatado pela estética wagneriana:

Nosso amigo Egusquiza, pintor e músico, quis ir a Bayreuth e de lá retornou completamente transformado, encantado. Ele escutava e via, sobretudo harmonias simples, linhas severas, tonalidades cinza e auteras. Naquele inverno somente me repetia os mitos e os heróis da Tetralogia. Eu que era já um adolescente estava completamente impregnado deste mundo imaginário [...] Eu via apenas jogos de cena e decorações. E isto me estimulou muito para mergulhar novamente no estudo da pintura⁵.

¹ Segundo Gérard Macé, “Fortuny, que segundo Proust era o “filho genial de Veneza”, e que os Venezianos por seu lado tinham sobrenomeado “o pequeno Leonardo”, entrega em Paris, ao Escritório Nacional de Propriedade Industrial mais de vinte registros de inventor”. (« Fortuny, qui selon Proust était le « fils génial de Venise », et que les Vénitiens de leur côté avaient surnommé « le petit Léonard » déposa à Paris, à l’Office National de la Propriété Industrielle, plus de vingt brevets d’inventeur »). In: MACÉ, op. cit., p. 25.

² COELHO, Ruy. *Proust e a Introdução ao método crítico*. São Paulo: Ed. Flama Ltda, 1944, p. 20.

³ *MARIANO FORTUNY*. Catalogo della mostra a cura di Maurizio Barberis, Claudio Franzini, Silvio Fuso, Marco Tosa. Palazzo Fortuny dicembre 1999/ luglio 2000, Venezia, Marsilio Editori, 1999. FUSO, Silvio (p. 13-17), p. 13: “sin dai primi anni novanta Bayreuth e i suoi festival”.

⁴ *MARIANO FORTUNY*. Catalogo della mostra a cura di Maurizio Barberis, Claudio Franzini, Silvio Fuso, Marco Tosa. Palazzo Fortuny dicembre 1999/ luglio 2000, Venezia, Marsilio Editori, 1999. FUSO, Silvio. (p. 13-17), p. 14: “l’opera d’arte totale, con le sue forti connotazioni estetico filosofiche diviene fermo punto di riferimento per il suo futuro lavoro teatrale”.

⁵ *MARIANO FORTUNY VENISE*. Catalogue de l’exposition : 19 avril au 13 juillet 1980. Musée Historique de Tissus de Lyon. Commissaire de l’exposition: Guillermo de Osma, Lyon, 1980. FUSO, Silvio et MESCOLA, Sandro. La Réforme Théâtrale de Mariano Fortuny – à mi-chemin entre technique et idéologie. (p. 35-39), p. 35: « Notre ami

Naturalmente a inquietação de Fortuny é francamente herdeira da ideia wagneriana acerca da sinestesia artística que envolve o drama musical, pois:

Para Wagner, a arte deve ter por missão purificar e transformar. Essa missão só pode ser realizada com eficácia se a arte é concebida como um fenômeno superior, a arte total (*das Gesamtkunstwerk*) na qual se integram as diferentes artes: é o drama musical tal como o concebe Wagner, no qual a poesia, a pintura, a música, o canto, a dança e a arquitetura têm a mesma importância¹.

Então, nada mais preponderante que encontrar meios de tornar a ansiada arte-total wagneriana uma realidade em cena.

Unindo suas ambições e críticas às do intelectual e músico Adolphe Appia, Fortuny inicia suas pesquisas, primeiramente sobre a iluminação teatral. Estas experiências foram vigorosamente estimuladas por Appia, que assim como o amigo da família Rogelio Egusquiza era um apaixonado pela música wagneriana. A partir dos resultados obtidos com as pesquisa de luz, Fortuny elaborou o que ele chamou de “*pittura teatrale*”, ou seja, rompendo com a cenografia tradicional, ele introduz em cena a luz indireta e difusa em concordância com a música: “a iluminação difusa e a união da luz com a iluminação indireta foi resolvida pelas pesquisas de Mariano Fortuny, que conduziram a realização de um sistema de iluminação cênico, que para a época, era verdadeiramente novo e revolucionário”². Sua atuação no teatro não se limitou apenas à luz, pois ele, e Appia,

Egusquiza en tant que peintre et que musicien voulut se rendre à Bayreuth et il en revint complètement transformé et comme enchanté. Il n’entendait et ne voyait plus qu’harmonies simples, que lignes sévères, que tonalités grises et austères. Cet hiver-là, il ne faisait que me répéter les mythes et les héros de la Tétralogie. Moi qui étais désormais adolescent, j’étais tout pénétré de ce monde imaginaire [...] Je ne voyais que jeux de scène et décors. Et cela m’incita fortement à me replonger dans l’étude de la peinture » (Citação: Mariano Fortuny, notes inédites du cahier *Descriptions et illustrations*, non daté).

¹ *MARIANO FORTUNY VENISE*. Catalogue de l’exposition : 19 avril au 13 juillet 1980. Musée Historique de Tissus de Lyon. Commissaire de l’exposition: Guillermo de Osma, Lyon, 1980. OSMA, Guillermo de. Fortuny Retrouvé (p. 13-17), p. 15: « Pour Wagner, l’art doit avoir pour mission de purifier et de transformer. Cette mission ne peut être accomplie efficacement que si l’art est conçu comme un phénomène supérieur, l’art total (*das Gesamtkunstwerk*) dans lequel s’intègrent les différents arts : c’est le drame musical tel que le conçoit Wagner, où poésie, peinture, musique, chant, danse et architecture ont tous la même importance ».

² *MARIANO FORTUNY VENISE*. Catalogue de l’exposition : 19 avril au 13 juillet 1980. Musée Historique de Tissus de Lyon. Commissaire de l’exposition: Guillermo de Osma, Lyon, 1980. FUSO, Silvio et MESCOLA, Sandro. La Réforme Théâtrale de Mariano Fortuny Fortuny – à mi-chemin entre technique et idéologie. (p. 35-39), p. 36: « l’éclairage diffusé et l’union de la lumière avec l’éclairage indirect fut résolue par les recherches de Mariano Fortuny qui conduisirent à la réalisation d’un système d’éclairage scénique qui pour cette époque était vraiment nouveau et révolutionnaire ».

Recusavam, em particular, além do emprego grotesco de céus pintados sobre faixas com os efeitos nocivos de iluminação que daí decorria, o uso da luz direta que não levava em conta a conformação do olho humano, e, por conseguinte, nem o efeito produzido sobre o espectador, nem o problema das sombras¹.

E para resolver tal cenografia² grotesca, Fortuny idealiza uma “cúpula” (*coupole*), “iluminda por fontes de luz de diferentes cores, refletidas e difundidas, o que dá uma qualidade de céu perfeita tanto pela profundidade assim criada como pelas cores “vivas” que se obtém”³.

Por conta da *coupole* fez uma parceria com a alemã A.E.G. (*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*) e parte para Berlim, onde conhece Max Reinhardt e Hugo von Hofmannsthal, sem todavia terem conseguido trabalhar juntos. Sempre exigente e criterioso na elaboração de seus projetos, até a Primeira Guerra, Fortuny faz vários trabalhos para o teatro por toda Europa; após este período, porém, e já instalado definitivamente em Veneza, dedica-se quase que exclusivamente às suas criações artísticas, como a pintura e a confecção de objetos e roupas. Apenas vez por outra voltava a realizar algum trabalho teatral, como em 1931, quando “monta *Os Mestre Cantores* de Wagner em Roma. Para realizar suas decorações, sua preocupação de perfeição o impulsiona a residir em uma montanha até o que ele assiste a uma tempestade que ele fotografa para reproduzi-la em seguida”⁴.

¹ MARIANO FORTUNY VENISE. Catalogue de l'exposition : 19 avril au 13 juillet 1980. Musée Historique de Tissus de Lyon. Commissaire de l'exposition : Guillermo de Osma, Lyon, 1980. FUSO, Silvio et MESCOLA, Sandro. La Réforme Théâtrale de Mariano Fortuny Fortuny – à mi-chemin entre technique et idéologie. (p. 35-39), p. 36: « ils refusaient en particulier, outre l'emploi grotesque des ciels peints sur bandes, avec les effets délétères d'éclairage qui en découlaient, l'usage de la lumière directe qui ne tenait aucun compte de la conformation de l'œil humain, et donc de l'effet produit sur le spectateur, ni du problème des ombres ».

² Françoise Leriche afirma que “A cenografia –: um campo de aplicação da arte do pintor [...] o teatro de pintura é uma característica da sensibilidade simbolista e pós-simbolista” (« La scénographie –: un champ d'application de l'art du peintre [...] le théâtre de peinture est une caractéristique de la sensibilité symboliste et post-symbolisque »). In: LERICHE, Françoise. La seule femme, c'est la femme peinte (p. 487-504). In: *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray* (BSAMP N° 36), 1986, p. 492.

³ MARIANO FORTUNY VENISE. Catalogue de l'exposition : 19 avril au 13 juillet 1980. Musée Historique de Tissus de Lyon. Commissaire de l'exposition : Guillermo de Osma, Lyon, 1980. FUSO, Silvio et MESCOLA, Sandro. La Réforme Théâtrale de Mariano Fortuny Fortuny – à mi-chemin entre technique et idéologie. (p. 35-39), p. 36: « éclairée par des sources de lumière de différentes couleurs, réfléchies et diffusées, ce qui donne une qualité de ciel optimale tant par la profondeur ainsi créée que par les couleurs « vivantes » que l'on obtient ».

⁴ DESCHOLDT, Anne-Marie. Un magicien de Venise (p. 9-133). In: *Mariano Fortuny*. Paris: Éditions du Regard, 2000, p. 133: « monte Les Maîtres Chanteurs de Wagner, à Rome. Pour réaliser ses décors, son souci de perfection le pousse à séjourner à la montagne jusqu'à ce qu'il assiste à un orage qu'il photographie pour le reproduire ensuite ».

1906 foi o ano em que Fortuny começou a criação e produção de roupas¹. Junto com Adèle Henriette Nigrin, sua mulher, em 1907 eles iniciam o atelier de tecidos, e em 1919 abrem a fábrica de impressão mecânica de tecidos no pequeno arquipélago Giudecca, muito próximo a Veneza.

Fortuny leva sua inventividade para a moda e torna-se rapidamente um costureiro de vanguarda na moda européia. Sua cuidadosa produção consolida a preciosidade de suas roupas, como afirma Jean-Michel Tuchscherer:

Para os vestidos, os casacos, as vestes e as capas, ele usa, sobretudo os veludos; para as grandes echarpes os tafetás de seda; o cetim leve para os “delfos” (estofos finamente plissados); o cetim e a *faille* em forro de casacos; a gaze para as túnicas leves e os sobre-vestidos; o véu de seda para as echarpes e a fabricação de determinadas lâmpadas. A lã e o linho foram menos empregados. Por outro lado, o algodão o é frequentemente para alguns vestidos-túnicas de imitação copta e sistematicamente para a fabricação de forro de móveis. [...] À maneira de muitos de seus contemporâneos como Poiret, Fortuny cria uma moda antes de tudo confortável. Sua preocupação na liberação do corpo é predominante. Emprega ele, então, materiais fluidos, capazes de traduzir melhor esta nova concepção da vestimenta. Sabe-se que o Oriente sempre teve uma concepção mais livre e liberal no que concerne ao corpo humano e roupas de grande maleabilidade. Por isso, uma quantidade importante de tecidos empregados por Fortuny provinham da China, Japão ou Índia, em particular, os tafetás de seda, os cetins leves, os véus e algumas gazes².

O trabalho de Fortuny e de Henriette era, por excelência, artesanal e exclusivo. Mas o refinamento não se limitava apenas aos tecidos, o esmero ia da perfeita costura das pequenas pérolas de vidro trazidas de Murano para fazer o acabamento das roupas até a meticulosa elaboração das tintas. A exigência de Fortuny fazia vir:

¹ *MARIANO FORTUNY VENISE*. Catalogue de l'exposition: 19 avril au 13 juillet 1980. Musée Historique de Tissus de Lyon. Commissaire de l'exposition: Guillermo de Osma, Lyon, 1980. OSMA, Guillermo de Au-delà de la mode. (p. 29-32), p. 20.

² *MARIANO FORTUNY VENISE*. Catalogue de l'exposition : 19 avril au 13 juillet 1980. Musée Historique de Tissus de Lyon. Commissaire de l'exposition: Guillermo de Osma, Lyon, 1980. TUCHSCHERER, Jean-Michel. La création d'étoffes. (p. 19-23), p. 20: « pour les robes, les manteaux, les vestes et les capes, il utilise surtout le velours, pour les grandes echarpes le pongée de soie, le satin léger pour les « delphos » (fourreaux finement plissés), le satin et la faille en doublure de manteaux, la gaze pour les tuniques légères et les dessus de robes, le voile de soie pour les echarpes et la fabrication de certaines lampes. La laine et le lin furent moins employés. En revanche, le coton l'est fréquemment pour certaines robes-tuniques d'imitation copte et systématiquement pour la fabrication des étoffes d'ameublement. [...] À l'instar de beaucoup de ses contemporains comme Poiret, Fortuny créa une mode avant tout confortable. Son souci de la libération du corps est prédominant. Il emploie donc les matières fluides, capables de traduire au mieux cette nouvelle conception du vêtement. On sait que l'Orient eut toujours une conception plus libre et plus libérale, à l'égard du corps humain, et une grande souplesse dans l'habillement. C'est pourquoi une quantité importante des étoffes employées par Fortuny provenaient de Chine, du Japon ou de l'Inde, en particulier les pongées de soie, les satins légers, les voiles et certaines gazes ».

Pigmentos do Brasil, o índigo da Índia, vagões inteiros de palha da Bretanha para o amarelo, os *cochenilles* do México para o carmin, e os ovos apodrecidos da China, dos quais somente o branco é utilizado como fixador para a prata e o ouro, e cujo odor não escapou a Proust. O odor é obscurecido, o ouro e a prata são de um inacreditável frescor, talvez devido também ao fato de serem polidos no âmbar¹.

E:

Viu-se a importância atribuída por Mariano Fortuny na preparação dos pigmentos, os retoques finais com esponjas e pincéis, como sob o Antigo Regime, mas é preciso também sublinhar o modo extraordinário com que ele aplica sobre os tecidos as substâncias metálicas (pó de bronze ou cobre para o ouro, pó de alumínio para a prata, às vezes misturados juntos e com adição de algumas cores para variar o tom), e os resultados muito especiais obtidos dessa operação. Devido seu conhecimento de tecidos antigos, ele pode fazer uma ideia do efeito específico nos diferentes fios metálicos, segundo a técnica com que são inseridos na trama têxtil, e de acordo com seu modo de urdidura interna: eles podem ser brocados, cacheados sobre duas ou três alturas diferentes, colocados e atados no lado direito da trama de tela como uma diagonal em S ou em Z, a fim de constituir decorações minúsculas em forma de tranças, losangos, zigzagues².

O refinamento estético de Fortuny o leva a uma profunda pesquisa a fim de determinar a tipologia decorativa dos tecidos. Apropriando-se das cores e imagens dos pintores do Renascimento veneziano, dos mundos bizantino, árabe, persa, copta e hindu, Fortuny e Henriette tingem e imprimem seus, literalmente, ricos e valiosos tecidos: “Sedas e veludos impressos com ouro e prata, [...], com

¹ DESCHOLDT, Anne-Marie. Un magicien de Venise (p. 9-133). In: *Mariano Fortuny*. Paris: Éditions du Regard, 2000, p. 83: « les œufs pourris de Chine dont seul le blanc est utilisé comme fixateur pour l'argent et l'or, et dont l'odeur n'a pas échappé à Proust. L'odeur s'est estompée, l'or et l'argent sont d'une incroyable fraîcheur, due peut-être aussi au fait qu'ils ont été polis à l'ambre ».

² C. Meano, 1936, p. 165 à l'article : « Fortuny (tissus) » apud POLI, Doretta Davanzo. *Étoffes et vêtements* (p. 137-187). *Mariano Fortuny*. Paris: Éditions du Regard, 2000, p. 168: « On déjà vu l'importance accordé par Mariano Fortuny à la préparation des pigments, aux retouches finales avec des éponges et des pinceaux, comme sous l'Ancien Régime, mais il faut aussi souligner la façon extraordinaire qu'il a d'appliquer sur les étoffes les substances métalliques (poudre de bronze ou cuivre pour l'or, poudre d'aluminium pour l'argent, parfois mélangées ensemble et avec l'ajout de quelques couleurs pour en varier le ton) et les résultats très particuliers ainsi obtenus. De par sa connaissance des tissus anciens, il peut se faire une idée du rendu spécifique aux différents fils métalliques, selon la technique avec laquelle ils sont insérés dans la trame textile et selon leur mode de liaison au fond : ils peuvent être brochés, bouclés sur deux ou trois hauteurs différentes, placés et noués sur l'endroit sur une trame de toile selon une diagonale en S ou en Z, afin de constituer des décors minuscules en forme de nattes, de losanges, de chevrons ».

desenhos faustuosos que vão de folhas, bagas, e vasos minóicos, aos cardos e romãs em veludos venezianos cinzelados”¹.

Deve-se ainda a invenção do *velours façonné* (veludo brocado) à paixão de Fortuny por esta enigmática Renascença veneziana que tanto o atraía, e mesmo sendo “um gênero de material têxtil entre os mais complicados”², como garante Doretta Davanzo Poli, Fortuny o produziu em numerosas e suntuosas variantes. As modelagens são as mais diversas, mas sempre seguindo o gosto neoclássico da



Figura 13

época, fato que pode ser constatado com os modelos inspirados na Grécia lançados por Paul Poiret e Jacques Doucet em concomitância com Fortuny. Os modelos acompanham a inspiração grega, clássica e oriental: são túnicas e *manteaux* magrebinos, togas que remetem aos romanos, djelabas, *caftans*, todos elaborados com seus tecidos exclusivos, e não raramente, urdidos com os invulgares fios metálicos.

Entretanto, o modelo de vestido nomeado *Delphos*, inspirado nas esculturas gregas dos séculos VI e V a.C., foi sua mais cobiçada criação: “o plissado Fortuny devia lhe assegurar sua fortuna terrestre e sua glória póstuma.

Trata-se de moda, de moda pura, de pura contingência”³. O plissado perfeito requeria um exaustivo trabalho de Henriette Fortuny que não revelou jamais a técnica aplicada na execução do plissê:

Precisaria de duas horas para realizar a plissagem de um *Delphos*, mas muito mais para “retirar toda a goma com os dedos” a fim de devolver sua flexibilidade no cetim, e oito horas para a confecção do modelo sem manga [...] O *Delphos* envolve o corpo feminino próximo à pele (excluindo toda a *lingerie*), como um vestido quase colante que não recobre todo o corpo escondendo-o, e assim revelando melhor as formas. O plissado fortuniano não se deforma sobre as curvas femininas nas quais ele se estende levemente, e permanece compacto nas outras partes, criando zonas de luz e sombra de um volume

¹ POLI, Doretta Davanzo. *Étoffes et vêtements* (p. 137-187). In: *Mariano Fortuny*. Paris: Éditions du Regard, 2000, p. 166 : « Soies et velours imprimés d’or et d’argent, à écrit Ojetti, avec des dessins fastueux qui vont des feuilles et des baies des vases minoéens, aux chardons et aux grenades des velours ciselés vénétiens ».

² POLI, Doretta Davanzo. *Étoffes et vêtements* (p. 137-187). In: *Mariano Fortuny*. Paris : Éditions du Regard, 2000, p. 168.

³ DESCHOLDT, Anne-Marie. *Un magicien de Venise* (p. 9-133). In: *Mariano Fortuny* Paris : Éditions du Regard, 2000, p. 83 : « le plissé Fortuny devait lui assurer sa fortune terrestre et sa gloire posthume. Il s’agit là de mode, de mode pure, de pure contingence ».

singular. Mesmo um físico que não é nem verdadeiramente perfeito, e nem necessariamente muito jovem fica fascinante nesta roupa que parece ter vida própria¹.

A cadência do plissado Fortuny seduziu as mulheres, como afirma Anne-Marie Deschodt: “Isadora Duncan veste seus Delphos, *la Duse*, Sarah Bernhardt, *la Casati* se provêem com ele...²”.

Mas a técnica do plissado não é novidade, como assegura o arqueologista e historiador, também de moda das roupas da Grécia antiga, Léon Heuzey:

Quanto aos costumes no período luminoso da arte grega, é necessário lembrar a preferência por estelas funerárias áticas desta mesma época. Todas as damas atenienses trajam aqui o *khyton* iônico, a túnica de linho com pequenas pregas [...] Os tecidos de linho, por sua natureza um pouco inflexível e por sua própria ligeireza, suportavam menos a ação do peso que os tecidos de lã; resulta daí que elas não pregueiam muito bem e não caem naturalmente em decorrência das grandes pregas profundas. Por esta razão, os antigos optaram em dividir as grandes pregas em um grande número de pequenas pregas nas túnicas então confeccionadas. Eles não parecem ter experimentado o uso do ferro a passar, mas ele existe ainda em alguns lugares das zonas rurais sob o nome de *plissagem à unha*, um procedimento tradicional no qual as campesinas plissam pacientemente à mão determinadas partes de seus bonés, e, sobretudo as sobrepelizes e as alvas que os padres usam na igreja; em seguida para que as pregas se mantenham, guardam-se as roupas plissadas no sentido do comprimento durante vários dias, após tê-las apertado e amarrado com fitas³.

¹ POLI, Doretta Davanzo. *Étoffes et vêtements* (p. 137-187). In: *Mariano Fortuny*. Paris : Éditions du Regard, 2000, p. 176 : « Il fallait deux heures pour réaliser la plissure d’une Delphos, mais beaucoup plus pour « enlever toute la colle avec les doigts » afin de rendre sa souplesse au satin, et huit heures pour la confection du modèle sans manche [...] La Delphos enveloppe le corps féminin, à même la peau (toute lingerie étant exclue), en un fourreau qui ne le recouvre pas tout en le cachant, et qui en révèle mieux les formes. Le plissé fortunien ne se déforme pas sur les courbes féminines, sur lesquelles il se tend légèrement tout en restant compact partout ailleurs, créant des zones de lumière et d’ombre d’un volume étrange. Même un physique qui n’est ni vraiment parfait ni nécessairement très jeune est fascinant dans ce vêtement qui semble vivre sa propre vie ».

² DESCHOLDT, Anne-Marie. *Un magicien de Venise* (p. 9-133). In: *Mariano Fortuny*. Paris: Éditions du Regard, 2000, p. 80: « Isadora Duncan porte ses Delphos, la Duse, Sarah Bernhardt, la Casati se fournissent chez lui... ».

³ HEUZEY, Léon. *Histoire du Costume antique*. Paris: Champion Libraire, 1922 , p. 200-201: « Quant aux costumes des femmes à la belle époque de l’art grec, il faut s’en rapporter de préférence aux stèles funéraires attiques du même temps. Les dames athéniennes y portent toutes le khyton ionien, la tunique de lin à petits plis [...] Les étoffes de lin, à cause de leur nature un peu raide et de leur légèreté même, subissant moins que celles de laine l’action de la pesanteur ; il en résulte qu’elles ne drapent pas très bien et ne tombent pas naturellement à grands plis profonds. Pour cette raison, les anciens avaient pris le parti de briser par un grand nombre de petits plis les tuniques qui en étaient faites. Ils ne paraissent pas avoir connu l’usage du fer à repasser, mais il existe encore dans quelques-unes de nos campagnes, sous le nom de *plissage à l’ongle*, un procédé traditionnel par lequel les paysannes plissent patiemment à la main certaines parties de leurs bonnets et surtout les surplis e les aubes que les prêtres portent à l’église; puis, pour que les plis se maintiennent, on garde ces vêtements pliés en longueur, pendant plusieurs jours, après les avoir serrés et noués avec des rubans ».

Igualmente, o uso de diversos bordados, segundo Jean-Michel Tuchscherer, sobre as criações de Fortuny, seguem uma tradição, mas desta vez a veneziana: “diversos vestidos, vestes, ou casacos são ornados com decoração rendada retomada dos séculos XV, XVI, ou XVII, o que não tem nada de espantoso, pois Veneza foi um importante centro rendeiro durante todo esse período”¹.

Entretanto, por mais que a celebridade de Fortuny como criador de roupas tenha sido talvez sua mais renomada atividade, é impossível identificá-lo apenas por costureiro, pois:

De pintor acadêmico e de copista perfeito ele se tornou fotógrafo, iluminador, decorador, cenógrafo, um inventor em uma palavra, e mesmo que fosse através da imitação dos modelos antigos, ele se permitiu tornar-se verdadeiramente ele mesmo. Todavia, embora preferindo reproduzir a nudez das carnes mortas, ele destaca das telas de Memling, de Carpaccio, de Mantegna ou de Ticiano, os adornos brilhantes e os figurinos suntuosos que faz descer das cimalthas para assentá-los sobre os ombros das venezianas. Estas são mulheres bem vivas que ele vestirá doravante, com os tecidos ligeiros e vistosos, cujos segredos de fabricação ele encontrou².

Seus geniais vestidos plissados, os majestosos *manteaux*, as túnicas exclusivas em crepe de seda, os *fourreaus* em tafetá de seda plissado, as echarpes de gaze de seda (*écharpes en gaze de soie*), os boleros venezianos em *voile* torcido (*boleros vénetiens en voile fileté*), foram abundantemente prestigiados, inclusive por renomadas artistas da incipiente Hollywood como Lilian Gish, uma vez que um plissado de Fortuny tornou-se o objeto do desejo das mulheres elegantes nos Estados Unidos a partir de 1919. O trabalho de Fortuny não encantou só as mulheres, mas ao mesmo tempo escritores e poetas, tais como Paul Morand, Gabriele D’Annunzio, Mary McCarthy, L. P. Hartley, e naturalmente, Marcel Proust.

Porque Proust escolheu, porém, efetivamente Fortuny como representante do belo na moda feminina? Eis a resposta do narrador num significativo, mas não menos belo fragmento:

¹ *MARIANO FORTUNY VENISE*. Catalogue de l’exposition: 19 avril au 13 juillet 1980. Musée Historique de Tissus de Lyon. Commissaire de l’exposition: Guillermo de Osma, Lyon, 1980. TUCHSCHERER, Jean-Michel. La création d’étoffes. (p. 19-23), p. 21: « plusieurs robes, vestes, ou manteaux sont ornés de décors à dentelle repris des XVe, XVIe, ou XVIIe siècles, ce qui n’a rien d’étonnant puisque Venise fut un important centre dentellier durant toute cette période ».

² MACÉ, op. cit., p. 20-21: « De peintre académique et de copiste parfait, il est devenu photographe, éclairagiste, décorateur, scénographe, inventeur en un mot, même si c’est encore l’imitation des modèles anciens qui lui permettra de devenir vraiment lui-même. Seulement, plutôt que de reproduire la nudité des chairs mortes, il détache des toiles de Memling, de Carpaccio, de Mantegna ou de Titien, des parures étincelantes et des costumes somptueux qu’il fait descendre des cimaises pour les déposer sur les épaules des Vénitiennes. Ce sont des femmes bien vivantes qu’il habillera désormais, de ces étoffes légères et chamarrées dont il retrouve les secrets de fabrication ».

Eram essas *robes de chambre* de Fortuny, uma das quais vira eu na sra. de Guermantes, as que Elstir, quando nos falava das vestimentas magníficas das contemporâneas de Carpaccio e de Ticiano, nos anunciara para breve, renascendo suntuosas de suas cinzas, pois tudo tem que voltar, como está escrito nas abóbadas de São Marcos, e como o proclamam, bebendo nas urnas de mármore e de jaspe dos capitéis bizantinos, os pássaros, que significam ao mesmo tempo a morte e a ressurreição. Logo que as mulheres começaram a usá-las, lembrara-se Albertine das promessas de Elstir, desejara ter uma e nós devíamos ir escolhê-la. Ora essas *toilettes*, se não eram daquelas antigas de verdade, dentro das quais as mulheres de hoje têm um pouco excessivamente o ar de estarem fantasiadas e que é mais bonito guardar como peças de coleção (aliás eu procurava dessas também para Albertine), não a tinham tampouco a frieza do pastiche, do falso antigo. À maneira dos cenários de Sert, de Bakst e de Benoist [*sic*], que nessa ocasião evocavam nos bailados russos as épocas de arte mais apreciadas – com o auxílio de obras impregnadas de seu espírito e todavia originais –, esses *peignoirs* de Fortuny, fielmente antigos mas fortemente originais, faziam aparecer como um cenário, com maior força de evocação mesmo do que um cenário, pois o cenário ficava por imaginar, a Veneza toda atravancada de Oriente onde teriam sido usados, e da qual eram, mais do que uma relíquia no relicário de São Marcos evocadora do sol e dos turbantes de em torno, a cor fragmentada, misteriosa e complementar. Tudo desse tempo havia perecido, mas tudo renascia, evocado para ligá-los uns aos outros pelo esplendor da paisagem e o pulular da vida, pelo surto parcelar e sobrevivente dos tecidos das dogaresas¹.

Proust contrói seu *mise en abyme* identificando, relacionando, e subliminarmente, qualificando as artes. Para se ver livre de incertezas, ele frequentemente afere a qualidade de uma obra através de analogias com a grande arte, pois a arte consagrada é um porto seguro e o amparo da sustentação crítica. Por isso, é notável a copiosa presença de grandes escritores e poetas, assim como dos mestres da pintura e da música, por toda a *Recherche*.

A predileção por Fortuny, destarte, passou, inevitavelmente, por esse filtro de qualidade. E percebe-se que no tocante à moda das roupas o autor legitima a introdução da moda através de um forte conteúdo significativo que a justifique, principalmente, como elemento constitutivo de uma estética.

Na passagem destacada acima, Proust justifica sua preferência pela moda de Fortuny e manifesta como ela está emaranhada e relacionada sob diferentes registros temporais, espaciais e artísticos.

A primeira observação é sobre a temporalidade fugaz da moda. Embora Proust alegue que a moda é também morte e ressurreição, e então pensá-la é afirmar a contingência, o esvaecimento e o sempre retorno, é aludido no fragmento acima o insulamento de Fortuny no tocante ao seu próprio

¹ RTP, III, 871-872/ P, 344-345.

meio, ou seja, ele não participa do prosaísmo da moda. Com Fortuny a moda parece transpor o provisório, e sob um viés quase ontológico, os fenômenos morte e ressurreição, tão corriqueiros na moda das roupas, adquirem propriedade de universais que vaticinam as proclamações do Eterno:

Eram essas *robes de chambre* de Fortuny [...] das vestimentas magníficas das contemporâneas de Carpaccio e de Ticiano, nos anunciara para breve, renascendo suntuosas de suas cinzas, pois tudo tem que voltar, como está escrito nas abóbadas de São Marcos, e como o proclamam, bebendo nas urnas de mármore e de jaspe dos capitéis bizantinos, os pássaros, que significam ao mesmo tempo a morte e a ressurreição.

Logo, a Moda, irmã da Morte e filha da Caducidade do diálogo de Giacommo Leopardi¹ (1798-1837), não é, em sentido absoluto, a mesma moda de Fortuny, pois, apesar de fugidia como aquela, a moda de Fortuny é para Proust puro engenho tonificado pelo inextinguível belo que se mantém nas grandes obras de arte e, ainda como um epígono dos grandes mestres venezianos, a moda fortuniana se manifesta como um além do produto que é, pois é plena de significação e originalidade:

Ora essas *toilettes*, se não eram daquelas antigas de verdade, dentro das quais as mulheres de hoje têm um pouco excessivamente o ar de estarem fantasiadas e que é mais bonito guardar como peças de coleção (aliás eu procurava dessas também para Albertine), não a tinham tampouco a frieza do pastiche, do falso antigo.

Outro ponto a destacar na grande passagem citada é a proximidade entre o costureiro-artista e seus contemporâneos de vanguarda.

Proust situa Fortuny entre os invulgares artistas Misia Sert, Léon Bakst e Alexandre Benois, decoradores da companhia fundada por Serge Diaghilev, o *Ballets Russes*. A importância destes artistas-pintores não se limita ao teatro, porém, a partir de 1909 eles seduziram Paris com inovadoras cenografias, propondo, a partir de então, um novo olhar para a representação teatral. A companhia de Diaghilev e, sobretudo o trabalho cenográfico e os figurinos desenvolvidos em 1910 por Bakst para *Schéhrazade* de Michel Fokine, com música de Nikolai Rimsky-Korsakoff, abalaram as artes e

¹ “*Moda*: Sou a Moda, tua irmã./ *Morte*: Minha irmã?/ *Moda*: Sim. Não te lembras que nós duas nascemos da Caducidade?/ *Morte*: Que tenho eu de me lembrar, se sou inimiga da memória?/ *Moda*: Mas eu me lembro muito bem e sei que ambas vivemos continuamente a desfazer e mudar as coisas aqui embaixo, apesar de irem, para isso, por um caminho e eu, por outro”. In: LEOPARDI, Giacomo. Diálogo da moda e a morte. In: *Opúsculos morais: poesia e prosa*. Marco Lucchesi (Org.). Trad. Affonso Félix de Sousa et alii. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 324-327.

introduziu modas. Principalmente no tocante à moda das roupas, uma onda de orientalismo impregnou Paris a ponto de mudar os rumos da moda parisiense: “as cores eram fortes, até espalhafatosas, e a sociedade as adotou com entusiasmo [...] os antigos rosa claro e “malva desmaiado” foram banidos; os corpetes rígidos e saias em forma de sino foram abandonados em favor de drapeados suaves”¹. Envolto na mesma sincronia, Fortuny e os artistas da companhia de Diaghilev, promovem o diálogo entre Ocidente e Oriente e abreviam as reais distâncias entre os dois extremos, porém, estes são Orientes distintos. O orientalismo de Fortuny é advindo do silêncio e das águas de Veneza, a cidade mesclada, orientalizada, e irradiadora das cores e luzes dos grandes mestres, é dela a inspiração fortuniana que faz sonhar com o Oriente:

À maneira dos cenários de Sert, de Bakst e de Benoist [...] esses *peignoirs* de Fortuny, fielmente antigos mas fortemente originais, faziam aparecer como um cenário, com maior força de evocação mesmo do que um cenário, pois o cenário ficava por imaginar, a Veneza toda atravancada de Oriente onde teriam sido usados. Tudo desse tempo havia perecido, mas tudo renascia, evocado para ligá-los uns aos outros pelo esplendor da paisagem e o pulular da vida, pelo surto parcelar e sobrevivente dos tecidos das dogareasas.



Figura 14

A aproximação feita pelo narrador entre os artistas vanguardistas do *Ballets Russes* e Fortuny fomenta a lembrança de outra vanguarda de ordem estética da época: o *Art nouveau*² (1890-1910). Fortuny, os artistas russos, e toda a geração imediatamente posterior ao *Arts and Crafts* partilharam desta tendência, e dela nutriram suas criações, inclusive Proust.

O estilo *Arte Nova* foi um sopro de beleza que encantou toda a Europa. Numa direta contraposição à fealdade que assolava os objetos industrializados, o estilo buscou nos elementos da

¹ LAVER, op. cit, p. 224.

² Sob forte inspiração do japonismo, que invadiu a Parris em meados do século XIX, e decorrente do movimento inglês nascido em defesa de um artesanato criativo e belo, o *Arts and Crafts*, surge no final do século XIX o estilo *Art nouveau* através, sobretudo, de ponderações arquitetônicas: “O *art nouveau*, com efeito, nasce da recusa categórica de Viollet-le-Duc em copiar os estilos tradicionais e de sua exigência em repensar a arquitetura e a decoração em função de novos materiais e de novos modos de viver”. (« L’art nouveau, en effet, est né du refus cathégorique de Viollet-le-Duc de copier les styles traditionnels et de son exigence de repenser l’architecture et la décoration en fonction des nouveaux matériaux et des nouvelles façons de vivre ». In: LERICHE, Françoise. *Art Nouveau*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 88./ O estilo *Art Nouveau* espalhou-se pelas Américas e pela Europa; na Alemanha foi chamado *Jugendstil*; na Itália *Arte Floreale*; na Inglaterra ficou conhecido como *Liberty*; nos Estados Unidos foi denominado *Tiffany Style*; e na Austria *Sezessionstil*.

natureza, como as formas orgânicas e as linhas sinuosas, suas fontes inspiradoras. Ainda que muitas obras de arte¹ tenham sido feitas envolvidas pelo excitante impulso do *art nouveau*, a grande agitação se deu mesmo nas artes aplicadas.

Efetivamente, o *art nouveau* teve sua origem na arquitetura, mas rapidamente o estilo expandiu-se e levou suas curvas e volutas para decoração, joalheria, mobiliário, ilustração e afins. Não obstante o custo elevado das peças, que eram confeccionadas artesanalmente ou semi-artesanalmente, boa parte da elite urbana aderiu à moda de ter peças do *art nouveau*. Entretanto, mesmo não tendo dinheiro suficiente para adquirir uma peça e nem podendo desfrutar de sua beleza em qualquer ambiente privado, o estilo poderia ser apreciado em diversas áreas de fruição pública, sobretudo porque o *art nouveau* surgiu, de fato, como uma nova proposta arquitetônica; logo, além da possibilidade de admirá-lo nas ruas em um cartaz publicitário, ele estava presente nas recentes construções de prédios e casas, assim como na decoração de uma entrada ou saída de uma moderna estação de metrô. Oportunamente, toda a idealização do metrô de Paris na virada do século XIX para o século XX seguiu as tendências do estilo *art nouveau*, e um típico e bonito exemplo é a saída ou entrada Place Sainte-Opportune no metrô Chatelet em Paris, concebida pelo arquiteto Hector Guimard, uma das grandes figuras do estilo *art nouveau*.

Outro grande ícone do estilo, mas não na arquitetura, e sim na arte do vidro e cerâmica, foi Émile Gallé. Não por acaso, o célebre Gallé era botânico de formação e nutria verdadeira paixão pela fauna e a flora. Suas apuradas peças de cristal e faiança expressam este entusiasmo. Proust o conhecia bem, e igualmente muito apreciava seu belo trabalho, tanto que em várias ocasiões encomendou suas “vidrarias falantes”² (“*verreries parlantes*”) para presentear amigos. Gallé é citado duas vezes na *Recherche*.

Françoise Leriche, que escreve os verbetes *art nouveau* e *Gallé (Émile)* no *Dictionnaire Marcel Proust*, estabelece um interessante casamento entre a escrita proustiana e o *art nouveau*. Ela sugere

¹ Um artista frequentemente relacionado ao *art nouveau* é Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), sobretudo por seus cartazes (*affiches*) que apresentavam uma estética *art nouveau*. Podem-se citar como pintores do *art nouveau* Pierre Bonnard e Edouard Vuillard, participantes do grupo *Les Nabis*, numa clara referência à arte japonesa. Apesar de ultrapassarem as fronteiras da tendência podem ser lembrados ainda Gustav Klimt e Edvard Munch. Todavia, os grandes nomes deste estilo são mesmo aqueles ligados às artes aplicadas, como na arquitetura (Victor Horta, Antoni Gaudí, Hector Guimard, Henry van de Velde, entre outros), na ilustração (Alfons Mucha, Charles Rennie Mackintosh, Eugène Grasset, entre outros), na joalheria e vidraria (René Lalique, Émile Gallé, Louis Comfort Tiffany, entre outros), etc...

² LERICHE, Françoise. Gallé. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 409.

que, assim como os arquitetos do *art nouveau* têm profundo conhecimento dos materiais que devem ser empregados numa construção e principalmente nos detalhes ornamentais delas, como os corrimãos ou portas, (*vide* Antoni Gaudi e Victor Horta), a doméstica da família do narrador, Françoise, tem um perfeito conhecimento dos elementos que devem ser colocados no *bœuf mode*¹ a fim de que tudo, perfeitamente, se “funda” na geléia. A comentadora assinala que esta síntese feita de diversos componentes encontra-se também na própria obra proustiana, que se constitui de “narração, teoria literária, filosofia estética, apercebidos psicológicos ou sociológicos, a frase, todos os componentes amalgamados imperceptivelmente”².

Inserida nesta similaridade com o estilo *art nouveau* estão as analogias que remetem à etologia, ao organicismo, como o primeiro encontro de M. de Charlus e Jupien, e a abundante citação de flores por toda a obra: espinheiros (*aubepines*), catléias, crisântemos, violetas, lilases, entre tantas outras. Analogias marinhas também não faltam, podendo ser destacada a longa cena no teatro, onde os camarotes se tornam aquários.

Mas, acima de tudo, o estilo da frase proustiana talvez seja a característica mais aproximada do *art nouveau* por sua natural sinuosidade, por seus “arabescos”, e seus ricos detalhes, e, além disso, como o *art nouveau*, a *Recherche* é uma obra feita de imagens, e ambos, estilo e romance, são generosos em digressões ondulantes que se entrecruzam, se multiplicam, e se organizam. O estilo de Proust, pródigo em metáforas, ou metonímias, ajusta-se ao *art nouveau* principalmente nas descrições de obras de arte, as pictóricas e musicais. Proust as elabora como imagens, e através das abstrações espaciais, coloridas e sensitivas uma imagem se forma e se torna uma criação quase palpável. Por isso, na obra literária as imagens, mesmo coesas à obra, são unidades imagéticas assemelhadas à matéria, pois ela não representa uma realidade, mas ela é por “ela mesma toda sua realidade”³, assim como cada *manteau* de Fortuny é uma unidade literalmente material carregada dos desejos de beleza do artista-costureiro.

Retornando deste ponto a Fortuny, é possível admitir que tenha certamente se agradado do *art nouveau*. Não se pode afirmar, porém, que ele aderiu à nova tendência.

¹ Célebre metáfora proustiana sobre a unidade que se constrói através das partes: In: RTP, IV, 612/ TR, 281.

² « narration, théorie littéraire, philosophie esthétique, aperçus psychologiques ou sociologiques, la phrase mêle imperceptiblement tous ces composants ». In: LERICHE, F. *Art nouveau*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 88.

³ Deleuze, Gilles. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. Lapoujade, 2003, p. 199 apud SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Puf, 2006, p. 35.

Uma das características de sua originalidade, aliás, é que sempre demonstrou em sua vida artística certa desestima frente aos tantos ismos que envolveram o período de sua produção artística, e em momento algum se uniu a uma vertente artística: não foi impressionista, realista, ou simbolista, e nem se filiou a nenhum grupo, nem de vanguarda, nem conservador. De fato, Fortuny jamais abriu mão de sua autonomia, e sua curiosidade variegada o levou a caminhos muito próprios, e, em certa medida, sua pesquisa intemporal revela parte de sua essência artística:

Ao fim de sua vida ele continua a pintar e a gravar do mesmo modo que fazia há vinte anos. Ele repete suas iconografias às vezes com muitos anos de diferença. É quase impossível datar sua obra cronologicamente de acordo com o estilo. Mesmo os produtos que ele comercializa, tais como os tecidos e as roupas, não variam em sua forma. Seu vestido em seda plissado é um tema de sutis variações que ele retoma durante quarenta anos. Só é possível datar seus tecidos graças às referências técnicas¹.

Para Guillermo de Osma, Fortuny foi um revolucionário, pois ele antecipou a liberdade do corpo, que surgiria pouco depois com os balés russos e Isadora Duncan, e segundo ele, Fortuny “é o único a encontrar uma forma de vestir maleável de acordo com o sentimento apolíneo e dionisíaco do corpo”².

Especula-se se Proust teria ou não conhecido Fortuny, pois ele era “o sobrinho de Raymond de Madrazo, com quem se casou Maria Hahn, a irmã de Reynaldo, e Proust fala desde 1909, em uma carta a ele, dos “tecidos Fortuny”³, porém, nenhum pesquisador confirma se houve um real encontro entre eles. Contudo, tendo ou não conhecido o artista, o seguro é que Proust costurou seu romance em harmonia com o artista-costureiro, e foi a partir do segundo volume da obra (*À sombra das raparigas em flor*) que, efetivamente, seus vestidos e *manteaux* entram em cena, e não poderia ser diferente, já que os modelos de Fortuny começaram a ser lançados entre 1906-1907.

¹ Catalogue de l'exposition *MARIANO FORTUNY VENISE*. 19 avril au 13 juillet 1980. Musée Historique de Tissus de Lyon. Commissaire de l'exposition: Guillermo de Osma. Lyon, 1980. OSMA, Guillermo de. Fortuny Retrouvé (p. 13-17), p. 16: « À la fin de sa vie, il continue à peindre et à graver de la même façon qu'à vingt ans. Il répète ses iconographies, à bien de années d'intervalle parfois. Il est presque impossible de dater son œuvre chronologiquement d'après le style. Même les produits qu'il commercialise, tels que les tissus et les vêtements, ne varient pas dans leur forme. Sa robe plissée en soie est un thème aux subtiles variations qu'il reprend pendant quarante ans. Il est impossible de dater ses tissus si ce n'est grâce à des références techniques ».

² Catalogue de l'exposition *MARIANO FORTUNY VENISE*. 19 avril au 13 juillet 1980. Musée Historique de Tissus de Lyon. Commissaire de l'exposition : Guillermo de Osma. Lyon, 1980. OSMA, Guillermo de. Au-delà de la mode (p. 29-32), p. 30: « est le seul à trouver une forme d'habillement portable en accord avec le sentiment apollinien et dionysiaque du corps ».

³ YOSHIKAWA, 2010, p. 24: « le neveu de Raymond de Madrazo, avec qui était mariée Maria Hahn, la sœur de Reynaldo, et Proust parle dès 1909, dans une lettre à celui-ci, des « étoffes Fortuny » ». (Citação: *Correspondance*, IX, 94).

Consoante às correspondências tipicamente proustianas, Fortuny foi eleito como o único costureiro que mereceu ser imortalizado em sua obra literária. Outros costureiros contemporâneos¹ que mantinham *Maisons* prestigiadas em Paris como Worth, Doucet, Redfern ou Raudnitz aparecem, mas poucas vezes, e quando ocorre são citados apenas transitoriamente. Entretanto, Fortuny não foi apenas consagrado por Proust para ser o costureiro que define a beleza e a elegância na moda feminina, mas além, ele é digno de toda esta exclusividade por razões estratégicas e estéticas bem específicas e convenientes à obra, ele é parte do engenho das correspondências proustianas e afinou-se às suas pretensões plásticas. O modo com que Proust manipulou as idas e vindas do costureiro dentro da obra revela um jogo estético no qual o belo trivial da moda, sempre tão passageiro, torna-se através das roupas de Fortuny, o perene belo que igualmente há nas grandes obras de arte. O *leitmotiv* Fortuny é o amálgama estrutural de uma estética singular que articulou, através da personagem-chave Albertine, a moda, a pintura, as cidades, os desejos, a morte e a ressurreição, como confirma o autor da *Recherche* na correspondência endereçada a *Mme* Madrazo de 17 de fevereiro de 1916: “Portanto, a menos que um realinhamento (possível, aliás, se julgar necessário) em seu tema, o “leitmotiv” Fortuny, pouco desenvolvido, mas capital, representará seu papel sucessivamente sensual, poético e doloroso”².

E se parece que Proust escolheu Veneza como promessa de ventura, e Balbec como espaço do encontro, a Fortuny coube a especial tarefa de representar a materialidade dèitica, a beleza tangível. Por isso, tanto na ficção, ou seja, na memória do narrador, quanto no próprio domínio da realidade, quer dizer, na obra em si, o papel do especial multi-artista Fortuny foi imortalizado.

¹ Bernard Côme afirma: “O *vestuário* e a moda, e os criadores nestas áreas, constituem uma categoria bem provida. São de fato mencionados, alguns retomados diversas vezes, os célebres costureiros para senhoras, tais como Redfern e Raudnitz, quando das recepções de *Mme*. Swann e Bontemps (RTP, II, 182), [...] Callot, Doucet, Cheruit, Paquin, pelas mesmas razões (RTP, II, 494; RTP, III, 43, 65)”. (« *L’habillement* et la mode, et les créateurs en ces domaines, constituant une rubrique comparativement bien fournie. Sont en effet mentionnés, certains à plusieurs reprises, de célèbres couturiers pour dames tels Redfern et Raudnitz, lors des réceptions de Mme Swann et Bontemps (JF, 182) [...] Callot, Doucet, Cheruit, Paquin, pour les mêmes raisons (JF, 494 ; LP, 43, 65) ». In: CÔME, Bernard. Noms de marques: Les noms. (p. 81-86). In: *Bulletin Marcel Proust – Société des amis de Combray* (BSAMP N° 50), 2000, Spécial Cinquenaire, p. 83.

² Correspondance de Marcel Proust, édition établie par Philip Kolb: Paris, Plon, 1970-1993, vol. XV, p. 57: « Donc à moins d’un remaniement (possible d’ailleurs, si je juge nécessaire) à son sujet, le « leitmotiv » Fortuny, peu développé, mais capital jouera son rôle tour à tour sensuel, poétique et douloureux » (Carta de Proust a Maria de Madrazo).

II. 2. 3. Carpaccio

Fortuny inspirou-se em diversos artistas para criar as estampas de seus tecidos, e dentre aqueles que o estimularam estava Carpaccio, o artista que entrou em voga após sua “descoberta” por John Ruskin. As representações carpaccianas nos veludos, sedas, cetins e algodões seriam o que talvez Fortuny considerasse como o mais fiel espírito da pintura veneziana renascentista, algo como a profusa descrição de Jean Paris da inusitada cidade:

As gôndolas circulam, os marinheiros se saúdam, os barbeiros fazem as barbas sobre o cais, as lixívias flutuam nos telhados, os escribas se dobram nas escrivatinhas, as damas tagarelam nos balcões, os macacos se coçam sobre os degraus, os companheiros *della calza* passeiam seus belos figurinos, os estandartes e as velas tremem, os galeões inclinados para reparação, os prelados oficiam, exorcizam e pregam, os notáveis triunfam, as fanfarras trovejam, os cavalos golpeiam o chão; comerciantes, monges, anões, turcos, dignatários, negros, acróbatas, os ociosos desfilam sob o olho imperioso do doge feito pintor que lá está para combinar cores, gritos e sol à grande inocência dos mares¹.

O nome Carpaccio surge propositalmente na *Recherche* aliado à moda das roupas e a Fortuny. Mas o artista veneziano aparece já no primeiro volume, *No caminho de Swann*, na cena do casamento da filha do doutor Percepied, e também no início do segundo volume, *À sombra das raparigas em flor*, nas divagações o narrador enquanto sonha em ver Berma no teatro. Portanto, Carpaccio entra no romance bem antes do aparecimento de Fortuny, que se deu apenas no final deste segundo volume.

A presença do pintor na obra indica que Proust fez uma leitura não só literalizada da obra de John Ruskin, mas também, uma leitura pictórica historizada, mas não ostentativa, do pintor renascentista. Certamente em suas duas viagens a Veneza Proust consagrou bastante de seu tempo à apreciação deste artista que pintava o dia-a-dia dos venezianos, e mesmo que esta cidade especial tenha sido tantas vezes interpretada por tantos pintores, a pintura de Carpaccio, conforme Jean Paris, secreta uma distinção peculiar: “(mas), o propósito de Carpaccio passa de longe destas descrições, as quais satisfazem

¹ PARIS, op. cit., p. 196: « les gondoles circulent, les mariniers se hèlent, les barbiers rasant sur les quais, les lessives flottent aux toitures, les scribes se vouënt aux pupitres, les dames jacassent aux balcons, les singes se grattent sur les marches, les compagnons *della calza* promènent leurs beaux costumes, les oriflammes, les voiles claquent, les galions penchent au radoub, les prélats officient, exorcisent, sermonnent, les notables pavoisent, les fanfares tonnent, les chevaux piaffent, les marchands, les moines, les nains, les turcs, les dignataires, les nègres, les bateleurs, les oisifs défilent sous l’oeil impérieux de ce doge fait peintre, qui est là pour marier couleurs, cris et soleil à la grande innocence des mers ».

Gentile Bellini e agradarão a Guardi, Canaletto. A Veneza que ele persegue permanece oculta, inapreensível, como a que conduzirá Turner aos naufrágios de bruma e aos transe de sol”¹.

Michel Serres, compartilhando da concepção de um Carpaccio não sublimado, destaca na análise da obra *As duas damas venezianas*², seu caráter de pintor do cotidiano:

Quem são estas mulheres? A tradição dizia: duas prostituídas. Duas cortesãs em demonstração. Os doutos respondiam: duas damas venezianas, de alta família, les Torella, sem dúvida, cujas armas são reproduzidas sobre o vaso ao fundo. A discussão é interminável por falta de um critério para decisão. Ela é frívola e nada diz sobre o quadro. Ela reflete a divisão de classe: nobres ou ignóbeis? Como se a diferença fosse grande entre duas prostituídas com enfeites e quinquilharias, a preço temporário, repetitivo e barato, à venda aqui ou acolá, e duas burguesas usando jóias, a preço de ouro e definitivo, vendidas por contrato escrito e assinado. Essa é a palavra, apenas uma polegada de distância³.

E o anteriormente citado Jean Paris compartilha do mesmo julgamento de Serres acerca desta famosa pintura que tantas controvérsias ainda desperta: “sente-se aqui toda a ambiguidade, decorrente deste nome *Cortesãs*, tão bem achado, que sugere tanto nobreza como prostituição, numa surpreendente dualidade que provém dos menores detalhes”⁴.

Gian Carlo Argan, discorrendo sobre o Carpaccio que seduziu de diferentes modos tanto John Ruskin quanto Fortuny e Proust, sugere uma maneira de apreciá-lo:

A pintura, para Carpaccio, não deve ensinar a meditar, filosofar, a orar, a fantasiar, mas simplesmente a *ver e comunicar* o que se vê. Por isso (e essa é a grandeza de Carpaccio), a pintura não deve dizer nada que possa dizer bem com as palavras ou com os números: o seu valor não está na aparente universalidade do dizer coisas que podem ser ditas também de outras maneiras, mas na sua postura como um novo modo e campo de experiência,

¹ PARIS, op. cit., p. 197: « (Mais) le propos de Carpaccio passe de loin ces descriptions, auxquelles suffit Gentile Bellini, où se complairont Guardi, Canaletto. La Venise qu’il poursuit demeure occulte, insaisissable, comme celle qui mènera Turner aux naufrages de brume, aux transe de soleil ».

² Em francês a obra recebeu duas nomeações: *Les deux dames vénitiennes* e *Les deux courtisanes*; no original, em italiano, é simplesmente *Due dame*.

³ SERRES, Michel. *Esthétiques sur Carpaccio*. Paris: Hermann, 1975, p. 114: « Qui sont ces femmes? La tradition disait: deux putains. Deux courtisanes à la montre. Les doctes répondaient: deux dames vénitiennes, de haute famille, les Torella, sans doute, dont les armes sont reproduites sur le vase au fond. La discussion est interminable, par manque d’un critère pour la décision. Elle est frivole et ne dit rien sur le tableau. Elle reflète le partage en classe : nobles ou ignobles ? Comme si la différence était grande entre deux putes à clinquant et colifichets, à prix temporaire, répétitif et bon marché, en vente ici ou là, et deux bourgeoises à bijoux, à prix d’or et définitif, vendues par contrat écrit et signé. C’est bien le mot, à peine un iota de distance ».

⁴ PARIS, op. cit., p. 208 : « Tout sent ici l’ambiguïté, de ce nom postérieur de *Courtisanes*, si bien trouvé, qui suggère noblesse comme prostitution, à l’étonnante dualité dont procèdent les moindres détails ».

específico e insubstituível. E não é só uma questão do olhar: também a imaginação é um processo da mente humana e os fatos que produz (as imagens) são reais e devem tornar-se visíveis como cada coisa real¹.

O Carpaccio de Argan explora a possibilidade de um olhar sem ingerências, um olhar que frui a realidade, ou melhor ainda, a arte ali representada. E tal qualidade quase trivial da temática carpacciana foi explorada por Proust numa analogia com a pintura de Elstir. A convergência entre os dois artistas, e a prática do ofício, segundo certas condições, sustenta outra forma de apreciação da obra de arte, mais afetiva e pessoal, talvez:

Comoveu-me encontrar em dois quadros (mais realistas e de uma maneira anterior) o mesmo cavalheiro, uma vez de fraque, no salão, outra vez de casaca e cartola numa festa popular à beira d'água, onde não tinha evidentemente o que fazer, e que demonstrava que para Elstir ele não era apenas um modelo habitual, mas um amigo, talvez um protetor, que ele gostava, como outrora Carpácio (*sic*) com determinados senhores notáveis – e perfeitamente semelhantes – de Veneza, de fazer figurar em suas pinturas, da mesma forma que Beethoven tinha prazer em inscrever no alto de uma obra preferida o nome dileto do arquiduque Rodolfo².

Outras são as investidas do narrador a Carpaccio, como sua atenta apreciação do já examinado quadro *Patriarche di Grado (Miracolo dell'indemoniato al ponte di Rialto)*, no qual o narrador reconheceu o *manteau* de Albertine, ou as diversas citações carpaccianas pertinentes à moda das roupas alusivas às preferências de Albertine que remetem a Carpaccio e também sob o viés de Fortuny.

Kazuyoshi Yoshikawa lembra ainda que a ida do narrador a Veneza é feita em companhia de sua mãe, que certamente ainda sofria pela morte da avó do narrador, ou seja, ela ainda sofria pela perda de sua própria mãe. Logo, o comentador observa que além de Albertine, há em Veneza a presença de outra significativa mulher: a própria mãe do narrador. E observação bem próxima faz Judith Oriol: “Somente após a morte de Albertine é que o narrador reata com o papel redentor de sua mãe quando eles viajam juntos para Veneza”³. Sob um olhar psicanalítico, Yoshikawa afirma que o amor que o narrador nutre por Albertine “está sempre presente como uma profanação do amor maternal. Em *A Prisioneira*, por

¹ ARGAN, Vol. 2, 2003, p. 366.

² RTP, II, 713/ CG, 378-379.

³ ORIOL, Judith. *Femmes proustiennes*. Paris: EST (Samuel Tastet Éditeur), 2009, p. 371: « C'est uniquement après la mort d'Albertine que le narrateur renoue avec le rôle rédempteur de sa mère lors du voyage qu'ils effectuent ensemble à Venise ».

trás do beijo que ela lhe dá, que apazigua o ciúme do herói, transparecia o mesmo tranquilizador beijo da mãe em Combray”¹. Partindo, então, destas transversalidades, Yoshikawa delega a Carpaccio ainda outro, e acompanhando o caminho reflexivo exposto, importante papel:

Como o intermediário entre Elstir e Fortuny, os quadros de Carpaccio não se limitam a reunir duas cidades à beira mar: eles evocam também duas figuras femininas antitéticas que representaram os maiores papéis na vida do herói. O exame da gênese nos revela um dos procedimentos mais frequentes do escritor: a utilização de uma documentação minuciosa como matéria a uma iluminação retrospectiva que sela definitivamente a arquitetura da obra².

Retornando com Carpaccio ao horizonte da obra, percebe-se que coube ao pintor a alegre tarefa de animar a imaginação do narrador-herói com suas figuras tipicamente venezianas, que ora transmitem uma placidez quase humana, como a bela imagem do sonho de Santa Úrsula, ora instigam os olhos e os pensamentos do receptor estético como na tela das duas cortesãs. E envolto pela rara e bela cidade generosa em arquitetura e cores, Carpaccio parece ter sido convocado por ela para dela traduzir o essencialmente estético, que em sua pintura insinua-se como pura naturalidade.

II. 3. Os elementos estéticos aplicados em proveito da fundação estética do vestido

A *Recherche*, embora não sendo irmã da arte total wagneriana, porque não pretendia ser arte total, mas literatura real, asila em suas páginas o amor pelas belas-artes. E além das artes consagradas, Proust deu atenção também às artes menores, como a gastronomia, o mobiliário e a moda das roupas. E será sob o ponto de vista de uma arte menor, o da moda das roupas, que será examinada a formação estética do autor da *Recherche*.

É sabida que a formação intelectual de Proust é uma intrincada soma de estudos de filosofia, das artes, inclusive as aplicadas, e das ciências humanas e da natureza. Mas o que primeiro salta aos olhos

¹ YOSHIKAWA, 2010, p. 35 : « est toujours présenté comme une profanation de l’amour maternel. Dans *La Prisonnière*, derrière le baiser qu’elle lui donne, qui apaise la jalousie du héros, transparait celui, rassurant, de la mère à Combray ».

² YOSHIKAWA, 2010, p. 36: « par l’intermédiaire d’Elstir et de Fortuny, les tableaux de Carpaccio ne se bornent pas à réunir deux villes au bord de la mer : ils évoquent aussi deux figures féminines antithétiques qui ont joué le plus grand rôle dans la vie du héros. L’examen de la génèse nous révèle un des procédés les plus fréquents de l’écrivain: l’utilisation d’une documentation minutieuse comme matière à une illumination rétrospective qui scelle définitivement l’architecture de l’œuvre ».

na grande obra é que, mesmo parecendo que tudo converge na dependência de sua obra literária, da complexa elaboração da trama de correspondências, esta estética revela-se primordialmente em função do gosto e da preferência de seu autor. Este dado prosaico é fundamental e determinante para se pensar a existência e o meio de constituição de uma estética no romance do tempo perdido: ela é a demonstração das próprias afinidades estéticas de Marcel Proust. Por este ângulo é certo que o autor fez escolhas e descartes, transformações e adaptações, e mesmo sem erigir uma teoria estética formal, pois se está a falar de uma obra literária e não filosófica, ele tornou seu romance um engenhoso resultado de sua relação afetiva com as artes do Belo.

Como se examinou no capítulo dedicado a John Ruskin, há muito Ruskin em Proust, porém, é notório que Proust não leu apenas John Ruskin, muito ao contrário, em sua *Bildung* podem ser identificados estudos sérios da obra de Emile Mâle no tocante a arquitetura, arte religiosa e interpretação¹, além disso, é sabido que conhecia o grande dicionário de Viollet-le-Duc², e ainda teóricos e críticos, como Walter Pater, e também Destrée, Jacques Bardoux, Thomas Carlyle³, entre outros. Por conseguinte, amparado por tanta erudição, e sendo a *Recherche* um composto de escolhas e descartes em penetrante tom pessoal, nela Proust se deixa transparecer, e esta transparência revela que o grande escritor que inaugurou uma linguagem literária no começo do século XX, é nas artes pictóricas, por exemplo, um apreciador conservador e reverente ao passado, e que aprecia, sobretudo, a grande arte consolidada⁴.

Sendo assim, seria praticamente impossível Proust ter ido a Veneza e Pádua, para apreciar as obras-primas da pintura italiana, sem ter levado na bagagem, e se não na mala certamente no espírito,

¹ Por ser seu leitor e admirador de sua obra, Cinthya Gamble afirma que Proust recorreu a ele uma vez quando de sua tradução das obras de John Ruskin. In: GAMBLE, 2002, p. 82.

² Eugène Emmanuel VIOLLET-LE-DUC (1814-1879) foi um arquiteto francês e teórico notável, sobretudo pela elaboração do dicionário de arquitetura, o *Dictionnaire Raisonné*, e também por seus trabalhos de restauração em construções medievais. Suas intervenções arquitetônicas em nome da restauração e conservação de antigas construções, principalmente na cidade de Paris, suscitaram copiosas discussões sobre patrimônio histórico no século XIX. Segundo Hubert Damisch havia na obra de Viollet-le-Duc “o organicismo, o bergsonismo *avant la lettre*, que floresciam nos escritos de seus contemporâneos : se encontrará pouquíssimo no *Dictionnaire* descrições que fazem apelo ao “*élan*” do edifício considerado como um organismo animado para dar conta de colocar em prática as formas no seio do conjunto arquitetônico” (« cette organicisme, ce bergsonisme avant la lettre, qui fleurissaient dans les écrits de ses contemporains : on ne trouvera guère, dans le *Dictionnaire*, des descriptions qui fassent appel à l’*élan* » de l’edifice considéré comme un organisme animé pour rendre compte de la mise en œuvre de formes au sein de l’ensemble architectonique »). In: *Viollet-le-Duc. L’architecture raisonnée. Extraits du « Dictionnaire de l’architecture française »*. Réunis et présentés par Hubert Damisch. Paris: Hermann, 1990, p. 15.

³ GAMBLE, 2002, p. 57.

⁴ Segundo diversos comentadores, dentre os pintores favoritos de Proust estão os consagrados Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN, Johannes VERMEER, CARPACCIO, Leonardo DA VINCI, Harmenszoon van Rijn REMBRANDT.

os escritos sobre estética, mormente de John Ruskin. Os exames feitos na *Recherche* de diversos pintores, como Giotto e Carpaccio, foram firmemente advindos das leituras ruskinianas. E como dito anteriormente, o escritor deleitava-se com as edições de livros de arte de Henri Laurens consagrados à vida e obra dos grandes nomes da pintura, e sem dúvida, de ambos, de Ruskin e das edições de Laurens, Proust obteve literalmente muito material descritivo e inspiração para suas próprias apreciações de pinturas em sua obra romanesca. Assim ocorre porque Proust não se dedicou a ser um crítico de arte; suas apreciações são restritas, e as descrições dos quadros não se aventuram a discorrer sobre as aplicações de técnicas ou preceptivas, mas sobre as impressões que destas imagens provêm, ou seja, neste domínio, ele é antes um escritor que “se contenta em plagiar as análises autorizadas dos historiadores de arte”¹, e não um apreciador crítico. Esta verificação foi feita e exemplificou-se na descrição do *Port de Carquethuit* assemelhada à descrição ruskiniana de uma tela de Turner. Valer-se de tal recurso em uma obra tão prodigiosa como a *Recherche*, não deve ser, porém, considerado como insuficiência de alguma natureza, e sim como um pragmatismo técnico a serviço do conjunto estético.

De fato, a *Recherche* é plena de empréritos, e como sua estética das roupas contitui-se a partir de referências externas, as buscas por semelhanças e chaves podem ser infindas; entretanto, é estéril o ânimo em localizar afinidades se semelhante esforço não vem acompanhado de uma justificativa endógena à própria obra que possa avançar além dela. Certamente Proust inspirou-se muitas vezes nos escritos ruskinianos, e como se verá, inspirou-se ainda nos escritos schopenhaurianos sobre música e nos conceitos românticos de gênio, na música wagneriana, nos mestres diversos da pintura como Botticelli, Vermeer, Turner, Carpaccio, Monet, Whistler, nos escritos destes e daqueles críticos de arte, nos decadentistas e simbolistas, e para além.

¹ LERICHE, Françoise. Musique. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 664/ Segundo Jacques Nathan a descrição do encontro do narrador com o *manteaux* de Fortuny no quadro de Carpaccio em Veneza (RTP, IV, 225-6) é um mosaico de passagens recortadas de um livro de arte publicado por Henri Laurens em dezembro de 1906: *Carpaccio, biographie critique*, de Léon Rosenthal (1870-1932), historiador de arte e professor no liceu Louis-le-Grand, e de sua esposa Gabrielle. Proust seguramente conhecia a obra, como atesta sua correspondência (Corr., VII, 40). In: NATHAN, Jacques *Citations, références et allusion de Marcel Proust dans À la Recherche du temps perdu*. Nouvelle édition corrigé et augmentée, Paris: A. G. Nizet, 1969, p. 200./ No tocante ainda a esta mesma descrição, Annick Bouillaguet observa que certas passagens retiradas do livro dos Rosenthal apresentam-se como evidentes plágios, pois até os erros dos autores Proust copiou. In: BOUILLAGUET, Annick. *Marcel Proust - le jeu intertextuel*. Paris: Éditions du Titre, 1990, p. 134./ Outra referência seria também *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, de 1906 de Pompeo Molmenti e Gustav Ludwig e que foi traduzida pela Hachette em 1910. Esta também seria uma das obras de referência que Proust usou para descrever os diversos Carpaccios da *Recherche*. In: JOHNSON JR., Theodore. *La place de Vittore Carpaccio dans l'œuvre de Marcel Proust*. In: *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, III, Genève: Sklatine, 1984, p. 675.

O romance do tempo perdido é um grande composto, e invariavelmente o processo de invenção de uma obra de arte recorre, mas não só, aos elementos externos; eles participam da obra e se alteram e metamorfoseam-se com ela, e tudo ocorre em proveito da determinada construção artística. Naturalmente não se faz uma grande obra a partir de meras colagens de elementos externos aqui e ali; a qualidade, ou não, de uma obra de arte só pode ser aferida, segundo Deleuze-Guattari, a partir de seu próprio poder de auto-sustentação.

*

Acompanhando o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari no tocante à criação e permanência da obra de arte, tem-se o *patchwork* proustiano como um efetivo bloco de perfectos e afectos: “o artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar em pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça *manter-se de pé sozinho*”¹, dizem Deleuze-Guattari.

Os perfectos são as forças insensíveis tornadas sensíveis, as forças “que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir”². A exemplificação torna-se evidente na pintura ou na escultura, pois estes fazeres artísticos carecem dos materiais concretos: mármore, tubos de tinta, pincel, buril, ou seja, os diversos elementos ou ferramentas materiais que o artista manipula e aplica, munido de suas sensações, na pedra, no papel, ou na tela. Contudo, esta determinação vale para todas as artes, pois a invenção de uma obra demanda a criação destes seres de sensação³, e é com eles que são geradas as obras, pois a sensação encerra uma existência em si: “a sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto”⁴, já que o homem é, ele mesmo, um composto de perceptos e afectos, e este seu composto está ali, em função de sua criação.

Na literatura ocorre o mesmo, porém, o material são as palavras.

¹ DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 214

² DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 235.

³ DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 213: “As sensações, percepções e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”.

⁴ DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 217.

A *Recherche*, prescindindo de um sujeito¹, é uma arquitetura literária feita de palavras que se articulam através do contingente e do necessário. O contingente é sua própria forma narrativa aparentemente autobiográfica que se manifesta como exigência de estilo, é a ficção que se estabelece através das correspondências eleitas. O necessário é a retomada estética destes elementos contingentes que terão por tarefa a realização da obra em si, e notadamente, é no último volume do romance que tal tenção se revela, diacrônica, e como um paradoxo, em vertical circularidade. Embora contraditória na derradeira parte deste composto, a obra proustiana mantém-se em pé sozinha, e fazendo uma analogia entre o contingente e o necessário, a estratégia usada pelo autor de servir-se de um herói inocente e de um narrador atilado, orientou, respectivamente, sua estruturação. E que estruturação, pois o que se erige daí é pura literatura, ou legítimo estilo, concebido para exprimir sensações e sentimentos.

Sobretudo são as unidades da língua escrita que, conjugadas, irão traduzir a sensação, e no caso de Proust a convocação da força do tempo é análoga àquela evocada, por exemplo, pelo compositor Olivier Messiaen (1908-1992) “que faz ouvir a força sonora do tempo”, sendo que Proust “faz ler e conceber a força ilegível do tempo”², dizem Deleuze-Guattari.

Através das metonímias e metáforas, figuras a serviço de sua língua estrangeira e única, que podem ser consideradas ainda como as comoventes ferramentas de sua técnica óptica, Proust torna possível sua árdua tarefa de tradução, e “ninguém foi mais longe que Proust ao fixar as relações entre o visível e o invisível na descrição de uma ideia que não é o contrário do sensível, mas que é seu dúplice e sua profundidade”³, confirma Merleau-Ponty. As sensações e sentimentos de suas personagens, todas plenas de pungente humanidade, ecoam na obra revelando o “som” produzido por seu autor⁴. O criador de Swann sabe que a real matéria-prima de um escritor são suas próprias paixões vividas, são suas próprias experiências sofridas, transmutadas e tornadas linguagem, que construirão sua obra de arte:

O escritor, se quiser alcançar o volume, a consistência, a generalidade, a realidade literária, precisa de vários seres para um só sentimento, porque se a arte é longa e breve a vida, pode-se também dizer, ao contrário, que, se é curta a inspiração, muito mais longos

¹ O “sujeito” da *Recherche* não é, finalmente, nenhum eu, é esse *nós* sem conteúdo que distribui Swann, o narrador, Charlus, e os distribui ou os escolhe sem totalizá-los. In: DELEUZE, 1987, p. 122.

² DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 235.

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o Invisível*. Trad. José Artur Gianotti; Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 144.

⁴ SANDRE, Yves. Por uma Estética do Dia-a-Dia. (p. 63-92.). In: *Marcel Proust/ o homem/ o escritor/ a obra*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 72. (Correspondência de Proust, de 3 de fevereiro de 1908 à Sra. Straus).

não são os sentimentos a exprimir. São nossas paixões que esboçam os livros, os intervalos de trégua que os escrevem¹.

Proust lançou na *Recherche* muitos e profundos sentimentos, e não obstante o tema do vestido, no que tange à efetiva peça vestimentar, poder ser considerado prosaico, também neste quesito o autor nutriu a obra de todo o cabedal possível para compô-lo de modo consistente. Sua estética vestimentar, como decorrência de uma composição maior, mantém-se em pé.

O vestido proustiano granjeou na obra uma leitura que beira a negação de sua intrínseca efemeridade, pois, a partir de sua estética tão bem amarrada, é possível pensar um caráter de imutabilidade na moda que, guardadas as devidas proporções, convém à arte.

*

Inicialmente porque o vestido é mais que tudo visual, a proposta para se pensar a estética proustiana será a imagem; ela é o ponto de partida das ponderações acerca da estética fundadora do vestido na grande obra, uma vez que o profundo e vasto *ser de sensação* de Proust, a *Recherche*, dentre outras acepções, lembra, além do *patchwork*, uma grande teia, e naturalmente, como seu autor mesmo afirmou, e num registro análogo a uma criação alegórica, uma catedral ou um vestido. É sintomático que em cada definição o que permanece intrínseco é a dinâmica imagética usada como recurso para definir a elaboração de sua obra, e isto porque ela é composta por imagens: imagem-referência e imagem-descrita. Elas são os axiais que sustentam a obra: as imagens-referências são externas à obra e colhidas em função do aparelhamento estético-visual dela, e as imagens-descritas são internas à obra e se constituem como a efetivação da estética proposta que tem por base as imagens-referências. As imagens-descritas são independentes das referências, principalmente no que concerne às descrições feitas pelo narrador, como por exemplo, dos fragmentos musicais do compositor fictício Vinteuil; no entanto, tal autonomia não se efetiva de modo irrestrito, pois as imagens-descritas, não raro, lançam mão de imagens-referências, de qualquer natureza artística, para compor-se. O estilo de Proust elabora-se sustentado nas metáforas:

¹ TR, IV, 486/ TR, 181.

A arte da metáfora, pela qual Proust define seu “estilo” – “creio que só a metáfora pode dar uma espécie de eternidade ao estilo” [...] – é uma arte de imagens. Uma arte que poderia ser “eterna”, ao menos *durável*. A imagem é a condição de produção durável de uma legibilidade. O que o leitor vê, lendo, faz marcas em sua memória, e ele pode, por sua vez, reescrever. Ler seria de todas as formas, uma experiência biográfica¹.

E antes de qualquer consideração cabe esclarecer que tipo de imagem orientou a formação, ou a educação visual de Proust. A resposta vem de pronto: a ilustração fac-similar obtida pelo modo mecânico a partir de um original.

Explicando melhor a proposição: a partir da segunda metade do século XIX a fotografia inicia sua marcha a fim de alcançar um maior número de adeptos, fato que se torna realidade em 1888 com a Kodak. Mas antes mesmo da grande popularização da fotografia, a reprodução de imagens já era praticada através das gravações em metal, pedra e madeira. No entanto, foi mesmo após a grande difusão das reproduções tipográfica e fotográfica que o acesso a um amplo conhecimento das obras de arte se consolidou, facilitando, inclusive, o estudo delas, como afirma Étienne Gilson: “é inútil deslocar toneladas de mármore para estudá-los; toda obra de Michelângelo nos chega hoje em um ou dois volumes, incluindo o afresco da Capela Sistina, onde, aliás, o podemos estudar sem nos curvar ou forçar o olho através de uma vidraça para admirá-lo”². Consequentemente, munido do recente e popular formato das ilustrações, o jovem Marcel Proust pode apreciar e cultivar um vasto conjunto iconográfico. As imagens, além de sua função ilustrativa e documental, paulatinamente aproximaram-no de seu próprio gosto e apuraram seu olhar. Elas foram ora admiradas em cartões e livros de arte e mesmo idealizadas a partir das leituras dos livros de estética e da própria literatura. Pode-se afirmar que as reproduções constituíram o arcabouço para uma efetiva construção de seu olhar estético.

A despeito da importância das imagens reproduzidas em livros ou cartões na formação do olhar crítico do autor, sabe-se que em Paris, e principalmente quando jovem, Proust freqüentou a miúdo o Museu do Louvre. Na idade adulta, porém, não parece ter sido nem um assíduo visitante de museus e nem de exposições temporárias. E, embora as reproduções fotográficas de obras de arte contenham em

¹ CHEVRIER; LEGARS, 1977, p. 23: « L’art de la métaphore, par quoi Proust définit son “style” - “je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d’éternité au style” (À propos de Flaubert, p. 586) - est un art d’images. Un art qui pourrait être « éternel », du moins *durable*. L’image est la condition de production durable d’une lisibilité. Ce que le lecteur voit, en lisant, fait trace dans sa mémoire, et il peut à son tour réécrire. Lire serait, de toutes les façons, une expérience biographique ».

² GILSON, Étienne. *Introdução às artes do Belo. O que é filosofar sobre a arte?* Trad. Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010, p. 202.

si certo caráter dessacralizador e violador, e sobretudo as reproduções de pinturas assumam uma perda de qualidade que lhes é insuperável devida a sua própria natureza plana, esta perda qualitativa não parecia incomodar Proust, pois segundo Françoise Leriche: “a freqüentação de monografias de história da arte, com suas raras reproduções de quadros em preto e branco, lhe satisfazia...”¹. Por outro lado, é seguro ainda que privasse de certas relações mundanas que lhe permitiram conhecer alguns artistas, e mesmo contemplar um punhado de Monets e Moreaus destas coleções particulares.

O certo, porém, é que as reproduções constituem uma significativa parte da formação do autor coeso ao narrador, pois como disse Deleuze em *Proust e os signos*, “a arte é a finalidade do mundo, o destino inconsciente do aprendiz”². Tal afirmação é constatável na obra literária através do ingênuo narrador em seu percurso do signo ao sentido. A importância do contato com as obras através dessas reproduções foi inestimável, e foram elas o efetivo elo do herói com a grande arte, como numa passagem do início de *No Caminho de Swann* a qual relata a preocupação da avó em tentar conseguir imagens que não fossem apenas reproduções fotográficas, pois este “processo mecânico de representação”³ parecia-lhe raso e vulgar:

Em vez de fotografias da catedral de Chartres, das fontes de Saint-Cloud, do Vesúvio, informava-se com Swann se algum grande mestre não os havia pintado, e preferia dar-me fotografias da catedral de Chartres por Corot, das fontes de Saint-Cloud por Hubert Robert, do Vesúvio por Turner, o que constituía um grau de arte a mais. Mas, se o fotógrafo era assim eliminado da representação da obra-prima ou da natureza e substituído por um grande artista, reassumia contudo seus direitos ao reproduzir aquela interpretação. E tendo chegado ao último reduto da vulgaridade, minha avó ainda assim procurava afastá-la. Perguntava a Swann se a obra não fora gravada, preferindo quando possível, gravuras antigas e que tivessem um interesse para além de si mesmas, por exemplo as que representam uma obra-prima em um estado em que não mais podemos vê-la hoje (como a gravura da *Ceia* de Leonardo, por Morghen, antes de sua deterioração)⁴.

Sente-se desde o início a forte presença das reproduções de obras de arte no romance, mas cruzando autor e narrador pode-se afirmar que ambos se afastaram da ideia de superficialidade imagética que a fotografia parecia produzir.

¹ LERICHE, Françoise. *Musique*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 664.

² DELEUZE, 1987, p. 50.

³ RTP, I, 39/ S, 44

⁴ RTP, I, 39-40/ S, 44-45.

Principalmente o autor, em um artigo, louvará a fotografia de arte. Esta afirmação consta no artigo de 5 de maio de 1906 em que Marcel Proust discorre sobre o lançamento de *The Stones of Venice* de John Ruskin traduzido para o francês por Mme Mathilde P. Crémieux; Proust elogia a edição, inclusive a produção visual, e observa: “As belas fotografias, ao mesmo tempo vivas e artísticas, de M. Alinari [...] Pode-se, vendo estas lâminas de M. Alinari, responder à questão colocada recentemente por M. de la Sizeranne que a fotografia é uma arte”¹.

Apesar de não haver na *Recherche* passagens laudatórias à fotografia como um processo de arte (naturalmente há uma diferença entre os *instantâneos* fotográficos e a fotografia mais elaborada), parece que são as meras imagens de obras de arte impressas que se estabelecem como os elementos que ganharão vida no espírito do autor, e estas imagens, atuando como aparatos de referência, encetarão o processo visual da obra.

Mormente, como foi antecipado, é através de Swann e seus comentários associativos – como aqueles sobre a *Caridade*, das *Virtudes e os Vícios* de Giotto, ou aquele sobre o sultão *Maomé II* de Bellini – que Proust introduzirá o grande ícone imagético do romance: a Céfora, de Botticelli.

A Céfora é a forte imagem-referência que se constitui como metáfora do belo, ela é “como se fora uma fotografia de Odette”, e: “depois de contemplar por muito tempo aquele Botticelli, pensava no seu Botticelli, que achava ainda mais belo, e, quando chegava a si a fotografia de Céfora, julgava que era Odette que estava apertando contra o coração”². Uma observação de Walter Benjamin, no entanto em chave não conclusiva, norteia a apreensão desta citação: “Os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas”³.

Entende-se a partir desse caso que não é a técnica da fotografia, e nem mesmo o afresco que se encontra na Capela Sistina, que Proust privilegia quando introduz Céfora na trama. O que interessa a ele é a mera imagem, aquela obtida através da reprodução mecânica, é ela a conexão associativa. Ali, estampada no papel, a imagem é o conteúdo que logra ser a representação que orienta os sentimentos de Swann. E lembrando Deleuze-Guattari, por ser uma obra-prima, até mesmo a imagem reproduzida

¹ PROUST, 1971, p. 522 : « Les belles photographies, à la fois vivantes et artistiques, de M. Alinari [...] On peut, on voyant ces planches de M. Alinari, répondre que la photographie est bien un art à la question posée naguère par M. de la Sizeranne ».

² RTP, I, 221/ S, 221.

³ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 104.

conserva as sensações, pois “a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”, e conservando-se em si ela mantém seu estro dentro de “uma lógica de forças que faz da arte uma captura, e da imagem um composto de afectos e perceptos”¹, resume Anne Sauvagnargues. A imagem-referência de Céfora, este composto de afectos e perceptos, guarda uma densidade única dentro da obra, pois ela, mesmo sendo parte da composição literária, dela se destaca parecendo querer assumir, ainda que como imagem, uma vida independente encarnando-se em Odette. E por desígnio do autor da *Recherche*, embora não com tamanha força de Céfora, outras imagens-referências vão aparecendo, aqui e acolá, na obra.

*

Adentrando as demais particularidades imagéticas da obra, igualmente interessa assinalar a engenhosa composição dos três artistas inventados por Proust. São eles: o escritor Bergotte, o compositor Vinteuil, e o impressionista Elstir, que correspondem à literatura, à música, e à pintura, respectivamente.

Estas três artes atuam como as artes-pilares no emaranhado do romance, e os artistas ficcionais são os fios encarregados de alinhar as artes, e as outras expressões ou artes menores, como a moda das roupas, por exemplo. Considerados assim, os artistas seriam os dutos, não exclusivos, pelos quais o autor discorrerá sobre a literatura, a música e a pintura, e eles, repetidas vezes, incitarão o narrador em sua própria busca artística. Seria, todavia, exagerado afirmar que Proust estabeleceu uma estética a partir desta tríade, pois há personagens não ficcionais, como os poetas e compositores reais, ou mesmo como também o verdadeiramente existente artista Fortuny, por exemplo, que, mesmo se manifestando num subplano criativo, contribui de modo efetivo na elaboração estética do vestido.

Portanto, se se considerar que as três figuras imaginárias funcionam como elementos modelares em suas respectivas artes, têm-se na música e na pintura artistas seguramente autênticos e fundadores de uma nova arte, mas, e como não poderia deixar de ser, a literatura não apresenta uma personagem exemplar, pois esta tarefa, de fundação de uma literatura original e legítima, caberá ao próprio herói feito autor. Conseqüentemente, contrário ao que se passou com o literata Bergotte, não ocorrerá no decorrer da obra qualquer desafeição artística nem com o compositor Vinteuil e nem com o pintor

¹ SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Puf, 2006, p. 21.

Elstir, pelo contrário, a música de Vinteuil e a pintura de Elstir serão, até o final, reverenciadas pelo narrador.

Começando pela literatura, e contrariando os escritores reais, com o ficcional Bergotte¹ não há citações de suas obras, mas sim a referência a um estilo que foi apaixonante². Esta literatura, porém, com o passar dos anos perde o viço e torna-se insuficiente³. Logo, o artista ficcional que inaugurou uma literatura verdadeiramente original envelheceu juntamente com sua arte. As fórmulas desgastadas e a falta de originalidade apagaram a literatura bergottiana. Será esta literatura mofada, e ainda a literatura dita realista, que serão rechaçadas pelo herói no derradeiro volume da obra, o qual revelará o grande desafio do autor, o de compor uma obra nova: “ora, a recriação, pela memória, das impressões que depois seria mister aprofundar, esclarecer, transformar em equivalentes intelectuais, não seria uma das condições, quase a própria essência da obra de arte...?”⁴.

Verifica-se na *Recherche* uma abundância de nomes e fragmentos de diversos escritores e poetas; há numerosas referências e excertos do poeta dramático Jean Racine e do dramaturgo Molière; Lamartine e Stendhal são mencionados seis vezes, Dostoievski oito, mas, sobretudo, entre os anteriormente considerados, Baudelaire e Balzac, Balzac excede: quase quarenta citações, assim como Victor Hugo. Eles só perdem em citações para o ficcional Bergotte.

Honoré de Balzac constitui-se para composição do vestido proustiano como o autor-chave, o inspirador da estrutura da moda das roupas na *Recherche*. Advirá dele a inspiradora *Mme* de Cadignan, o elã associativo que desencadeará a arte pictórica em harmonia com o vestido, e o desenlace que coincidirá na noção de sistematização: a linguagem muda das roupas.

Prosseguindo agora com Elstir, pode-se dizer que, não obstante oriundo da rodinha dos Verdurin, assim como foi Bergotte, quando o narrador o conhece em seu ateliê em Balbec ele já é um artista

¹ É também consenso entre os comentadores que Anatole France foi um dos escritores que inspiraram a criação do escritor Bergotte./ Cf.: Leda Tenório da Motta examina, além de Anatole France, Maurice Barrès e Pierre Loti, como inspiradores do Bergotte proustiano. In: MOTTA, op. cit., p. 27-36.

² RTP, I, 93/ S, 95-96: “Expressões raras, quase arcaicas, que gostava de empregar em certos momentos em que uma onda oculta de harmonia, um prelúdio interior, agitava-lhe o estilo; e era também nesses momentos que ele se punha a falar do “sonho vão da vida”, da “inesgotável torrente das belas aparências”, do “tormento estéril e delicioso de compreender e de amar”, das “comoventes efigies que enobrecem para sempre a fachada venerável e encantadora das catedrais”, quando expressava toda uma filosofia nova para mim, com maravilhosas imagens, que pareciam ter elas próprias despertado aquele canto de harpas que então se elevava e a cujo acompanhamento emprestavam qualquer coisa de sublime”.

³ RTP, II, 623/ G, 295.

⁴ RTP, IV, 621/ TR, 290.

festejado e não mais um artista anônimo que frequenta um clã burguês, por isso, na estação de mar ele é reverenciado como um grande pintor impressionista.

Elstir é o artista das imagens metafóricas, e são nos diálogos com o pintor, e nas apreciações do narrador, que as imagens-referências e as imagens-descritivas sobejam. Entretanto, o dado mais importante no exame da fundação estética, e, sobretudo para a moda das roupas, é que na visita que o herói faz ao ateliê do pintor na cidade litorânea serão ouvidos, pela primeira vez, os nomes de Fortuny e Carpaccio coligados à moda das roupas.

Por esta razão Elstir é a personagem-chave da tríade dos artistas ficcionais que enseja para o autor a fundação de uma estética aglutinada à moda, pois sendo ele um pintor, introduz um olhar sensível, artístico e refinado à moda. Por conseguinte, Elstir, como um Orfeu da moda, conduzirá, doravante, o herói e Albertine em direção ao belo efêmero, ao belo da moda das roupas, e repetirá o complexo adágio balzaquiano que rege a elegância e o bom gosto: o luxo da simplicidade. A moda, todavia, é bem mais intrincada do que o adágio, e a aplicação da máxima balzaquiana carece vir, indiscutível e literalmente, acordada às leis de mercado: ter um simples e fino donaire é dispendioso, ou seja, a elegância e a exclusividade custam caro. Estas perspicazes observações naturalmente são de ordem feminina, e quem as oferece é Albertine, que mantém com Elstir uma estreita concordância na matéria vestidos e acessórios de moda.

Seguindo adiante na região das artes constituídas pelos artistas ficcionais, avista-se a música, a arte maior. Sua relação com o vestido proustiano é sutil e indireta, pois são duas instâncias díspares em jogo, e em chave relativa, uma seria da ordem do “material” e outra do “imaterial”. Estes domínios se encontrarão apenas como parte constituinte de certa evocação, e talvez até como expurgação de sentimentos, como se tentará demonstrar adiante.

Todavia, ainda que a música não tenha tido uma efetiva participação nessa estética, é fundamental examiná-la, pois a ela Proust dedicou belas e poéticas passagens.

Em oposição às imagens-descritas da arte pictórica, que não primam pela originalidade porque resultam de diversos plágios e colagens de críticos e historiadores de arte consagrados, as imagens-descritas da música são exemplar e minuciosamente expostas com genuinidade. Para discorrer sobre as sensações advindas da música o autor da *Recherche* não recorreu a nenhum teórico, ou crítico musical, e nem precisaria, pois para lançar-se em tais divagações seria imprescindível ter apenas uma virtude: ser poeta, e esta é parte da natureza do escritor Proust. E é notório que a música, feita de tempo e

memória, é para o escritor associada a mais alta expressão artística, pois a impressão *sine materia* irreduzível “a qualquer outra ordem de expressão”¹ a singulariza dentre as expressões humanas. E seguindo o fluxo do pensamento do período, a música será eleita no romance proustiano como a arte (imaterial) que melhor traduz a essencialidade da obra de arte.

A *Recherche* ostenta um grande número de compositores em suas páginas, só L. van Beethoven é citado dezenove vezes, bem mais que R. Wagner, C. Debussy, ou qualquer outro compositor. Beethoven, porém, só não pode ser cotejado em citação e descrição com Vinteuil, o compositor imaginário criado por Proust, e ao qual ele dedicou longas e poéticas descrições.

As descrições musicais feitas por Proust são concebidas dentro de uma perspectiva romântica, na qual a *música de programa* insufla sentimentos, visões da natureza e sensações. Logo, o avermelhado septeto, que remete ao espaço musical debussiano, e a branca sonata que traz à memória C. Franck, obras do fictício compositor, recebem generosas exposições plenas de cor e luz, sinuosidades e intensidades, certezas e insinuações. A célebre *pequena frase (la petite phrase)* de Vinteuil harmonizou em suas descrições volúpias e sensações inauditas, e vaticinou o desejo de Swann em viver o amor, e, por outro ângulo, foi ela a força condutora do amor de Swann. A ausência de imagens norteadoras propiciou descrições poetizadas de corpos sonoros, feitos de frases e linhas que pulsam e despertam desejos². Há, dentre as descrições da pequena frase, uma exposição elaborada num registro interessante, no qual a frase é delineada no espaço como objeto móvel que se desloca num panorama que só poderá ser apreciado se ultrapassado; desta forma, a descrição, não podendo prescindir da analogia com a arte pictórica, aproxima, em certo sentido, as artes aos sentimentos, criando uma dinâmica de ratificação, como se uma sustentasse o outro³ - função da arte, talvez, para Proust.

O fato de ter sagrado à música um lugar exclusivo dentre as artes na *Recherche* indica parte do traçado de sua formação filosófica. E tomando a filosofia como um incontornável apoio estético, como

¹ RTP, I, 206/ S, 206

² RTP, I, 207/ S, 207: “e num movimento novo mais rápido, miúdo, melancólico, incessante e suave, arrastava-o consigo para perspectivas desconhecidas [...] desejou apaixonadamente revê-la uma terceira vez. E ela com efeito reapareceu, mas sem falar mais claramente, e causando-lhe uma volúpia menos profunda”.

³ RTP, I, 215/ S, 215: “Começava tenuta dos trêmulos 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 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. Passava em ondulações simples e imortais, distribuindo aqui e ali os dons de sua graça com o mesmo inefável sorriso; mas Swann julgava distinguir-lhe agora um certo desencanto. Ela parecia conhecer a inconsistência dessa felicidade cujo caminho entremostrava”.

Proust mesmo afirmou: “meu livro é uma obra dogmática e uma construção”¹, o livro do verborrágico herdeiro dos pensamentos clássico e romântico não se abstrai de certas concepções fundadoras que nele dimana.

Vale destacar, *en passant*, a estética oriunda da filosofia alemã. Suficientemente pesquisado, especialmente por Anne Henry², visíveis traços da filosofia estética alemã de F. Schelling e A. Schopenhauer aparecem no romance proustiano, e, mormente, é possível percebê-los pela ideia que eleva a arte a um estatuto metafísico-religioso, o qual, conseqüentemente, põe em plano superior a função do artista, pois é ele quem detém o conhecimento essencial: “a arte reproduz as ideias eternas que concebeu por meio da contemplação pura, isto é, o essencial e o permanente de todos aos fenômenos do mundo”³, afirma Arthur Schopenhauer em seu cardinal e muito prestigiado *O mundo como vontade e representação*.

Além d’*O mundo como vontade e representação*, também com *A Metafísica da música* Schopenhauer granjeou uma legião de admiradores, e dentre eles o já citado Richard Wagner (1813-1883), o compositor-ícone do romantismo que introduziu o conceito de arte-total, a *Gesamtkunstwerk*, no drama musical. A aceitação de Wagner em Paris, porém, não foi imediata, pelo contrário, a princípio houve ali grande rejeição à sua música, fato que levou Baudelaire a dedicar, em 1861, dois apologéticos textos ao compositor alemão, na tentativa de liberar os resistentes ouvidos franceses. Paulatinamente, Wagner foi conquistando os parisienses, mas sua real consagração demorou, e só ocorreu mesmo após sua morte, no ano de 1891⁴. A influência de sua música durou até o início da I Guerra, pois durante o processo dela, a música wagneriana foi praticamente banida da França.

Proust, assim como a geração simbolista, foi tomado pela febre wagneriana, assegura François Leriche⁵, e a partir das ideias schopenhauerianas e das teorias wagnerianas, a música, na virada do

¹ Correspondance de Marcel Proust. In: Philippe Kolb. *Correspondance*: Tome XIII: 1914. Paris: Plon, 1985, p. 98 : « mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction ».

² Cf.: HENRY, Anne: *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981; *Schopenhauer et la création littéraire en Europe, (et alii)*, Klincksieck, 1989; *Proust lecteur de Schopenhauer: le nihilisme dépassé, (et alii)* Paris, Grasset, 1989; *Proust Romancier*, Paris, Flammarion, 1993; *La tentation de Marcel Proust*, Paris, Puf, 2000, entre outros.

³ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. Jair Barboza. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001, p. 194.

⁴ Segundo Françoise Leriche foi apenas depois da estreia de *Lohengrin* na *Opéra* de Paris, em 1891, que Wagner realmente domina a sensibilidade musical francesa. In: LERICHE, Françoise. Wagner (Richard) [1813-1883]. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 1073.

⁵ LERICHE, Françoise. Wagner (Richard) [1813-1883]. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 1073.

século XIX para o século XX, ganha um *status* jamais visto: ela torna-se a primordial expressão da arte¹. Esta autoridade adquirida, porém, é oriunda do conceito de hierarquia das artes, concepção herdada e desenvolvida por Schelling a partir da *Terceira Crítica* de I. Kant, filósofo que tributava não à música, mas à poesia, a expressão maior da arte. Os simbolistas e Proust seguirão as concepções schelling-schopenhauerianas e nomearão a música como a expressão do universal, e, particularmente, Proust estará aqui contrariando John Ruskin, que facultara à pintura paisagística, designadamente à pintura de J. M. W. Turner, o grau mais elevado de expressão artística, e tal postura de Ruskin harmoniza-se com sua própria reverência à Natureza.

Na *Recherche* é manifesto: a música é a arte que está acima, à frente, além de tudo, inclusive do amor e da amizade. Se a grande arte é a via de acesso a si mesmo, como afirma o narrador, a música, é dentre todas as artes, a expressão que mais intensamente promove esse essencial e espiritual encontro². Mas, ainda que Proust considere a música a arte exclusiva que exprime o *ser*, e mesmo sendo capaz de qualificar o que é e o que não é uma música de qualidade superior, ele não adota de modo incondicional os princípios da filosofia romântica no tocante a ela, e este fato pode ser patenteado já em seu livro de estreia, *Os prazeres e os dias*.

Nesta coletânea, ao mesmo tempo em que o jovem Proust afirma que, assim como o mar, a música “imita os movimentos de nossa alma”³, num dos opúsculos dedicados exclusivamente à música, o *XIII Elogio à música sem qualidade*, o jovem escritor clama: “deteste a música que não tem qualidade, não a despreze. Pois como a tocamos e a cantamos muito mais apaixonadamente que a boa música, muito mais que esta, aquela encheu-se pouco a pouco dos sonhos e das lágrimas dos homens”⁴. Logo, Proust admite que há na arte musical um encanto de ordem sentimental e comovente que sobrepuja o alcance filosófico, ou que está aquém dele, mas que, de qualquer modo, deve ser acolhido

¹ Segundo Schopenhauer: “Mas a música, que vai para além das ideias, é completamente independente do mundo fenomenal; ignora-o totalmente, e poderia de algum modo continuar a existir, na altura em que o universo não existisse: não se pode dizer o mesmo das outras artes”. In: SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. Jair Barboza. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001, p. 271. Pode-se citar entre aqueles que consideravam a música como arte suprema: E. T. A. Hoffmann, F. Nietzsche, W. H. Wackenroder, E. Allan Poe, Eugène Delacroix, Walter Pater.

² RTP, III, 665/ P, 147. “A música, bem diferente nisto da companhia de Albertine, ajudava-me a descer em mim mesmo, a descobrir em mim coisas novas: a diversidade que em vão procurara na vida, nas viagens, cuja nostalgia no entanto me era dada por aquela maré sonora que fazia expirar junto a mim as suas vagas batidas de sol. Dupla diversidade. Assim como o espectro exterioriza para nós a composição da luz, assim a harmonia de um Wagner...”

³ PROUST, M. *Os prazeres e os dias*. Trad. Solange Pinheiro e Carlos Felipe Moisés (poemas). São Paulo: Códex, 2004, p. 202.

⁴ PROUST, 2004, p. 176.

com complacência. Mesmo na grande obra, o sol que iluminará a sombria tristeza do herói em Veneza será uma canção popular insistentemente repetida por um cantor-gondoleiro, “como se precisasse proclamar ainda uma vez minha solidão e meu desespero”¹, e esta canção é a memorável ‘*O Sole mio*’². Significativamente a enternecedora canção popular foi ouvida em Veneza, outro expressivo elemento da formação estética proustiana, como se verá.

Deste modo, fechando a tríade dos artistas ficcionais e suas artes, convêm na sequência aproximar-se da construção, material e espiritual, dessa estética combinada à moda.

*

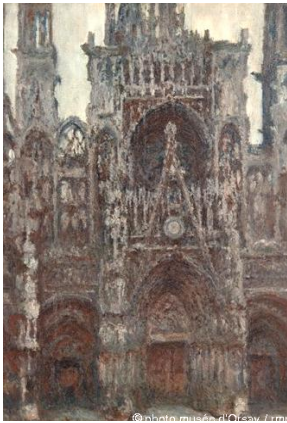


Figura 15

Como examinada e constatada anteriormente, Veneza por si só é geografia: uma imagem cartográfica de peculiar configuração, e tal particularidade ainda abriga uma das mais fascinantes arquiteturas européias. As construções venezianas, suas igrejas e *palazzi*, envoltos na coalescência Oriente-Occidente, com suas janelas e pórticos perceptivelmente levantinos, seduzem os olhos e impressionam a cada nova ponte que se cruza, ou a cada *piazzetta* atravessada. Veneza é um grande monumento dedicado à arquitetura.

Mas há um além: a esta cidade pertencem as luzes e cores dos inspirados produtos vestimentares de Fortuny, e foi ela que possibilitou materializá-los, e, principalmente para esta pesquisa, Veneza é o lugar da percepção, onde a sensação vai da exo à endo-sensação, pois é para lá que os fios do tecido estético convergem, e num átimo sintetiza-se a estética do vestido: de Paris, Ruskin anuncia para o herói-narrador imagens e sonhos; em Balbec surge Elstir; Carpaccio se materializa nos *manteaux* de Fortuny, e um desses *manteaux*, como o símbolo de uma memória resistente à dor, renasce em Veneza, o lugar que prosperará na epifania e na realização do Livro.

¹ RTP, IV, 233 / F, 215

² ‘*O Sole mio*’ é uma canção de Giovanni Capurro e Eduardo Di Capua, publicada em 1898, primeiramente em língua napolitana, e posteriormente em italiano.

Mas a preponderância de Veneza não se restringe a todos estes ricos elementos. Há ainda uma convergência da ordem do profundo, do íntimo que torna a cidade ainda mais fundamental, é uma imagem-referência que consolida a estética proustiana: a imagem-referência igreja.

Resumindo uma particularidade do autor, é adequado lembrar que Proust desenvolveu desde a infância uma especial estima pela arquitetura, e principalmente pela arquitetura das igrejas. Sua paixão por elas o conduz, inclusive, a protestar contra o projeto de lei Briand¹, na *Chroniques des Arts* e *La Gazette des Beaux-Arts*. Norteador pelas leituras dos citados John Ruskin, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Émile Mâle, e ainda por estudos fotográficos e reproduções, Proust visitou Rouen, Abbeville, Beauvais, Saint-Lô, Chartres, Amiens, Laon e Coucy, e tais peregrinações tornaram-no um dos grandes conhecedores da arquitetura medieval francesa², assegura Geneviève Henrot. Proust, colocando-se contrário às intervenções arquiteturais de Viollet-le-Duc, principalmente no tocante às catedrais, aliou suas ideias à “ruínafilia” ruskiniana, que pregava apenas a preservação e nenhuma intervenção nos edifícios.

A paixão do autor da *Recherche* pelas catedrais guarda e traduz uma legítima deferência pela história da França e dos homens. Este entusiasmo aparece, e de modo bem expressivo, no grande romance, pois as igrejas estão sempre associadas afetivamente ao narrador.

As imagens-descritas transbordam em desvelo e reverência por estas edificações: a igreja de Saint-Hilaire em Combray com seus vitrais e os sinos que ressoarão perenemente na memória do narrador é a casa, o lar: “a nossa igreja, como eu a amava, que bem a vejo agora!”³; no caminho de Méséglise havia a igreja de Saint-André-des-Champs, genuinamente francesa, medieval, e sobretudo animada pela existência de tantas Françaises⁴; há as inspiradoras torres de Martinville e de Vieuxvicq,

¹ A longa discussão política sobre a separação da Igreja e do Estado culmina na promulgação da Lei Briand de 1905./ Cf.: Leda Tenório da Motta, em seu livro *A Violência sutil do riso*, faz uma análise deste período na seção dedicada a um dos Bergottes de Proust, Maurice Barrès. In: MOTTA, op. cit., p. 31-36.

² HENROT, Geneviève. Architecture. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 77.

³ RTP, I, 59/ S, 62.

⁴ RTP, I, 149/ S, 149: “Muitas vezes também nos íamos abrigar, de mistura com os Santos e Patriarcas de pedra, debaixo do pórtico de Santo André dos Campos! Como era francesa aquela igreja! Acima da porta, os Santos, os reis-cavaleiros com uma flor-de-lis na mão, cenas de núpcias e de funerais, eram apresentados como o podiam ser na alma de Françoise. O escultor também havia narrado certas anedotas relativas a Aristóteles e a Virgílio, do mesmo modo como Françoise, na cozinha, falava à vontade de São Luís, como se o tivesse conhecido pessoalmente... [...] Sentia-se que as noções que o artista medieval e a camponesa medieval (sobrevivente no século XIX) possuíam uma história antiga ou cristã, e que se distinguia por tanto de inexactidão quanto de bonomia, eles as haviam tirado, não dos livros, mas de uma tradição ao mesmo tempo antiga e direta, ininterrupta, oral, deformada, irreconhecível e viva”.

e igualmente por outro lado, a (de início) decepcionante igreja de Balbec com sua decantada Virgem dourada. E entre outras tantas igrejas, ainda há a *Rainha do Adriático*¹ com sua incomum arquitetura e suas inúmeras edificações consagradas à fé.

Conta o narrador, quando de sua viagem a Veneza acompanhado da mãe, que eram praticamente imperativas as visitas cotidianas à basílica de São Marcos². E, embora sendo uma cidade de pequena extensão, Veneza é pródiga em igrejas, e acolhe não só a bela e rara basílica, mas inúmeras edificações que combinam a paisagem aquática ao seu povo³, fato que não passa despercebido pelo narrador.

A basílica de São Marcos, entretanto, é o espaço onde tudo converge, onde os sentimentos mais caros afloram, pois, ainda que Veneza mantenha características tão particulares, é sua mais bela igreja que confidencia ao narrador Combray e sua casa, a igreja de Saint-Hilaire:

Eu ali experimentava impressões análogas às que, antes, frequentemente, sentira em Combray, mas transpostas a um modo inteiramente diverso e mais rico. Quando, às dez da manhã, vinham abrir as janelas, eu via flamejar não o mármore negro em que, resplandecendo, se convertiam os telhados de ardósia Saint-Hilaire, mas o Anjo de Ouro do *campanile* de São Marcos⁴.

A memorável cidade da infância e a almejada cidade-anfíbia murmuram impressões ao narrador; estar em Combray é estar em Veneza, e através dessa significativa e intestinal relação que se estabelece entre estas duas figuras estéticas, suas igrejas (que aqui estão destituídas de qualquer conteúdo místico que avance além de sua própria arquitetura), se harmonizam num espaço e tempo interiores: a casa da infância e a casa do sonho, a memória de um vivido e o monumento.

¹ RTP, II, 253/ R, 365.

² RTP, IV, 224-225/ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. Vol. III*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 488: “Com mais frequência era para ir a São Marcos que eu saía, e com tanto mais prazer quanto, visto ser preciso primeiro tomar uma gôndola para chegar até lá, a igreja não mais representava para mim um simples monumento, e sim o termo de um trajeto sobre a água marinha e primaveril, com a qual São Marcos me formava um todo vivo e indivisível. Minha mãe e eu entrávamos no batistério, ambos pisando os mosaicos de mármore e de vidro do pavimento, tendo diante dos olhos as amplas arcadas, cujas superfícies dilatadas e róseas o tempo influiu de leve, o que dá à igreja, nos pontos em que respeitou o frescor desse colorido, o ar de ter sido construída de uma substância tenra e maleável como a cera dos alvéolos gigantes; ao contrário nos pontos em que endureceu a matéria, e onde os artistas a perfuraram e a valorizaram com ouro, a igreja tem o ar de ser a preciosa encadernação de Veneza. Vendo que eu precisava ficar muito tempo diante dos mosaicos que representam o batismo de Cristo, minha mãe, sentindo o frio gelado que percorria o batistério, colocou-me um xale nos ombros”.

³ RTP, IV, 206/ F, 196: “Para as igrejas como para os jardins, graças a mesma transposição do Grande Canal, o mar se prestava tão bem a desempenhar o papel de via de comunicação, de rua grande ou pequena, que de cada lado do *canaletto* as igrejas subiam da água no velho bairro populoso, convertendo-se em modestas e freqüentadas matrizes...”.

⁴ RTP, IV, 202/ F, 193.

Pode-se dizer, seguindo a concepção deleuze-guattariana dos blocos de sensação, que elas, as igrejas, compõem o universo-igreja de Proust, as quais encarnam uma vida, uma casa, e, sintomaticamente o narrador leva para Veneza, em seu universo-igreja, o universo-Combray. Estes são os universos possíveis que pulsam e guardam as sensações, eles fazem parte de um universo maior, do universo-Proust, o inigualável composto estético de sensação, aqui pleno de reverência e memória.

Ademais, a obra de arte é sempre um trabalho de composição, e segundo Proust, para que este trabalho se sustente é preciso erigí-lo segundo determinada premissa, por isso, nas últimas páginas d'*O Tempo Redescoberto*, o narrador, ao explicar a realização da vida num livro, traça a construção literária desta grande obra como uma igreja, como uma obra de arquitetura:

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... [...] Nos grandes livros desta natureza, há partes apenas esboçadas, que não poderiam ser terminadas, dada a própria amplitude da planta arquitetônica. Muitas catedrais permanecem inacabadas¹.

Esmiuçando ainda mais o universo-igreja, em suas investigações estéticas n'*O que é a filosofia?*, Deleuze-Guattari, na tentativa de aproximarem-se com exatidão daquilo que seria o princípio da arte e após passarem por algumas questões e noções, chegam ao conceito casa, o qual comporta muitos outros conceitos: “a Casa e o Universo, o *Heimlich* e o *Unheimlich*, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo”², e ao afirmar que “a arte começa [...] com a casa; é por isso que a arquitetura é a primeira das artes”³, uma inevitável inferência aparece.

O apreço de Proust pelas igrejas tornou-as suas igrejas, tornou-as suas casas. E o que é uma igreja senão uma casa, onde há um pai e uma mãe sempre de braços abertos para receber seus filhos? A igreja freqüentada, a igreja visitada, a igreja avistada, a igreja sonhada são todas parte do imo do autor que se manifesta no narrador. De cada igreja ambos se deixam afetar pelo detalhe, pelo encanto, pela particularidade que cada composição arquitetônica oferece. Entretanto, sendo ela a casa que acolhe e que sugere o recolhimento, vestígios de um peculiar afeto religioso tacitamente insistem em espantar.

¹ RTP, IV, 609-610/ TR, 279.

² DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 240.

³ DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 240.

Este determinado sentimento anuncia-se como a inclinação devocional pela arte, ou a arte como um viático espiritual. Por isso, com exata ironia ruskiniana, Antoine Compagnon diz que “Proust, o profeta da religião da literatura, não ignorava que a literatura pode ajudar na vida”¹.

É certo que para Proust a arte conduz à transcendência e, de modo especial, ela intenta negar a morte de seu criador; para aquele, porém, que “não é artista”, mas é afetado por ela, a arte é consolo, alimento, e o único meio que possibilitaria vislumbrar, porventura, o eterno:

Talvez o nada é que seja verdade e todo o nosso sonho não exista, mas sentimos que então essas frases musicais, essas noções que existem em função do sonho, não hão de ser nada, tampouco. Pereceremos, mas temos como reféns essas divinas cativas que seguirão a nossa sorte. E a morte com elas tem alguma coisa de menos amargo, de menos inglório, de menos provável, talvez².

Desprezar através da arte o fim certo é ter a própria arte como sustentação da vida, pois a arte, plena de sensações e autonomia, é sempre devir no seio daquele que a acolhe. E para o artista verdadeiro ela é tarefa árdua, e esta lição o autor da *Recherche* aprendeu com John Ruskin, e a aplicou a si mesmo sem reservas. E assim como os faróis³ de Baudelaire, o autor da *Recherche* testemunha os infinitos universos dos artistas, mundos plenos de sensações que irradiam o novo e oferecem possibilidades, saltos em direção a outras existências, a outras vidas⁴, e por analogia, o Vestido de Proust dialoga com a recôndita *A catedral submersa (La cathédrale engloutie, 1910)* de Debussy, e com as diversas imagens da catedral de Rouen feitas por Monet. A literatura construída na *Recherche*, este vasto universo-Proust, é generoso e insta ao compartilhamento a fim de apreender e penetrar outros universos além o dele mesmo, e o processo desenvolvido por Proust assemelha-se a um efeito em cadeia, no qual um elemento estético se entrelaça a outro, que dialoga com mais um, que se desdobra

¹ COMPAGNON, Antoine. *La Recherche à hauteur d’homme* (46 a 50). In: *Le Magazine Littéraire*, Édition: *Proust retrouvé*. Paris: Sophia Publications. N° 496, Avril, 2010, p. 50: « Proust, prophète de la religion de la littérature, n’ignorait pas que la littérature peut servir dans la vie ».

² RTP, I, 344-345/ S, 336.

³ BAUDELAIRE, Charles. *Les Phares. Les Fleurs du Mal*. Texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois. Paris: Folio/ Classique, 2009, p. 39.

⁴ RTP, IV, 474/ TR, 172: “Só pela arte podemos sair de nós, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as porventura existentes na Lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito, e que, muitos séculos após a extinção do núcleo de onde emanam, chame-se Rembrandt ou Vermeer, ainda nos enviam seus raios”.

em um quarto, ou quinto dado compositor da estética. Uma verdadeira trama que constrói uma catedral, um vestido.

E como se verificou, a composição dessa grande urdidura funda-se sustentada por diversas referências externas: são os elementos da arquitetura, pintura, música, e literatura que permitem vislumbrar o mosaico estético proustiano, e nele, como segue, será localizado o vestido.

*

Estruturar o universo das roupas na *Recherche* foi para Proust compartilhar, trocar, pesquisar, como revela sua própria correspondência¹. E assim como a elaboração do volumoso romance, a moda das roupas no universo-Proust está bastante protegida por um complexo jogo estético, que, até certo ponto, insinua-se como o fruto de uma época².

¹ Não raro encontra-se na correspondência proustiana pedidos de informações sobre *toilettes*. Numa, por exemplo, Proust solicita “alguns pequenos detalhes e explicações sobre costura” a uma amiga sobre os vestidos de duas outras senhoras que ele viu em um dado evento. In: SANDRE, Yves. Por uma Estética do Dia-a-Dia (p. 63-92.). Trad. Ferreira Gullar. In: *Marcel Proust/ o homem/ o escritor/ a obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 76 (Correspondência de junho-julho de 1912 a Sra. de Caillavet).

² Com o *fin-de-siècle* toda sorte de ismo estabelece-se. Após os aceitos e absorvidos impressionismo, realismo, pontilhismo, fauvismo, surgirão na esteira do *Art Nouveau*, advindo do *Arts and Crafts*, ainda o simbolismo, o decadentismo e a partir da entrada do novo século, diversos movimentos aparecerão, produzindo o que se estabeleceu chamar de vanguardas históricas. O efervescente período dilatou sobremaneira o debate acerca da dimensão estética, e estendeu-se, inclusive, sobre a representação vestimentar. A ddiversidade do período ensejou um entusiasmo novo na criação das roupas, e um fato curioso bem pode ilustrar esta efervescência: “Vassily Kandinski conheceu o movimento *Arts and Crafts* em uma visita à Grã-Bretanha em 1887. Em 1896 mudou-se para Munique e, no início dos anos 1900, quando o movimento *Vestido da Reforma (ReformKleid)* alemão estava em pleno andamento, ele desenhava esteticamente roupas para e com sua namorada, e igualmente artista, Gabriele Munter. Um vestido esboçado por Kandinski seria um verde-escuro com uma blusa verde-pálido, de saia decorada com bordados de motivos florais estilizados, ao passo que o casaco curto seria adornado com um padrão de folhas e preso com uma fivela de prata e corrente. Gabriele Munter também foi fotografada no jornal *Dekorative Kunst* em 1902, em um projeto criado e executado na *ReformKleid* por Margareth von Brauchitsch, uma artesã de Munique, cujo trabalho foi importante na transformação do bordado em bela arte”. (“Wassily Kandinsky encountered the Arts and Crafts Movement on a visit to Britain in 1887. In 1896 he moved to Munich, and by the early 1900s, when the German ReformKleid movement was in full swing, he was designing aesthetic garments for and with his lover and fellow artist, Gabriele Munter. One dress, sketched by Kandinsky, was to have been dark green with a pale green blouse, the skirt decorated with stylized floral embroidery motifs, while the jacket was adorned with a leaf pattern and fastened with a silver clasp and chain. Gabriele Munter was also photographed in the journal *Dekorative Kunst* in 1902 in a *ReformKleid* design created and executed by Margareth von Brauchitsch, a Munich craftswoman whose work was important in transforming embroidery into a fine art”). In: WILSON, 2003, p. 166.

Concluindo esta parte do exame, fazer-se-á doravante uma síntese retrospectiva para, através da urdidura do tecido estético, conceber-se o vestido proustiano e ainda conferir o gradiente participativo de cada expressão artística convocada para compor esta estética.

No primeiro volume, *No caminho de Swann*, Proust já faz alusão às roupas e acessórios, e a personagem visada é naturalmente Odette. Ela sobressai inicialmente como referência cromática: é a *Dame en rose* e a *Dame en blanc*. Já dentro de *Um amor de Swann* a mesma personagem aparece como a hábil manipuladora dos veículos de sedução oferecidos pela moda, com as descrições dos *pegnoirs* e as aplicações das célebres catléias no colo do vestido de veludo. Estas referências, porém, são puramente apelativas e visuais.

É apenas a partir da entrada de Fortuny no romance, que se deu no final do segundo volume, *À sombra das raparigas em flor*, que uma real composição estética da moda das roupas começa a ser fundada.

Concebido por Proust como *leitmotiv* Fortuny, o mosaico imagético tem seu início em Balbec, e a perspicácia de Proust em lançar mão de um criador único como Fortuny ao lado de um pintor impressionista, sutilizou a trama e permitiu sincronizar o passado e o presente das modas femininas através de dois criadores contemporâneos, um real e outro ficcional. Por conseguinte, a Elstir, a personagem-chave desta estética, caberá o papel de interlocutor que possibilitará o colóquio entre as modas, pois Elstir atualiza a pintura impressionista e a renascentista na discussão sobre o belo que as mulheres portam à época do narrador-herói, e à época de Carpaccio, Veronese e Ticiano. Estes pintores da Renascença veneziana são ainda os inspiradores dos tecidos de Fortuny, e mais, Carpaccio, sendo o mais aludido, está arraigado neste intexto duplamente: tanto como representante da pintura renascentista e inspirador dos tecidos fortunyanos, quanto como elo afetivo entre o narrador e Veneza. As imagens-referências são as mais diversas no campo da moda (pensa-se nos brocados, nos bordados, nas rendas, no ponto Veneza...), mas as que remetem a Veneza e aos mestres da arte italiana renascentista, indubitavelmente, são as mais estimulantes.

Advêm desta junção os espaços: as cidades de Veneza e Balbec-Combray, a real e as ficcionais, carregam em seu poder os elementos capitais que estruturam a estética: a arquitetura, as igrejas, a memória, os desejos, os amores, os encontros, os desencontros, a dor. As cidades constituem a concretude da criação estética, e são elas, de fato e de direito, as mais importantes referências porque são fundações. Isto significa dizer que as cidades são o espaço-tempo onde Proust erige sua estética.

Como imagem-referência é Veneza que transborda e ilumina a trama estética com as cores e luzes do tecido fortuniano, mas também com toda a exigência dramática exigida pelo *leitmotiv* Fortuny; as fictícias Combray e Balbec insinuam-se nesta estética em chave subjetiva, sendo que, respectivamente, uma poderia ser pensada como memória e repetição, e outra como distensão de naturezas diversas, sendo a mais notória a sexual. E assim como as cidades significam as fundações de uma estética, é a arquitetura que abriga a obra, e no subplano da construção literária, ela igualmente abriga o vestido.

Abraçando os vestígios deixados por Veneza, infere-se que, se Proust fosse apelar para a música no emaranhado das roupas, ele o faria sob seu viés mais banal, mas não menos sensível: ela participaria desta teia como um elemento de pura evocação de sentimentos, pois é, sem dúvida, o *'O sole mio* que arremata a Veneza das lembranças de Albertine, e, assim como o *manteau* de Fortuny rememorado, esta música, tão popular e sentimental, carrega um “pouco dos sonhos e das lágrimas” do herói. Coerentemente, porém, a arte musical não participa da estruturação do vestido proustiano objetivamente como as outras artes, quando muito apenas na implicação interpretativa particularizada, como foi feito acima. A propósito, nem poderia ser diferente, pois não existe um diálogo entre os dois elementos que justifique tal inserção, e isto porque, basicamente, o vestido é imagem, e decorre daí uma disparidade de naturezas, pois, como foi assinalada anteriormente, a natureza do objeto (material) vestido e do objeto (imaterial) música não apresenta uma equidade que possibilite a interação dos domínios.

Entretanto, o inverso ocorre com a literatura, e a partir de um autor-chave, Balzac, Proust extraiu o genial recurso que enaltece sobremaneira sua composição estética. A introdução da figura emblemática, a prestigiada princesa de Cadignan, enobreceu ainda mais a já tão rica trama do tecido proustiano.

Apropriando-se da originalidade de Balzac, Proust prolonga e aprofunda a função do vestido em sua trama, e nomeia a comunicação que ocorre através dele, ou seja, que ocorre no ato voluntário de vestir-se, como uma “linguagem muda”. Uma significativa passagem que antecede a conversação sobre a moda entabulada pelo narrador e a duquesa e Guermantes em prol da elegância de Albertine n’*A Prisioneira* ilustra, a partir do olhar masculino, a ideia da *alta moda*¹, ou seja, o vestido como parte de

¹ RTP, III, 543/ P, 31: “Será o seu caráter histórico, será antes o fato de cada um ser único que lhes dá um caráter tão particular que a atitude da mulher que os traz ao esperar-nos, ao conversar conosco, toma uma importância excepcional, como se esse traje fosse o fruto de longa deliberação e como se essa conversa se destacasse da vida corrente como uma cena de romance? Nos de Balzac, vemos heroínas pôr de caso pensado tal ou qual vestido, no dia

um ardil exclusivamente feminino sendo usado como arma de sedução, como, aliás, bem sabia fazer Diane de Cadignan, mas que o narrador deixa claro perceber. Mas tal percepção do narrador proustiano contraria Baudelaire, que prefere ver a mulher e o vestido como uma “indivisível totalidade”¹. Eis, então, o vestido vislumbrado literalmente como símbolo e nutrindo diversas significações, é o vestido que não apenas comunica, mas expressa as intenções de quem o usa e, principalmente, quando se pensa no vestido como um objeto único, confeccionado seguindo os cânones do luxo e da exclusividade, que incluem o tecido e a modelagem, o ato de adorna-se, de vestir-se (*s’habiller*) torna-se, então, arte de vestir-se, a arte da composição de um belo particular que possui seus próprios ritos. Por isso, Balzac afirma em seu *Tratado* que não é tanto a combinação vestimentar, mas a maneira de portá-la² que determina a *parure*³ elegante, porque sua construção demanda a aplicação de certo conhecimento adquirido na prática de uma ciência, que Balzac designa como ciência da elegância, é a *vestignomonie* balzaquiana⁴, Logo, como toda linguagem, há também na arte de vestir-se uma aprendizagem dos sinais, dos códigos, dos símbolos, e por tal aprendizagem passou Albertine, quando tornada discípula de Elstir nesta linguagem.

Sob o ponto de vista de uma construção estética é no tocante às roupas que se pode afirmar que Proust arquitetou realmente uma linguagem muda, ou seja, sistematizou uma estética, pois, além de um evidente gosto que vai se formando, há ainda as diversas artes que possibilitaram a inclusão das roupas na *Recherche* como elementos não apenas pertencentes ao transitório, mas além, como símbolos dotados de intencional beleza que assumem seu propósito sortílego.

Fazendo um paralelo, pode-se dizer que, assim como as peças de decoração do *art nouveau* – o estilo oriundo da arquitetura –, as roupas, sob tal luz, podem ser pensadas como uma arte aplicada, como pura edificação arquitetônica que se constroi através de um tipo próprio de gramática de formas,

em que devem receber tal visitante. Os vestidos de hoje não têm tanto cunho, exceção feita para os de Fortuny. Nenhuma imprecisão pode subsistir na descrição do romancista, porquanto um vestido desses existe realmente, e os seus menores desenhos são tão naturalmente escolhidos quanto os de uma obra de arte. Antes de pôr este ou aquele, teve a mulher que fazer uma escolha entre dois vestidos, não mais ou menos parecidos, porém, profundamente individuais cada qual, e a que poderia-se dar nome. Mas o vestido não me impedia de pensar na mulher”.

¹ BAUDELAIRE, 1976, p. 714.

² BALZAC, 2000, p. 19.

³ *Parure* é traduzido como adorno, enfeite, mas também ela representa o conjunto de vestimentas, de ornamentos e de jóias de uma pessoa em grande *toilette*. O substantivo *parure* advém do verbo *parer*: ato de se adornar com propósito de embelezamento; se preparar com cuidado.

⁴ A *vestignomonie* pode ser traduzida como uma “ciência” que tem por objeto o conhecimento de uma pessoa através de suas vestimentas. Este termo segue a fisiognomia (*physiognomonie*), a ciência da moda por volta de 1840 em Paris. (Cf.: Tese, pág. 27, nota 2).

que conta com moldes de curvas e retas, e com medidas e normas próprias, mas que prescreve um *télos* privado e que, no tocante ao vestido, resume-se no revestimento-proteção e no embelezamento de corpos individuais. E tal analogia não é inoportuna, já que o belga Henry van der Velde, um dos expoentes do *art nouveau*, promoveu uma exposição em 1910 intitulada *Roupas desenhadas por artistas para senhoras modernas* em Krefeld, centro da indústria têxtil da Alemanha, na qual expunha desenhos que ridicularizavam os espartilhos e propunha vestes construídas sobre “princípios arquitetônicos”¹, como assegura Elizabeth Wilson. H. van der Velde faz parte de uma verdadeira vanguarda de criadores² que inunda o início do século XX, como o pintor Gustav Klimt; Klimt, um dos adeptos ao *art nouveau* vienense, que lá foi denominado *Sezessionstil*, também se aventurou a criar vestimentas com a estilista, e companheira de muitos anos, Emilie Flöge, que mantinha em Viena um ateliê de alta costura. As túnicas de Klimt prescindiam de espartilhos e “eram ornamentadas com motivos brilhantes e contrastes de textura”³. No tocante a sua própria pintura, é perceptível que Klimt tinha um cuidado especial com a representação vestimentar de suas retratadas, e ao apreciar uma dessas obras, a mais freqüente associação que se faz é que a veste que cobre a mulher é um rico mosaico⁴, no qual a maleabilidade do tecido dá lugar ao estruturado, ao aglomerado colorido de formas orgânico-geométricas que se harmonizam sensualmente para envolvê-la. E para arrematar cabe lembrar que o

¹ WILSON, Elizabeth. *Enfeitada de sonhos: Moda e modernidade*. Trad. Maria João Freire. Rio de Janeiro: Edições 70 (Brasil), 1985, p. 288.

² Cf.: COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de artista: O vestuário na obra de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Edusp, 2009, p. 36, passim.

³ COSTA, 2009, p. 33.

⁴ Cf.: Talvez por conhecer bem o liame que envolve o trabalho do artista e do artesão, pois Gustav Klimt iniciou-se na vida artística como decorador arquitetônico, ele liderou o movimento de Secessão (*Sezessionstil*) na arte moderna em Viena, o equivalente ao *art nouveau* francês. Klimt participou, a partir de 1904, intensamente da Oficina de Viena (*Wiener Werkstätte*) filiada aos secessionistas austríacos, onde os artistas-artesãos expressavam, ainda que de maneira confusa, o ensejo de introduzir uma nova diretriz de vida na forma visual. Mas a pretensão do grupo secessionista ia muito além, pois, afora eles quererem produzir “uma cultura pública através da arte”, havia um horizonte estético a seguir, e este era a aplicação dos princípios da *Gesamtkunstwerk*, e propunham um modo novo de pensar e de produzir arte. As pesquisas destes artistas-artesãos foram, gradativamente, abrindo caminho para o *art deco*, “com suas formas metálicas e cristalinas”. Não se pode deixar de observar a importância de Viena neste período, e não apenas no tocante às artes, mas, sobretudo na nova mentalidade introduzida no mundo ocidental por Sigmund Freud, a qual alterou tudo, inclusive a produção artística. Klimt participou ativamente de seu tempo, e sua pintura, sem dúvida, o reflete. O trabalho deste austríaco, mesmo com os secessionistas, sempre esteve envolto por uma acentuada carga erótica, e seu inspirado estilo, que aglutinou simultaneamente o geométrico e o orgânico, advém dos mosaicos de San Vitale em Ravena, para onde o pintor viajou duas vezes em 1903. In: SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras/ Ed. da Unicamp, 1988, p. 201-263. Para concluir a breve apreciação sobre Klimt, pode-se dizer que seus retratos femininos estão impregnados de um estranho movimento colorido e estático, e tal sensação advém principalmente das vestimentas que cobrem os corpos das mulheres, pois são as vestes que detêm e difundem, através da expressividade da retratada, a mescla do estranhamento que alia o profano libidinoso ao sagrado da forma bizantina.

costureiro Paul Poiret, que impôs em 1906 o fim do espartilho na moda de Paris, foi bastante inspirado pelo *art nouveau* francês, mas também pelo *Sezessionstil* vienense através dos trabalhos produzidos pela Oficina de Viena (*Wiener Werkstätte*), a qual Klimt participou ativamente. Todavia, e pela compleição arquitetural do *art nouveau*, e ainda por ser um artista múltiplo, Fortuny é, sem dúvida, o criador de roupas da época que mais representa a vanguarda de criadores, pois suas vestes, e principalmente seu modelo *Delphos*, mostra uma estreita correspondência entre o belo confortável e artístico, e as linhas da arquitetura.

Dito isto, é admissível tomar a moda das roupas como uma das composições talvez mais elaboradas da estética de Proust na *Recherche* que, mesmo sendo herdeira de sua época, construiu-se a partir da singular inventividade de seu autor, pois ele aplica nela praticamente todas as inspirações externas, feitas imagens ou não, advindas de seus estudos e de seus artistas eleitos.

PARTE III – CORTANDO, CHULEANDO, E COSTURANDO

III. 1. Paris a capital da moda: as roupas e a etiqueta

Tendo vivido muito tempo entre camponeses e as classes trabalhadoras tanto em meu próprio país quanto no exterior, devo na verdade dizer que [...] nunca conheci uma gente nessas condições, mais civilizada, limpa, trabalhadora, frugal, sóbria e mais bem vestida, que o camponês francês¹.



Figura 16

Embora a citação de H. Colman seja alusiva ao camponês francês, nada mais apropriado do que aplicá-la a todos os franceses, camponeses e cidadãos, pois a observação parece confirmar a vocação deste povo para os bons costumes (*bienséance*) e a moda.

A partir de 1340, ou fim do século XIV², afirmam os especialistas, dá-se o início da moda das vestimentas. Em sua fase inaugural, além de sua característica artesanal, a moda era, antes de tudo, aristocrática:

Da Idade Média até o fim do Antigo Regime a vestimenta deve ser um signo social transparente: ela designa a situação, a classe, a linhagem, e a idade daquele que a porta. Esta ordem social visível é reforçada por uma ordem moral e religiosa professada nos manuais de civilidade, nos quais se ordena vigiar e cuidar das roupas, assim como do corpo³.

¹ H. Colman, *A economia rural e agrícola da França, Bélgica, Holanda e Suíça* (1848), p. 25-26 apud HOBSBAWM, op. cit, p. 234, nota 1.

² “Tradicionalmente considera-se que a sociedade em que nasceu a moda é a do Ocidente no fim da Idade Média. Neste momento o eu (*moi*) se manifesta nas crônicas, nas memórias, escritos no qual o autor declara sua identidade por um “eu” seguido de seu nome, seu sobrenome, e seu atributo. [...] Até a própria morte individualiza: retornando à epígrafe funerária, as sepulturas se personalizam, “o homem ocidental, rico, poderoso ou letrado, reconhecia-se ele mesmo em sua morte: ele descobriu a morte de si”. A moda então só poderia aparecer em uma sociedade individualista, rica e móvel”. (« Traditionnellement, on considère que la société où est née la mode est celle de l’Occident de la fin de Moyen-Âge. Là, le moi s’y manifeste dans des chroniques, des mémoires où l’auteur affirme son identité par un « je » suivi de son nom et de son surnom, de sa qualité. [...] La mort même s’individualise: on revient à l’épigraphie funéraire, les sépultures se personnalisent, « l’homme occidental, riche, puissant ou lettré, se reconnaît lui-même dans sa mort : il a découvert la mort de soi ») « La mode n’a donc pu apparaître que dans une société individualiste, riche et mobile ». (Citação: Ph. Ariès, 1975, 50 – Ariès, Ph. *Essais sur l’histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, Collection Points Histoire, 1975 apud NATTA, 1996, p. 9.

³ NATTA, 1996, p. 10: « Du Moyen Age jusqu’à la fin de l’Ancien Régime, le vêtement doit être un signe social transparent: il désigne l’état, la classe, le rang, l’âge de celui qui le porte. Cet ordre social visible est renforcé par une ordre moral et religieux professé par les manuels de civilité où l’on ordonne de veiller à l’entretien du vêtement comme à celui du corps ».

Portanto, às roupas incorporavam-se a representação e a identificação de determinado estrato social¹ e, de algum modo, subentende-se que a moda estava também envolvida com o gosto individual, com certa subjetividade, mesmo estando intimamente vinculada ao conjunto de normas de conduta da corte, ou seja, submetida às regras de etiqueta.

A etiqueta era o conjunto de formalidades caro e exclusivo da aristocracia, mormente a francesa. Como indica sua etimologia, ela foi “a maneira de afixar em cada um seu rótulo, de tornar visível e estável a hierarquia social”² e, logo, ela é o ritual protocolar que transfoma a realidade em signo.

Os trajes aliados à etiqueta cumpriam uma função formal: conferiam distinção social a seus usuários, e conforme afirma Renato Janine Ribeiro, a seda, por exemplo, só poderia ser usada nas roupas de um *gentleman* que possuísse renda superior a vinte libras anuais³. A regalia aristocrática que permitia vestir-se com a seda ou ter uma roupa com rufo vinha acompanhada, freqüentemente, de muito desconforto. Entretanto, ao exhibir-se numa vestimenta que dificulta a mobilidade, seu(u) usuário(a) indicava que não precisava trabalhar e nem ao menos se movimentar para atividade alguma. Sendo assim, a roupa exprimia uma prerrogativa de classe⁴.

O protocolo das roupas acompanhava o ofício cerimonialista. As vestimentas do rei Luís XIV eram imponentes e assombrosas e, sobretudo neste período, a França queria exhibir seu poder, mesmo após a revolta da Fronda, na figura grandiosa de seu rei às outras nações européias, por isso, os

Adornos pessoais opulentos haviam servido para sublinhar o poder absoluto dos Bourbon [...] até aparentes trivialidades como cabelo, bordado, fitas, metais preciosos, gemas e renda – essas características indispensáveis do traje real francês – eram instantaneamente reconhecíveis para os súditos dos Bourbon como “efeitos de poder”⁵

¹ Apenas a partir da invenção dos figurinos no final do século XVIII, em 1798, simultaneamente lançados na Inglaterra e França, permitiu que a moda “não fosse mais o apanágio de uma classe e se difundisse fora dos grandes centros de irradiação da cultura” In: SOUZA, op. cit., p. 89.

² RIBEIRO, Renato Janine. *A Etiqueta no Antigo Regime*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 87.

³ RIBEIRO, 1990, p. 07.

⁴ LAVER, op. cit., p. 91; SOUZA, op. cit., p. 48.

⁵ WEBER, Caroline. *Rainha da Moda*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 28. No tocante ao liame entre elegância e força na corte de Luís XIV, a autora assinala as seguintes obras: MARIN, Louis. *Le Portrait du roi*. Paris: Minuit, 1981; SHERIFF, Mary. “The Portrait of the Queen”. Dena Goodman (org.). In: *Marie-Antoinette: Writings on the Body of a Queen*. Nova York/ Londres: Routledge, 2003./ Cf.: Cacilda Teixeira da Costa faz um paralelo entre o reinado de Luís XIV e Felipe IV da Espanha, e afirma que este último nutria grande preocupação em manter a Espanha, mesmo que seu declínio já fosse perceptível, como a nação mais rica e poderosa da Europa, e para dar conta de todo este jogo de representação real, o rei Felipe contava com uma ilustríssima, e surpreendente, nos dias de hoje, personagem: Diego Velázquez, “que, além da pintura dos retratos reais, era responsável pela decoração dos palácios, pelo vestuário do rei e pela realização de festas”. In: COSTA, 2009, p. 17.

Pois “olhar é privilegiar”¹, decreta Jean Paris, e completando este quadro dialógico que envolve poder e axiologia estética, Jean Starobinski traça uma relação entre as “maneiras agradáveis” e as noções de “boa sociedade” e “boa companhia”, concluindo que,

Não é um acaso se nesse momento histórico, e nessa sociedade precisamente, os indivíduos masculinos se feminizam por seus adereços: perucas com longos cachos, fitas, jóias, sapatos de saltos recortados são-lhe os elementos mais notáveis. Igualmente, não é um acaso se o gênero literário do retrato, e mais particularmente do auto-retrato, tem origem nesse contexto².

Oportuna é ainda a observação de Gilles Deleuze em *Le Pli Leibniz et le Baroque* sobre o acessório peruca: “a peruca de corte é uma fachada, uma entrada, como um desejo de não chocar nos sentimentos estabelecidos”³. A partir desta citação podem-se aventar algumas ideias no intuito de tentar apreender o alegórico período, que estendeu suas preocupações estéticas sobre as representações individuais, compreendendo o domínio político e artístico.

Após a época das grandes certezas e esperanças humanas, na qual o teocentrismo dá lugar ao antropocentrismo, um mal-estar inevitavelmente acomete o mundo europeu. Inversamente à abundância de formas e ornatos, a abundância estética que assalta o período ulterior, o chamado Barroco, parece denunciar a falta, a ausência de uma perspectiva segura nos domínios do conhecimento. As certezas adquiridas e estabelecidas entram em crise⁴, e assim como ocorre com a razão teológica, a arte pictórica, por exemplo, avigora-se para sair do maneirismo (*manierismo*) e garantir um avanço em sua própria esfera. É desta abundância advinda da falta que a filosofia de Leibniz, não por acaso o filósofo criador do cálculo infinitesimal, se constrói como um conjunto de

Tal cotejamento de representação das cortes seria assaz interessante, pois se a Espanha teve Vélazquez, a França teve Charles Le Brun como primeiro pintor da Corte de Versalhes, e um levantamento de tal ordem plástica suscitaria, seguramente, bons exames.

¹ PARIS, op. cit., p. 93.

² STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização – Ensaio*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 58.

³ DELEUZE, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit, 1988, p. 46: « la perruque de cour est une façade, une entrée, comme le vœu de ne rien choquer dans le sentiments établis... ».

⁴ Cf.: sobre a pintura no Barroco: DELEUZE, 1988, p. 166-168./ Cf.: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 200: “Voltaire é as Luzes, isto é justamente um regime da luz, da matéria e da vida, da razão, inteiramente diferente do regime barroco, mesmo se foi Leibniz quem preparou essa nova época: a razão teológica desmoronou, torna-se pura e simplesmente humana. Mas o Barroco já é a crise da razão teológica: trata-se de uma última tentativa para reconstruir o mundo que está desmoronando”.

múltiplas séries. Mas sobretudo é com a *Monadologia*, e a intencional e infinita multiplicidade das mônadas que expressam o mundo inteiro: as mônadas “não têm janelas pelas quais algo possa entrar ou sair”, não tem “buracos nem portas”¹, que Deleuze inspira-se para desenvolver a ideia da “dobra que vai ao infinito”, e entabular um fértil diálogo com o período aludido. Para Deleuze a dobra ao infinito é a imagem que traduz a identidade do Barroco, e acompanhando esta noção, merece destaque a apreciação do filósofo à dobra apresentada também como elemento estético, e apreendida nesta passagem através das vestimentas, que tiveram no Barroco seu auge:

Se o Barroco é definido pela dobra que vai ao infinito, em que é ele reconhecido de uma maneira mais simples? Primeiramente, ele é reconhecido no modelo têxtil, tal como é sugerido pela matéria vestida: é preciso que já o tecido, a vestimenta, libere suas próprias dobras da sua habitual subordinação ao corpo finito. Se há um vestuário propriamente barroco, é ele largo, com saias, com ondas infláveis, borbulhante, envolvendo o corpo com suas dobras autônomas, sempre multiplicáveis, em vez de se limitar a traduzir as dobras do corpo: um sistema renano² do tipo canhões, mas também o gibão, o manto flutuante, o enorme colarinho, a camisa transbordante, tudo isso constitui a contribuição barroca por excelência ao século XVII. Mas o Barroco não se projeta somente em sua própria moda. Em todos os tempos, em todo lugar, ele projeta as mil dobras de vestes que tendem a combinar seus respectivos portadores, a transbordar suas atitudes, a superar suas contradições corporais...³.

A opulência do período permite o rebuscado, o volumoso, a ousadia, e tais extravagâncias tornam a representação vestimentar ritualista, figurada, o que leva a pensar que a autonomia indicada nas pregas das roupas no Barroco deleuziano são dobras, assim como a própria arte pictórica e escultórica do período, que dramatizam sua existência enquanto tal, numa tentativa de exacerbá-la, de transbordá-la, sugerindo ser um puro estilo. Por este ponto de vista, a argumentação encontra eco nos panegíricos

¹*Monadologie*, § 7; Lettre à la princesse Sophie, juin 1700 (GPh, VII, p.554) apud DELEUZE, 1988, p. 38, nota 1.

² Gilles Deleuze introduz uma nota acerca do renano (*rhingrave*): 1. Cf. François BOUCHER, *Histoire du costume*, Ed. Flammarion, pp. 256-259 (o renano “é um calção de extrema largura, até uma vara e meia (*aune et demie*) por perna, com dobras tão abundantes que apresenta absolutamente o aspecto de uma saia, não deixando adivinhar a separação das pernas”). In: DELEUZE, 1988, p. 164, nota 1.

³ DELEUZE, 1988, p. 164: « Si le Baroque se définit par le pli qui va à l’infini, à quoi se reconnaît-il, au plus simple ? Il se reconnaît d’abord au modèle textile tel que le suggère la matière vêtue : il faut déjà que le tissu, le vêtement, libère ses propres plis de leur habituelle subordination au corps fini. S’il y a un costume proprement baroque, il sera large, vague gonflant, bouillonnant, juponnant, et entourera le corps de ses plis autonomes, toujours multipliables, plus qu’il ne traduira ceux du corps : un système comme rhingrave-canon, mais aussi le pourpoint en brassière, le manteau flottant, l’énorme rabat, le chemise débordante, forment l’apport baroque par excellence au XVIIe siècle. Mais le Baroque ne se projette pas seulement dans sa propre mode. Il projette en tout temps, emn tout lieu, le mille plis de vêtements qui tendent à réunir leurs porteurs respectifs, à déborder leurs attitudes, à surmonter leurs contradictions corporelles... ».

dedicados ao Rei Sol, por exemplo, nos quais o uso de jogos de palavras, de recursos retóricos, de eufemismos, além de sinédoques e metáforas, eram vastamente empregadas tanto “por razões políticas quanto estéticas”¹. A França seguiu firmemente as tradições renascentistas e barrocas italianas em praticamente todos os meios de comunicação em que seu soberano foi representado². No jogo da representação que pretendia transcender o homem (na categoria de rei) ao infinito, o empolamento, as roupas e os acessórios asseguravam boa parte da fabricação desta divinização: este é o jogo da representação direta. Mas a representação literária, pictórica e escultórica, ou seja, a representação indireta, que conta as glórias em tom laudatório, e por vezes patético, das conquistas do monarca, também tem um enorme peso neste espetáculo que apresenta ainda como parte da expressão social de seu poder a ostentação de diversos luxos: o gastronômico, o joalheiro, o mobiliário (e inclusos também aí estão tapeçarias e objetos de decoração). Tais luxos são cultivados na residência real, o palácio, e mantidos e oferecidos para usufruto da corte, mas apenas exibidos, sem pudor e sem constrangimentos, para o povo.

Como indica Jean-Paul Sartre: “o luxo não designa uma qualidade do objeto possuído, mas uma qualidade da possessão”³, por isso, Norbert Elias, sustenta, assim como já afirmara Max Weber⁴, que o luxo é uma necessidade da própria estrutura da sociedade de corte:

Em uma sociedade em que cada atitude de um indivíduo tem um valor e representação social, as despesas de prestígio e representação das camadas superiores são uma necessidade a qual não se pode subtrair. Elas são um instrumento indispensável de auto-afirmação social, sobretudo quando uma competição contínua pelas chances de linhagem e prestígio coloca em suspense todos os interessados, como era o caso da sociedade de corte⁵.

¹ BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei. A construção da imagem pública de Luís XIV*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 38.

² BURKE, op. cit., p. 199.

³ SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1943, p. 666 : « le luxe ne désigne pas une qualité de l'objet possédé, mais une qualité de la possession ».

⁴ “Como escreve Max Weber, “O “luxo”, no sentido de recusa a uma orientação racional do consumo não é alguma coisa de “supérfluo” para a classe dos senhores feudais, mas ao contrário, um dos meios de sua auto-afirmação social”. (« Comme l'écrit Max Weber « Le « luxe » au sens du refus d'une orientation rationnelle de la consommation n'est pas quelque chose de « superflu » pour la classe des seigneurs féodaux, mais au contraire un des moyens de leur auto-affirmation sociale »). In: PERROT, Philippe. *Les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*. Paris: Fayard, 1981, p. 31, nota 1.

⁵ ELIAS, Norbert. *La société de cour*. Paris: Flammarion, 1985, p. 43: « Dans une société où chaque attitude d'un individu a une valeur de représentation sociale, les dépenses de prestige et de représentation des couches supérieures sont une nécessité à laquelle on ne peut se soustraire. Elles sont un instrument indispensable d'auto-affirmation

E dentro deste estilo de representação a forma é essencial, é ela, a etiqueta, a agente balizadora dessa sociedade. A etiqueta teve seu auge entre os séculos XV a XVIII, e chegou aos extremos na corte francesa do século XVII, no já citado reinado de Luís XIV. A própria vida cotidiana do rei Luís em Versalhes não foi apenas ritualizada, mas propositalmente mitificada em grau tão considerável a ponto de ser comparada a uma engrenagem de relógio devido a sua rigidez¹.

Por meio de um severo cerimonial estabelecido revelava-se o valor hierárquico de cada membro da corte. Cada gesto do rei “tinha um valor de prestígio e simbolizava a repartição do poder”², e a etiqueta indicava o lugar ocupado por cada nobre na corte, por isso Elias denomina o culto à representação de *fetichismo do prestígio*³. Esta reverência se torna parte de um espetáculo muito bem calculado, e assim como no teatro, cada cortesão e cortesã representa seu papel na corte, e cada gesto do rei, ou da rainha, dá a conhecer a condição social do cortesão e da cortesã, e vice-versa: “a etiqueta “em ação” é assim uma “auto-representação” da corte. Cada um – a começar pelo rei – nela afere pelos outros o seu prestígio, e a sua posição relativa de força”⁴. Cortesãos e cortesãs desempenham seus papéis em busca de benefícios, títulos e poder:

Os homens estão longe de serem os únicos no jogo. As mulheres aqui são suas parceiras [...] o papel da mulher é estritamente comercial: título ou dinheiro. O casamento se negocia sob o olhar aprobatório e severo do rei. A indústria pesada do século XVII é a família [...] Numa época em que toda fortuna vem da terra, e toda terra pertence a uma família, a conjugação de duas famílias é um ato tão grave como o seria hoje a fusão de duas sociedades anônimas⁵.

sociale, surtout quand une compétition continuelle pour les chances de rang et de prestige tient en haleine tous les intéressés, comme était le cas dans la société de cour ».

¹ BURKE, op. cit., p. 103./ Cf.: A minuciosa descrição do « *le lever du roi* » In: ELIAS, 1985, p. 65 et seq.

² ELIAS, 1985, p. 71.

³ ELIAS, 1985, p. 72.

⁴ ELIAS, 1985, p. 94.

⁵ ABRAHAM, Pierre. *Proust. Recherches sur la création intellectuelle*. Paris: Les Éditions Française Réunies, 1971, p.107-108 : « les hommes sont loin d’être seuls en jeu. Les femmes y sont leurs dignes partenaires [...] le rôle de la femme est strictement marchand: titre ou argent. Le mariage s’y négocie sous l’œil approbateur et sévère du roi. L’industrie lourde du XVII^e siècle, c’est la famille [...] En un âge où toute fortune vient de la terre, où toute terre appartient à une famille, la conjonction de deux familles est un acte plus grave que ne le serait aujourd’hui la fusion de deux sociétés anonymes ».

A polidez peculiar do cortesão¹, e a vetusta tradição da honra (*honnête homme*) são conceitos fundamentais na doutrina clássica da civilidade. Em festas e bailes, freqüentemente extravagantes, a etiqueta surge como “sociabilidade agradável”². Na “boa sociedade”, ou seja, na sociedade hierarquizada, aristocrática ou patriciana, que tende à segregação e ao isolamento em relação ao meio social³, a etiqueta assume um fim em si mesma, ela não precisa de justificação para existir, ela é mera forma.

A forma está igualmente nos trajes dos soberanos, e se o citado Luís XIV, o Rei Sol, hiperbolizou toda potencialidade de exibição de poder através de suas vestimentas, o mesmo efeito terá também a célebre *toilette* da rainha Maria Antonieta no século subsequente.

Por volta de 1770 Paris já era uma das maiores cidades da Europa e um incontestável centro de moda e das modas. A França, porém, com suas bonecas de moda⁴, já era uma referência desde o século XVII na comercialização de moda das roupas e luxo em todo continente europeu. Estas bonecas atuaram como as primeiras embaixatrizes difundidoras dos tecidos e dos modelos de roupas franceses, ou melhor, *à française*. A chegada das bonecas (*poupées*), que faziam o papel das manequins de hoje, era ansiosamente aguardada em todas as cortes da Europa.

A rainha Maria Antonieta desempenhou um importantíssimo papel na moda das roupas. A ascendência da rainha na moda atingiu dimensões impensáveis, tanto que se chegou a produzir uma *poupée* próxima ao seu tamanho natural a fim de exibir e vender sua tão invejada *toilette*⁵. Mas suas extravagâncias vestimentares tinham um propósito bem definido: exibir sua superioridade e poder real principalmente aos seus cortesãos. A autora da proeza que elevou o *status* da rainha Maria Antonieta ao fastígio foi Rose Bertin, conhecida como “Ministro da Moda” da rainha Maria Antonieta.

¹ Jean Starobinski não usa a palavra etiqueta, porém, é a ela que remete sua ponderação acerca da adulação: “Mediante toda uma educação, as regras de uma *arte* complexa (arte essencialmente de linguagem, estendendo-se aos gestos, às maneiras, aos trajes e adornos) entrarão em composição com a *natureza*, sem por isso sufocá-la ou alterá-la. O natural, assim “urbanizado” e “polido”, é compatível com a civilidade...” In: STAROBINSKI, 2001, p. 57.

² RIBEIRO, 1990, p. 79-80.

³ ELIAS, 1985, p. 85 et seq.

⁴ As *bonecas de moda* (*poupées de mode*, *poupées mannequins*, ou *Pandoras* como também eram conhecidas) foram criadas no final do século XVI com o propósito de difundir a moda francesa por todo continente europeu. As bonecas eram vestidas com as últimas novidades em tecidos e modelos, e viajavam pelas cortes européias em busca de encomendas./ Cf.: LIPOVETSKY, 1987, p. 85./ Cf. também WEBER, 2008, p. 22-23.

⁵ WEBER, 2008, p. 139./ Cf. sobre *poupées*: NATTA, 1996, p. 21-22.

Além de uma coleção de roupas ostentosas de valor inestimável, que na campanha da soberana por prestígio e popularidade cumpriu severamente sua função¹, o surgimento de Rose Bertin na vida da rainha deu-se por ela ter sido encorajada² a desfrutar da casa dos Orléans em Paris. A *rue Saint-Honoré* era o epicentro da região mais faustosa de Paris, e de toda moda européia, e Rose Bertin, a jovem comerciante de modas (*marchande de modes*)³, mantinha nesta rua seu comércio. É notória a alteração ocorrida na aparência de Maria Antonieta que dantes vivia isolada em Versalhes. O contato com todas as novidades e exuberâncias produzidas como bens supérfluos levam-na a sofisticar-se radicalmente.

Maria Antonieta, a rainha da moda⁴, começa então a brilhar na região parisiense que sustentava em seu entorno um comércio de luxo refinado e exclusivo, e que abrigava ainda a ultra-requintada *Ópera de Paris*, freqüentada por toda aristocracia e pela alta-burguesia da cidade.

Rose Bertin, após cair nas graças da igualmente jovem rainha, tornou-se figura-chave para consolidação do prestígio e poder de Maria Antonieta⁵. Afora talentosa no ofício da criação e confecção de roupas, Bertin conferiu ainda um rosto feminino ao comércio de luxo francês⁶, e talvez a maior contribuição da modista ao universo da moda tenha sido, além dos serviços prestados a rainha, dar continuidade, e de modo nitidamente transbordante, às tendências de moda ditadas no período precedente, o qual já havia sido altamente fecundo na esfera da representação vestimentar: “O domínio das modistas é aquele da organização e diversificação dos materiais; o costume e a fantasia, o gosto e o

¹ WEBER, op. cit., p. 115-116.

² O encorajamento partiu, sobretudo, da condessa d’Artois e do duque de Chartes, seu primo. Cf.: PRICE, Munro. *The Road from Versailles: Marie Antoinette, and the Fallof the French Monarchy*. Nova York: Saint Martin’s Press, 2002, p. 148-149.

³ WEBER, op. cit., p. 118. As mulheres comerciantes de modas (*marchandes de modes*) não eram costureiras, mas faziam à vezes das estilistas atuais, desenhando, por vezes os modelos. Era trabalho desta comerciante dar o toque exclusivo à cada modelo, harmonizando-o com os acessórios que elas escolhiam para a cliente.

⁴ Maria Antonieta é citada oito vezes na *Recherche*, porém, há apenas duas sequências que se referem à moda; a primeira é um “toucado branco à Maria Antonieta” usado por uma velha dama contemporânea de *Mme de Villeparisis* (RTP, II, 493, et seq/ CG, 175 et seq); e a segunda é uma referência aos chapéus de três “augustas vítimas” (RTP, II, 850/ CG, 502-503), e dentre eles está um chapéu da rainha Maria Antonieta, exposto no gabinete de *M. de Charlus*, o guardião da nobre França.

⁵ Afirma Caroline Weber: “Com a ajuda de Bertin, Maria Antonieta iria cultivar uma imagem de poder que tanto as nomeações ministeriais do marido quanto seu casamento sem sexo lhe negavam categoricamente”. In: WEBER, op. cit., p. 118.

⁶ WEBER, op. cit., p. 138.

capricho inspiram sua ação e exasperam a velocidade. A arte das comerciantes de moda é, às vésperas da Revolução, o triunfo do artifício”¹, afirma Daniel Roche.

O deslocamento gradativo de Maria Antonieta, de Versalhes a Paris, fomentou o fortalecimento dos salões já estabelecidos em Paris, e este fato, conseqüentemente, evidenciou ainda mais o declínio de Versalhes como pólo aglutinador dos cortesãos. O surgimento dos salões parisienses tem sua origem no século XVII², mas o fenômeno nomeado por Norbert Elias de “civilização de salão” provém do reinado de Luís XV³, quando ocorreu

O deslocamento do palácio real em direção aos palácios principescos, daí em direção ao *hôtel* (ou *palais*, palácio) da alta nobreza e – com certa distância – e m direção à rica burguesia de estado que se reflete também no estilo da “boa sociedade”. A passagem do classicismo ao rococó, do rococó ao estilo Luís XV coincide muito exatamente com o deslocamento do centro de gravidade e a transformação da sociedade de corte⁴.

Elias afirma ainda que no século seguinte, no frágil reinado de Luís XVI e da rainha Maria Antonieta, “com o crescimento da riqueza da burguesia, a corte perdeu sua importância como centro da vida mundana e social. A “boa sociedade” se dispersa mais e mais, sem, entretanto, apagar as fronteiras estabelecidas”⁵.

Além da instituição de uma etiqueta própria e do estabelecimento dos salões, a corte francesa teve papel distinto na propagação de sua moda por toda a Europa. Desde a moda das roupas até a moda da maquiagem, dos cabelos, do mobiliário, das artes, da linguagem, das jóias, todo refinamento, enfim, vinha da França, e particularmente de Paris⁶.

¹ ROCHE, 1989, p. 293: « Le domaine des modistes est celui de l’arrangement et de la diversification des matières; l’usage et la fantasia, le goût et le caprice inspirent leur action et en exaspèrent la velocity. L’art des marchandises de modes est, à la veille de la Révolution, le triomphe de l’artifice ».

² Segundo Elias, o início de uma nova sociedade de corte se forma, efetivamente, na corte de Louis XIV, o Rei Sol. Esta configuração social é a conclusão de um processo que veio de longa data, e suas origens remontam a confraria da nobreza feudal dos cavaleiros. O sociólogo alerta ainda para a distinção das grandes linhas de evolução no tocante aos salões: os salões dos aristocratas e dos financistas do século XVIII eram dos descendentes do salão real da segunda metade do século XVII. A marcha para a descentralização deu-se, com efeito, através da hierarquia das habitações, símbolo da hierarquia social (os *hôtels*, p. ex.). In: ELIAS, 1985, p. 63-64.

³ “Os aristocratas entediados com a atmosfera antiquada e imbecilizante de Versalhes haviam escapado, sempre que seus deveres na corte permitiam, para suas residências na elegante e sofisticada capital”. In: WEBER, op. cit., p. 117.

⁴ ELIAS, 1985, p. 64, nota I.

⁵ ELIAS, 1985, p. 64.

⁶ “A partir do século XVIII o fenômeno da moda toma uma amplitude considerável: o Marquês de Caraccioli, de passagem pela França foi golpeado: “Estar em Paris sem ver as modas, diz ele, é exatamente fechar os olhos. Os lugares, as ruas, as lojas, as guarnições, as roupas, as pessoas, tudo testemunha isso. [...] Uma roupa de quinze dias

Mas seguindo a cronologia vem a Revolução (1789), e com ela outra “boa sociedade” se forma sob o império napoleônico, e doravante a exclusiva vida em sociedade cultivada e o bom gosto existirão apenas como patrimônio do século XVIII. Outros cânones de civilidade, porém, surgirão.

O período napoleônico e o da Restauração investem no luxo público¹, mudando assim o estatuto simbólico de determinadas representações do Antigo Regime. Entretanto, certas solenidades advindas da corte ainda permanecem como uma velada intenção de restabelecer uma representação personificada de poder, e a própria evocação da “cenografia do coroamento, a organização de festas, de bailes, de fogos de artifícios...”², já denunciam a estratégia. Mas os tempos já são outros, e

Além disso, finda a vida social concentrada em torno do empíreo versalhês: nas *Tuileries* exhibe-se por dever, mas, para não negligenciar, é num salão do *Faubourg* que se termina a noite. O que pode restar de prestígio e brilho residirá doravante no salão, ou seja, na cidade. Em círculos concêntricos, as sociabilidades mundanas vão deslocar-se e alargar-se: “Antigamente, escrevia Balzac, Paris era a primeira cidade da província, a Corte primava a cidade; agora Paris é toda a Corte, a Província toda a cidade”³.

Nas primeiras décadas do século XIX, ocorre a “rebaronificação” ou a “recondificação”⁴, como afirmou mesmo Honoré de Balzac no *Tratado da vida elegante*¹. A compra de títulos de nobreza indica

passa por muito velha entre as pessoas do belo mundo. [...] Quando uma moda começa a aparecer, a capital enlouquece e ninguém ousa se mostrar se não estiver usando a nova ornamentação” (1772). A amplificação do movimento da moda e a aceleração de seu ritmo se explicam primeiro pelo considerável enriquecimento da burguesia que não é mais freada pelas leis suntuárias...” (« À partir du XVIII^e siècle, le phénomène de mode prend une ampleur considérable : le Marquis de Caraccioli, de passage en France, en a été frappé: « Être à Paris sans voir des modes, dit-il, c’est exactement se fermer les yeux. Les places, les rues, les boutiques, les équipages, les habillements, les personnes, tout ne présente que cela. [...] Un habit de quinze jours passe pour très vieux parmi les gens du bel air. [...] Lorsqu’une mode commence à éclore, la capitale en raffole, et personne n’ose se montrer s’il n’est décoré de la nouvelle parure » (1772). L’amplification du mouvement de la mode et l’accélération de son rythme s’expliquent tout d’abord par l’enrichissement considérable de la bourgeoisie qui n’est plus freinée par les lois somptuaires... ». In: NATTA, 1996, p. 21.

¹ Cf.: PERROT, Philippe. *Le luxe: une richesse entre faste et confort, XVIIIe-XIXe siècle*. Paris: Éd. du Seuil, 1995, p. 201-227.

² PERROT, 1995, p. 204: « l’évoquent la scénographie du couronnement, l’organisation des fêtes, des bals, des feux d’artifice... ».

³ PERROT, 1995, p. 206 : « C’en est d’ailleurs fini de cette vie sociale concentrée autour de l’empyrée versallais: aux Tuileries, on se montre par devoir, mais, pour ne pas la gêcher, c’est dans un salon du Faubourg qu’on termine sa soirée. Ce qui peut rester de prestige et d’éclat résidera désormais dans le salon, c’est-à-dire en ville. En cercles concentriques, les sociabilités mondaines vont se décaler et s’élargir: « Autrefois, écrivait Balzac, Paris était la première ville de province, la Cour primait la ville; maintenant Paris est toute la Cour, la Province toute la ville ». Citação de Balzac: Sauvigny, G. De Bertier de. *La Restauration*. Paris: Flammarion, 1974, p. 257 apud PERROT, op. cit., loc. cit.

⁴ Num diálogo entre o barão de Charlus e *Mme Verdurin*, *M. de Charlus* esclarece a *patronne* porque não convidar a falsa-aristocrata, a condessa Molé, à *soirée* de apresentação do violinista Charlie Morel, que será na casa da própria

que para o futuro a “boa sociedade” vai se formar cada vez mais afinada com o poder do dinheiro, e nobreza, tradição e ancestralidade serão paulatinamente ofuscados e substituídos pelos novos valores regidos pelas grandes e recentes fortunas. Para Rose Fortassier é neste momento que surge a noção de elegância: “uma vida mundana renascia, finalmente, de todas as mudanças políticas e da “súbita ausência de etiqueta” que as segue, porque ela se funda sobre a vaidade e sobre o desejo humano demais de se distinguir dos outros. Surge daí a necessidade da elegância”². Portanto, sem um código protocolar atualizado, novos códigos civilizatórios serão necessários para estabelecer as novas regras para uma adequada convivência social.

Surgindo nessa situação diferentes obrigações civilizatórias, surgem também diferentes tipos de etiqueta. Concebe-se a partir de então a *etiqueta da boa companhia (l'étiquette de la bonne compagnie)* como uma das principais condutas a ser seguida. Esta formalidade, juntamente com a *polidez vestimentar (bienséance vestimentaire)*, buscavam “mesmo antes da palavra ou do gesto, identificar imediatamente o contraventor, mais ou menos ignorante, para recolocá-lo em seu devido lugar”³, e para colaborar com a identificação, e também com a auto-educação de ambiciosos sociais, diversos manuais foram escritos por todo o século XIX, como o de Pierre Boitard, escrito em 1862. Sendo este um *manual-fisiologia*, ele parece pretender alcançar a objetividade do tema: *Manual-fisiologia da boa companhia, do bom tom e da polidez (Manuel-physiologie de la bonne compagnie, du bon ton et de la politesse)*⁴.

Mme Verdurin: “Ah!, meu Deus há gosto para tudo”, respondera o sr. de Charlus, “e se a senhora tem prazer em conversar com a sra. Pipelet, a sra. Gibout e a sra. Joseph Prudhomme, estou de pleno acordo, mas então que seja uma noite em que eu não esteja presente. Vejo, desde as suas primeiras palavras, que não falamos a mesma língua, pois eu falava de nomes da aristocracia e a senhora me vem com os nomes mais obscuros da magistratura, de plebeus velhacos, mexeriqueiros, daninhos, de umas pobres senhoras que se julgam protetoras das artes porque reproduzem, uma oitava abaixo, os modos de minha cunhada Guermantes, à maneira do gaio que julga imitar o pavão”. In: RTP, III, 738-739 et seq/ P, 217 et seq.

¹ BALZAC, 1938, p. 158.

² FORTASSIER, op. cit., p. 47: « une vie mondaine renaît finalement de tous les démenagements politiques, et de la « brusque absence d'étiquette » qui les suit, car elle se fonde sur la vanité, et sur le désir trop humain de se distinguer des autres. D'où la nécessité de l'élegance ».

³ PERROT, Philippe. *Les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 1981, p. 159: « avant même la parole ou le geste, de réperer aussitôt le contrevenant plus ou moins ignorant, et de le remettre à sa juste place ». Perrot faz ainda uma grande citação do *Manuel-physiologie de la bonne compagnie, du bon ton et de la politesse* de Pierre Boitard, nas ps. 465-466.

⁴ Muitos manuais e tratados de civilidade foram lançados por todo o século XIX. Alguns exemplos: B...(Mme comtesse de), *Du savoir-vivre en France au XIXe siècle ou Instruction d'un père à ses enfants*, Paris, G. Levrault, 1838; Bassanville (comtesse de), *La Science du monde. Politesse, Usages, Bien-être*, Paris, J. Lecoffre, 1859; Mme Celnart, *Nouveau Manuel complet de la bonne compagnie ou guide de la politesse et de la bienséance*, Paris, Roret, 1863; Chapus, Eugène, *Manuel de l'homme et de la femme comme-il-faut*, Paris, Michel Lévy, 1862.

Acompanhando as novas regras sociais uma palavra pode, então, revelar a origem de uma pessoa, assim como um bracelete ou um brinco, logo, se tais signos são usados de modo inconveniente e incompatíveis com certo meio, a desqualificação social torna-se iminente, por isso, ““demais” não é como correto”. Eis elípticamente formulado um dos maiores princípios da polidez”¹, esclarece Philippe Perrot. O farol que iluminará a nova “boa sociedade”, a *biénseance*, pode ser traduzida por polidez no sentido de um conjunto de regras a ser aplicado na condução social acordada aos costumes, e a esta noção aglutina-se outra, a noção do “como o necessário” (no sentido de correto), o *comme-il-faut*. Tais preceitos dominarão o discurso social do século XIX, e serão fartamente aplicados no conhecimento e prática dos usos e costumes (*savoir-vivre*) da vida mundana doravante instituída.

Nesta sociedade em sucessiva dilatação, muito embora, eventualmente, um burguês com talento irrefutável pudesse ser admitido em um salão aristocrata, tal ocorrência seria extraordinária, pois como afirma Norbert Elias:

O fato de que pessoas da classe burguesa dotadas de um especial talento intelectual ou artístico fossem recebidas quase como iguais em alguns *salons* de Paris e por alguns nobres italianos ou alemães pode fazer-nos facilmente esquecer que, por todo o século XVIII, e em vastas áreas da Europa até 1918, os burgueses eram tidos e tratados pelos governantes como cidadãos de segunda classe, como pessoas de camadas inferiores².

Portanto, a luta pelo poder e notoriedade sociais em determinados círculos é de longa data, e será apenas no século XIX que a bem paramentada burguesia concorrerá peremptoriamente com a velha aristocracia na busca pelo brilho social. A disputa acirrada terá como vitoriosa apenas uma classe dominante: a burguesa, como se verá registrado após o término da I Guerra.

Entretanto, na segunda metade do século XIX, estas categorias sociais, aristocracia e burguesia, mesmo em permanente contenda, ainda se mantinham insuladas. Isto porque havia entre elas uma diferença formal intransponível, ou seja, a aristocracia, por mais que estivesse no auge de sua caducidade e destituída de poder ainda se orgulhava em sustentar certas tradições que recuavam ao

¹ PERROT, 1981, p. 232: « « trop » n’est pas comme il faut ». Voilà elliptiquement formulé un des principes majeurs de la bienséance ».

² ELIAS, Norbert. *Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 22, nota 9./ Cf.: No romance de J. W. von Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, na carta de Meister ao amigo Werner, Goethe tece longas e elucidativas considerações acerca do burguês na sociedade alemã do século XVIII. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto; apres. Marcos Vinicius Mazzari e posfácio Georg Lukács. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 284-287.

cerimonial de corte; por isso, ela “vai continuar a deter o monopólio das legítimas definições de bom tom, das maneiras e da elegância, e a constituir o pólo de toda a vida mundana”¹. A classe dos burgueses, por sua vez, não sendo herdeira de nenhuma tradição, pois “falta a burguesia soberana um verdadeiro capital simbólico permitindo-lhe justificar sua honra e merecer sua prosperidade”², vai procurar atingir o triunfo social por meio, especialmente, de dois elementos: do poder de seu dinheiro, e depois cercando-se de figuras eminentes da sociedade, tais como os artistas e os intelectuais, e tal estratégia garantiu seu sucesso.

Não obstante tenha sido inevitável uma transformação na sociedade francesa após a Revolução de 1789, a alteração que se refletiu também nas modas não abalou o prestígio da França, e nem de Paris; a cidade seguiu como o pólo propagador da moda, e a ditar modas e padrões estéticos³. Portanto, mesmo tendo tido o século XIX grandes ebulições político-sociais, sobretudo nos períodos revolucionários de 1830 e, principalmente, de 1848, estes cem anos consolidaram Paris como a capital da moda e das artes, e o anteriormente citado caráter axiológico das roupas como privilégio de classe, tenderá sucessivamente neste século a lascar a partir da industrialização, e do uso cada vez mais difundido da máquina de costura.

E parafraseando Walter Benjamin, a França, diz Hannah Arendt, “era a *nation par excellence* cuja cultura determinara a Europa do século XIX, e para a qual Haussmann reconstruíra Paris, “a capital do século XIX””⁴.

III. 1. 2. A Paris do século XIX: a roupa como representação identitária

Fazendo um breve, mas indispensável, percurso cronológico através dos determinados grupos sociais, pode-se afirmar que a virada do século XVIII para o século XIX foi um período fértil para a moda das roupas, e naturalmente, não menos para os comportamentos sociais. O surgimento de distintos grupos sugere que a moda das roupas inicia aqui seu percurso identitário. Como se vê

¹ PERROT, 1981, p. 159-160 : « va continuer à détenir le monopole des définitions légitimes du bon ton, des manières et de l'élegance, et à constituer le pôle de toute la vie mondaine ».

² PERROT, 1981, p. 160: « qu'il manque à la bourgeoisie souveraine un véritable capital symbolique lui permettant de justifier son honneur et de mériter son essor ».

³ BALZAC, 1938, p. 159-160.

⁴ ARENDT, Hannah. Walter Benjamin: 1842-1940 (p. 133-176). In: *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 149.

atualmente, o fenômeno dos grupos identitários vem se repetindo e segmentando cada vez mais as sociedades.

Propõe-se, a partir de então, um olhar mais minudente em cima desses grupos, para depois adentrar o Segundo Império, o qual inaugurou a alta-costura.

*



Figura 13

Após a Revolução, e mais, após o Terror, sobrevieram diversos grupos, sobretudo na capital francesa, que usavam as roupas e acessórios como modo de manifestar-se em sociedade. Depois da aparição dos primeiros grupos, em mais ou menos um século, sucede uma profusão de tipos.

Serão examinados os *incroyables*, os dândis, os românticos, os boêmios, os decadentes, todos mesclados na mesma sociedade, mas não integrados entre si, a não ser pela aversão à burguesia. Estes são os grupos mais notórios que, em certa medida que aqui convém, usaram as roupas como plataforma para afirmar suas convicções; entretanto, aparecerem muitos outros tipos e movimentos neste período, como *les gandins*, *la Russomania*, *les mirriflores*, *les muguets*, *les amazones*, entre outros tantos. Muitos deles conviveram numa mesma época, como os *incroyables* e os dândis, ou os românticos e os boêmios, contudo, através das roupas e do comportamento, principalmente no caso dos românticos, cada qual manteve sua própria individualidade de grupo.

Inicialmente merecem a citação dois grupos parisienses distintos que usavam as roupas como signo essencialmente político. Eles se adornavam para comunicar sua respectiva ideologia dentro da sociedade, ou como disse Elizabeth Wilson ampliando a noção de identidade vestimentar, porque “a identidade última deve expressar a si mesma em um estilo exterior e visível”¹. Eram eles *Les Incroyables du Thermidor*² e *Les Barbus*¹.

¹ WILSON, op. cit., p. 161: “The inner identity must express itself in an outward and visible style”.

² Pouco tempo após a Revolução, por volta de 1790-1795, surge em Paris à moda dos *Les Incroyables* e das *Les Merveilleuses*. Os *Incroyables* eram jovens oriundos da realeza que se vestiam e falavam de modo extravagante na intenção de satirizar o período revolucionário. Usavam vários acessórios como grandes argolas nas orelhas e óculos grossos sugerindo uma forte miopia, e eram conhecidos pelo povo por *muscadins*, que segundo o Dictionnaire Le Petit Robert significa “jovem almofadinha de uma coqueteria ridícula em sua maneira de vestir e em suas maneiras”

Os primeiros, adeptos da volta da monarquia, satirizavam a Revolução vestindo-se no estilo do *Ancien Régime* numa clara oposição ao pensamento republicano. Naturalmente o surgimento d'*Os Inacreditáveis (Les Incroyables)* só pôde ocorrer após o Terror e a execução de Robespierre, pois antes deste período seria muito arriscado usar roupas sofisticadas em público. Além da excêntrica indumentária deste grupo remeter ao período pré-revolucionário, eles ainda sustentavam um corte de cabelo chamado *à vítima (à la victime)*, curto atrás e mais cumprido na frente, ou seja, o mesmo corte que era feito nos cabelos daqueles que seriam decapitados. Foram os *incroyables* os responsáveis pela degradação da já demasiadamente degradada gravata, pois eles a usavam “enorme e verde, manifestando através dela suas opiniões monarquistas”².

Suas parceiras, conhecidas como As Maravilhosas (*Les Merveilleuses*), usavam uma fita vermelha sufocante no pescoço, também em alusão à guilhotina, e vestiam-se com modelos assemelhados a túnicas gregas e romanas. A moda das *maravilhosas*, porém, trouxe novidades e ousadas sem precedentes, e que jamais foram repetidas: este foi um período de grande euforia do corpo e até de arrefecimento moral, pois os modelos femininos exigiam atrevidas transparências e decotes sedutores. As jovens que aderiam à nova moda aboliam qualquer tipo de corpete (*corselet*), e deixavam o corpo livre e praticamente desnudo, o que leva a supor que, talvez a moda feminina operando como um reflexo do estado de angústia sofrido no período revolucionário, neste entrementes, relaxa. Foram abandonadas as anquinhas e os espartilhos, e junto com estes acessórios os tecidos pesados e caros; em seu lugar entrou o *robe en chemise* que mais parecia uma peça íntima, porque era um vestido de tecido branco, de musselina, cambraia ou morim, com cintura alta que descia até os pés, e que, às vezes, por ser demasiado transparente, era preciso usar com malhas brancas ou cor-de-rosa por baixo. Em algumas circunstâncias, “o tecido era umedecido para colar-se ao corpo imitando as

(«jeune fat, d'une coquetterie ridicule dans sa mise et ses manières»). *Les Merveilleuses* eram as mulheres elegantes também do mesmo período que se vestiam segundo inspiração mitológica, e usavam ainda os cabelos curtos e encaracolados como a estatuária grega. Elas faziam par com *Les Incroyables*.

¹ George Levitine é parafraseado por Marilyn R. Brown acerca das origens da boêmia no século XIX. O autor argumenta que *Les Barbus* contribuíram para o aparecimento da boêmia “...no primitivismo radical e no inconformismo comunal de *Les Barbus*, nos alunos rebeldes de Jacques-Louis David, que adotaram o hábito de barbas esportivas, cabelos longos e roupas homéricas”. (“...in the radical primitivism and communal nonconformity of *Les Barbus*, the rebellious pupils of Jacques-Louis David who adopted the habit of sporting beards, long hair, and homeric garb”). In: BROWN, Marilyn R. *Gypsies and Other Bohemians. The Myth of the artist in Nineteenth-Century France*. Michigan: UMI Research Press, 1985, p. 6.

² PERROT, 1981, p. 208: « énorme et verte, manifestant par là leurs opinions royalistes ».

pregas das roupas gregas representadas em estátuas antigas”¹. Destes períodos, Diretório e Consulado, têm-se os belos retratos femininos feitos principalmente por Jean-Louis David, como a famosa tela retratando Jeanne Françoise Julie Adélaïde Récamier, ou a simplesmente famosa, *Mme Récamier*, pintada por ele em 1800. Já o traje feminino posterior a 1804, ou seja, já inserido na era napoleônica, como por exemplo, o vestido de casamento de Joséphine de Beauharnais, que se casando com Napoleão tornou-se a imperatriz Joséphine, é retratado pelo mesmo David como seguindo a modelagem das *merveilleuses*, porém, suntuoso e cheio de brocados e ornamentos, contrariando o despojamento que ditava a recente moda. James Laver destaca que uma “conseqüência curiosa dessas roupas femininas extremamente finas foi que os bolsos nos vestidos tornaram-se impraticáveis. Daí, o surgimento de uma pequena bolsa chamada “retícula” ou “ridícula”, que as mulheres carregavam onde quer que fossem”², e da necessidade veio o hábito, cultivado até hoje, de usar a bolsa de mão.

Um pouco posterior aos *Incroyables* e suas parceiras surgiram os chamados *Les Barbus* que também se opunham às ideias republicanas, mas sustentavam uma perspectiva de política cristã. Os homens vestiam-se com trajes inspirados nas antigas vestimentas gregas, mas usavam também calças brancas e coletes vermelhos. As mulheres vestiam-se com crepe preto, usavam na cabeça grinalda de flores e véus numa referência ao “véu de Andrômaca ou aquele da sacerdotisa Cassandra”³.

Neste mesmo domínio, no qual as roupas servem para designar um grupo, político ou não, há naturalmente os afamados dândis, os românticos, e os boêmios.

Começando pelos dândis.

Encontrar as origens, ou mesmo definir o dandismo, é algo complexo, pois como analisa Marie-Christine Natta, uma figura mítica, por exemplo, pode ser apreendida, mas a figura do dândi é “excessiva, multifacetada, ela permanece obscura. Por razão de seu caráter singular e proteiforme, a

¹ LAVER, op. cit., p. 152.

² LAVER, op. cit., p. 152-153.

³ WILSON, op. cit., p. 162: “veil of Andromache or that of the priestess Cassandra”. Wilson completa o quadro e reforça a afirmação de George Levitine (nota 1, pág. 180) sobre os Barbudos dizendo: “Os *Barbus* exibiam uma série de características que mais tarde se tornariam típicas das subculturas boêmias, pois eles viviam numa parte decadente da cidade, eram ridicularizadas como artistas *manqués* (falidos), e usavam as roupas para distinguirem a si mesmos e também suas crenças” (“The *Barbus* displayed a number of features later to become typical of bohemian subcultures; they lived in a seedy part of town; they were derided as artists *manqués*, and used dress to distinguish themselves and their beliefs”).

figura do dândi é reforçada por uma dupla necessidade de surpreender e de ser original. A incansável variedade de suas máscaras exalta e embeleza sua alteridade radical”¹.

Dentro de seu pluralismo, *grosso modo*, pode-se dizer que há três momentos distintos mais significativos no dandismo. Um que remete às suas origens com *Le Beau Brummell*; outro alusivo ao seu restabelecimento e sua consagração como herói da modernidade através de Charles Baudelaire e Barbey d’Aurévilly; e o último com os escritores pomposos da *Belle Époque*, os extravagantes decadentes.

O fenômeno social urbano dandismo², ainda que oriundo da Grã-Bretanha, desponta na França nos anos da Restauração durante a monarquia de Luís Felipe I, o rei burguês, numa voga de anglomania que se disseminava³. Entretanto, como se viu com Honoré de Balzac, nas décadas de 1820-1830 o assunto dandismo estava em declínio.

Em Paris este homem distinto era visto apenas por sua elegância excepcional, mas superficial, por conseguinte, o termo dândi⁴ era frequentemente usado pejorativamente, e aplicava-se para assinalar uma espécie insignificante de francês aristocrata e presunçoso. Embora Charles Baudelaire tenha resgatado integralmente a dignidade do tema na década de 1860, neste início de século XIX o

¹ NATTA, Marie-Christine. *La Grandeur sans convictions. Essai sur le dandysme*. Paris: Éditions du Félin, 1991, p. 32: « débordante, multiforme, elle reste insaisissable. Elle l’est d’autant plus que le caractère singulier et protéiforme du dandy est renforcé par la double nécessité de surprendre et d’être original. L’incessante variété de ses masques exalte et embellit sa radicale alterité ».

² Data-se por volta de 1800-1830, fase da Regência Inglesa, o período no qual os homens exageraram no esmero com o vestuário. As roupas e uma linguagem plena de sagacidade e espírito (*wit*) eram as insígnias do *dandy*. O dândi ao assumir-se em trajes impecáveis indicava uma postura ideológica pró-nobreza. Pregando dedicação ao ócio e afirmando sua vocação à superioridade e ao elitismo, o dândi rejeitava diretamente os preceitos e valores burgueses deixando assim evidente a disparidade de classes.

³ “A invasão inglesa, consecutiva à queda de Napoleão, fez conhecer aos Franceses os gostos e os hábitos do inimigo cuja instalação forçada nos domicílios não suscitou reações hostis, muito pelo contrário. Uma vez concluída a paz, os Ingleses puderam permanecer nas costas francesas como eles eram acostumados a fazer antes da Revolução. Alguns se instalam ali por gosto e também por razões financeiras, pois a vida é mais barata no continente. Esta onda de anglomania será em parte responsável pela introdução do dandismo na França”. (« L’invasion anglaise, consécutive à la chute de Napoléon, a fait connaître aux Français les goûts et les habitudes de l’ennemi dont l’installation forcée dans les foyers n’a pas suscité de réactions hostiles, bien au contraire. Une fois la paix conclue, les Anglais peuvent séjourner sur les côtes françaises comme ils en avaient l’habitude avant la Révolution. Certains même s’y installent par goût et aussi pour des raisons financières car la vie est moins chère sur le continent. Cette vague d’anglomanie sera en partie responsable de l’introduction de dandysme en France »). In: NATTA, 1996, p. 18.

⁴ Segundo Sima Godfrey: “Quando a palavra *dandy* é introduzida na França, no auge da anglomania em 1816, referia-se inicialmente ao inglês *dandy*, caracterizado pelo efeito produzido pela sua excêntrica maneira de vestir-se – colarinho rígido, gravata extravagante e colete cinturado – e uma impertinente maneira de falar”. (“When the word dandy is introduced in France at the height of Anglomania in 1816, it refers at first to the English dandy who is characterized by the effect that he produces through an eccentric manner of dress – starched collar, extravagant tie and corseted waist – and an impertinent manner of speech”). In: GODFREY, Sima. *The Dandy as Ironic Figure* (p. 21-33). In: *SubStance*. Wisconsin: UW Press, vol. 11, Issue 36 (1982), p. 25.

fenômeno foi alvo de críticas, piadas e suspeitas¹. Isto ocorreu porque, segundo Balzac, neste período das ambicionadas paridades sociais² nada seria mais fora de moda (*désuèt*) do que ser um dândi.

Todavia, mesmo sendo uma época em que o dandismo é tido como pura afetação, sobretudo por escritores como Balzac e Stendhal, ironicamente, foram eles³ os responsáveis pela propagação destas distintas figuras, pois ambos inseriram dândis em seus romances, e a introdução deles na literatura facilitou a transformação da depreciada figura em herói estético da rebelião Romântica⁴. Aliás, as fisiologias balzaquianas alusivas à moda, e o próprio advento dândi na sociedade francesa, e particularmente na parisiense, inocularam um novo olhar sobre a elegância. A partir destes dois fatos muda-se o foco, e não entram mais em discussão os preceitos encerrados por privilégios ou cartilhas de boas maneiras, mas sim as atitudes pessoais e vestimentares⁵. Doravante serão outros os conceitos que definirão a elegância. É o estético sobrepujando as regras⁶.

O representante maior do dandismo foi George Bryan Brummell⁷, o dândi que foi também o favorito de George IV da Grã-Bretanha.

Praticamente sem ascendentes e certamente sem descendentes, George Brummel, o *arbiter elegantiarum*, impôs suas leis de elegância durante vinte anos à corte do príncipe de Galles, e simultaneamente fez sua “construção pessoal” (*making of me*) independentemente de ter sido o favorito de George IV: “o poder de George IV é oficial, hereditário, sustentado por uma forte instituição secular; o de Brummell é novo, único, fundado somente sobre o capricho real”⁸. Mesmo Marie-Christine Natta apresentando certa contradição na acepção da autonomia de Brummell na corte, pois

¹ Stendhal em *De l'Amour* (1822), lamentando a qualidade de certas instituições de ensino em Paris, reclama que eles nada produzem além de “os *dandys*, esta espécie de parvos que sabem apenas habilmente vestir sua gravata e se bater no *Bois de Boulogne*”. (« Stendhal in *De l'Amour* (1822), regretting the quality of certain educational institutions in Paris, complains that they produce nothing but “the *dandys*, des espèces de jocrisses qui ne savent que bien mettre leur cravate et se battre dans le Bois de Boulogne”). In: GODFREY, 1982, pp. 21-33; p. 25.

² “...o filho natural de um *baigneur* milionário e um homem de talento tem os mesmos direitos que o filho de um conde; atualmente nós nos distinguimos apenas por nosso valor intrínseco”. In: BALZAC, 1938, p. 161.

³ Honoré de Balzac conta com os dândis Henri de Marsay e Máxime de Trailles na *Comédia Humana*, e os escritores, Musset, Barbier e o próprio Stendhal igualmente inseriram personagens-dândis em suas obras.

⁴ GODFREY, op. cit, p. 25.

⁵ Noções como cuidado-de-si, higiene pessoal e simplicidade foram indiretamente introduzidas pelo dandismo na sociedade francesa. Cf.: Perrot, 1981, p. 227-252 (Chapitre 8: Les écarts à la norme).

⁶ Cf.: BARTHES, 2005: Dandismo e moda, p. 344-352.

⁷ Brummell, George (1778-1840), nascido em Londres foi o modelo de dândi celebrado na obra de Jules-Amédée Barbey d'Aurévilly « *Du Dandysme et de George Brummell* » (1845); foi amigo e favorito de George IV, o príncipe de Wales (posteriormente Rei George IV), e reconhecido por este como *arbiter elegantiarum*; exila-se na França a partir de 1816 para fugir de credores ingleses.

⁸ NATTA, 1991, p. 47 : « le pouvoir de George IV est officiel, héréditaire, soutenu par une forte institution séculaire; celui de Brummell est nouveau, unique, fondé seulement sur le caprice royal ».

ela o considera fruto do capricho real, o ousado poder adquirido pelo dândi pode ser considerado revolucionário no sentido em que ele desarranja as leis sociais¹; mas por outro lado, sua construção pessoal, seu *making of me*, é eminentemente cética, individual e egoísta, uma atuação que não deixa de ser o retrato do herói moderno: “o “*making of me*” torna-se o ato autodemiúrgico pelo qual o dândi se afirma como herói moderno. Ele não é mais o feliz eleito de Deus ou da Fortuna, ele é ao mesmo tempo criador e a criatura de uma obra isolada e estéril”².

O dândi, “esse príncipe da esterilidade”³, “não é somente vaidoso, mas revendica a vaidade”⁴, contudo sua fatuidade é pela “distinção” através de uma simplicidade absoluta no trajar, como disse Baudelaire, que pode ser dito também como “menos a simplicidade do luxo que um luxo da simplicidade”⁵, como anteriormente havia afirmado Balzac. Esta característica é completamente contrária àquela dos grotescos e ridículos *incroybles*, e seus pares *muscadins*, *mirliflores*, *muguets*.

A noção estética de sobriedade de George Brummell elevou a elegância masculina em seu mais cultuado acessório: a gravata. Ele foi o grande inovador deste acessório: “Até que ele remedeie a bizarrice de aspecto, ela tinha um enorme volume na frente e tomava a forma de um rolo amarrotado abaixo do queixo. Ele teve a ideia de engomar ligeiramente a musselina. Foi o simples bom senso”⁶. Outra inovação de Brummel era usar a roupa sem rugas, ou seja, ajustada ao corpo, mas nunca uma roupa com aparência de nova, reluzente, roupa de domingueiro (*s’endimencher*), tanto que “Brummel nunca usava uma roupa sem antes fazê-la envelhecer um pouco no corpo de seu criado”⁷, diz Barthes. Ademais, “não havia bordados no casaco do dândi; era feito de tecido liso, com o corte originário do casaco de caça e com preferência pelas cores primárias”⁸. Eis a máxima aplicada: simplicidade é elegância, adágio que se tornou sinônimo de *chic* com *Mlle Chanel* no século XX.

¹ NATTA, 1991, p. 57.

² NATTA, 1991, p. 57: « le “*making of me*” devient l’acte autodémiurgique par lequel le dandy se pose comme héros moderne. Il n’est plus l’heureux élu de Dieu ou de la Fortune, il est à la fois le créateur et la créature d’une œuvre isolée et stérile ».

³ NATTA, 1991, p. 61.

⁴ NATTA, 1996, p. 48.

⁵ Balzac, *Traite de la vie élégante*, in *La Comédie Humaine*, t. XII, p. 254 apud PERROT, 1995, p. 194: « moins la simplicité du luxe qu’un luxe de simplicité ».

⁶ NATTA, 1996, p. 51: « Jusqu’à ce qu’il remédie à la bizarrerie de son aspect, elle bouffait sur le devant et prenait la forme d’un rouleau chiffonné au-dessous du menton. Il eut l’idée d’amidonner légèrement la mousseline. C’était le simple bon sens ».

⁷ BARTHES, 2005, p. 368.

⁸ LAVER, op. cit., p. 158.

Assim como a gravata, um verdadeiro dândi sempre trajava as luvas, o lenço, e claro, trazia consigo a bengala, acessório que permitia ao dândi posar de maneira pouco convencional e arrogante. O lornhão (*lorgnon*) é também um acessório importante, e diz Natta: “sua função não é favorecer a troca, mas permitir escutar melhor o outro e examiná-lo à maneira de um entomologista frio, às vezes rápido no desprezo ou no sarcasmo”¹.

O princípio: “quaisquer que sejam as circunstâncias, o dândi deve sempre parecer soberano”², acrescentado a uma das definições baudelairianas do dandismo, “a grandeza sem convicções”³ denunciam o caráter formalista desta onda em que o dandismo afigura-se a uma filosofia da aparência, porém, coerentemente destituída de tratados ou reflexões, pois o que realmente faz sentido a um dândi é a exibição de sua composição vestimentar e sua gestualidade decorosa. Por isso, afirma Natta, que a vanidade do dândi, “é a expressão de seu ceticismo. É porque a vida não vale nada que ele a consagra às futilidades. A elaboração lenta e minuciosa de uma *toilette* perfeita e sempre em renovação coloca em valor o efêmero, a característica essencial da moda. E para lhe conservar toda sua graça e sua leveza, ele não a teoriza”⁴.

O dândi é o que aparenta ser: um ocioso que cultua a si mesmo. Todavia, não há transgressão no dandismo, pois ele:

Não perturba nenhuma das leis estabelecidas. Ele se quer inútil e, sem dúvida, ele não *serve*, mas também não prejudica; e a classe no poder preferirá sempre um dândi a um revolucionário, do mesmo modo que a burguesia de Luís Felipe tolerará mais voluntariamente os excessos da Arte pela Arte que a literatura engajada de Hugo, de Sand e de Pierre Lerroux. É um jogo de criança que os adultos consideram com indulgência⁵.

¹ NATTA, 1991, p. 179: « sa fonction n'est pas de favoriser l'échange, mais de permettre de mieux scruter l'autre, de le détailler à la manière d'un entomologiste froid, et parfois prompt au mépris ou au sarcasme ».

² NATTA, 1991, p. 48 : « quelles que soient les circonstances, le dandy doit toujours apparaître souverain ».

³ BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance. Vol. I*. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. 1973, p. 664: « la grandeur sans convictions », in: *Lettre à A. Poulet-Malassis*, le 4 février 1860.

⁴ NATTA, 1996, p. 56 : « est l'expression de son scepticisme. C'est parce que la vie ne vaut rien qu'il la consacre à des riens. L'élaboration lente et minutieuse d'une toilette parfaite et toujours à renouveler met en valeur l'éphémère, ce caractère essentiel de la mode. Et pour lui conserver toute sa grâce et sa légèreté, il ne le théorise pas ».

⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard/ Folio, 1988, p. 124: « ne bouleverse aucune des lois établies. Il se veut inutile et, sans doute, il ne *sert* pas ; mais il ne nuit pas non plus ; et la classe au pouvoir préfèra toujours un dandy à un révolutionnaire, de la même façon que la bourgeoisie de Louis-Philippe tolèrera plus volontiers les outrances de l'Art pour l'Art que la littérature engagé de Hugo, de Sand et de Pierre Leroux. C'est un jeu d'enfant que les adultes considèrent avec indulgence ».

Este seria o primeiro momento do dandismo, o dandismo histórico, e acompanhando a onda sucede, como nomeou Philippe Perrot, o dandismo mítico¹ de Charles Baudelaire e Barbey d'Aurévilly.

Bem antes de Charles Baudelaire, em 1845, Barbey d'Aurévilly já havia lançado o ensaio *Do Dandismo e de George Brummell (Du Dandysme et de George Brummell)*, porém, foi o poeta da modernidade o grande responsável pela reabilitação do artífice vestimentar.

Em 1863 Baudelaire lança seu estudo *O pintor da vida moderna (Le peintre de la vie moderne)*, no qual há um texto dedicado ao dandismo. Seu herói moderno é o dândi enluvado, que tem neste acessório o símbolo “de uma mão ociosa, elegante, luxuosa e sem calor, como um testemunho desta terrível frase de *Fusées* repetida duas vezes: Muitos amigos, muitas luvas”², provoca Marie-Christine Natta. Através da noção de artificial, uma perspectiva estética e ética vislumbra-se no dandismo baudelaireano: “ele afasta o homem da animalidade. Com o dândi, a perfeição, e frequentemente a rigidez que ele impõe à atitude do corpo, testemunham um perfeito controle de si, e fazem esquecer a própria carne principalmente quando ela soçobra”³.

Mesmo estando no primeiro momento do dandismo histórico, a figura de Lord Byron já era lendária na segunda metade do século XIX, e ele efetivamente se tornou uma referência, mas não entre os dândis, e sim entre os românticos⁴. Porém, há para Elizabeth Wilson uma proximidade identitária, e não apenas vestimentar, entre os poetas Baudelaire e Lord Byron:

O aparecimento de Byron foi importante porque fez a ligação crucial entre a auto-apresentação e o oposicionismo moral e político na formação da contracultura boêmia. Desempenhar o papel do ‘poeta sofredor’ era expressar a ideia de que ser um artista não era simplesmente possuir e desenvolver um talento particular, mas ser um tipo especial de

¹ PERROT, 1981, p.249.

² NATTA, 1991, p. 90: « une main oisive, élégante, luxueuse et sans chaleur ainsi qu'en témoigne cette terrible phrase de *Fusées* répétée deux fois: “Beaucoup d'amis, beaucoup de gants ».

³ NATTA, 1996, p. 60: « il est celui qui éloigne l'homme de l'animalité. Chez le dandy, la perfection et souvent la raideur qu'il impose au maintien du corps témoignent d'un parfait contrôle de soi, et font oublier la chair, même et surtout quand elle s'abîme ».

⁴ Segundo Marie-Christine Natta: “A maioria não reivindica o título de dândi, bem ao contrário. Byron, a referência dos dândis românticos, lança um olhar divertido sobre seu dandismo de juventude; e ele que frequentou Brummell, que era membro do muito seletto Club Watier, sustenta que não é um homem de salão e que sua conversa não é jamais brilhante”. (« La plupart ne se réclament pas du titre de dandy, bien au contraire. Byron, la référence des dandys romantiques, jette un regard amusé sur son dandysme de jeunesse; et lui qui a fréquenté Brummel, lui qui a été membre du très sélect Club Watier, prétend qu'il n'est pas un homme de salon et que sa conversation n'est jamais brillante »). In: NATTA, 1991, p. 16, nota 6: Cf.: Byron « Lettre à Medwin », cité par Gabriel Matzneff in: *La Diététique de Lord Byron*, La Table Ronde, p. 90.

dissidente. Charles Baudelaire explorou em sua vida, e em sua poesia, a byroniana associação entre criatividade e excesso¹.

Apesar de Baudelaire afirmar que o dândi é um “homem rico, osioso [...] criado no luxo”², paradoxalmente seu herói moderno pode ser o homem comum, que não carece ser dotado de talentos ou ter uma descendência ilustre, e segundo Françoise Coblençe trata-se para o poeta “de introduzir o acaso ao próprio coração do heroísmo”³, ou seja, “o máximo de diferenciação torna-se correlato ao máximo de contingente”⁴. Caracteristicamente baudelairiana a contradição do heroísmo banal do poeta é a volição heróica de singularidade que se destaca no dândi, visível e discreto, como um homem superior e excepcional frente à massificadora sociedade burguesa: “a roupa do dândi não é jamais um traje de empréstimo, faz parte de seu corpo e é animado por seu espírito”⁵. E parece justamente este movimento em busca de uma elevada auto-identidade que conduziu Barbey d’Aurévilly a dedicar-se plenamente ao dandismo, ou melhor, ao seu personalíssimo dandismo.

Além de escrever o ensaio *Du Dandysme et de George Brummell*, Barbey d’Aurévilly ainda aventurou-se em destacar-se como dândi, mesmo sendo ele “aquele que a natureza havia feito “feito como um pirata”, segundo sua expressão”⁶. Como não há normas a serem praticadas no dandismo, o célebre e excêntrico d’Aurévilly adotará um dandismo completamente adverso a sobriedade baudelairiana, e escolherá singularizar-se através do extremo exagero e declarado gosto estético infeliz: “Ele porta capas de Velásquez em pleno mês de julho, adagas, calças colantes e zebreadas ou escamadas como uma pele de tigre. Ele tem mau gosto, o sabe, e o confessa voluntariamente”⁷.

Num terceiro momento, e seguindo esta linha de particular dandismo d’aurévilliano estão os epígonos baudelairianos que levaram bastante a sério os princípios do artificialismo pregados pelo

¹ WILSON, op. cit., p. 164: “Byron’s appearance was important because it made the crucial link between self-presentation and moral and political oppositionalism in the formation of the bohemian counterculture. To dress the part of the ‘suffering poet’ was to express the idea that to be an artist was not simply to possess and develop a particular talent, but was to be a special kind of dissident person. Charles Baudelaire explored in his life and in his poetry the Byronic association between creativity and excess”.

² BAUDELAIRE, vol II, 1976, p. 709: « homme riche, oisif, [...] élevé dans le luxe ».

³ COBLENCE, Françoise. *Le Dandysme, obligation d’incertitude*. Paris: Puf/ Recherches politiques, 1988, p. 288: « d’introduire le hasard au cœur même de l’héroïsme ».

⁴ COBLENCE, op. cit., p.289 : « le maximum de différenciation devient corrélatif du maximum de contingente ».

⁵ NATTA, 1996, p. 60 : « Le vêtement du dandy n’est jamais un habit d’emprunt, il fait partie de son corps et il est animé par son esprit ».

⁶ NATTA, 1996, p. 61 : « celui que la nature avait fait “laid comme un pirate” selon sa formule ».

⁷ NATTA, 1996, p. 59 : « Il porte de capes de Velásquez en plein mois de juillet, des dagues, des patalons collants et zébrés ou écaillés comme une peau de tigre. Il a mauvais goût, il le sait et l’avoue volontiers ».

poeta-mentor. São eles os escritores do chamado período decadentista (*décadentisme*): “O gosto pelo artifício, pelo estranho, raro, chama a atenção na *toilette* dos escritores-dândis, mais numerosos nas nossas três décadas (1884-1914) que nas precedentes”¹, afirma Rose Fortassier.

A estética decadentista se produz como um palimpsesto que tem ainda nas figuras do escritor Théophile Gautier² e do pintor Gustave Moreau duas inspiradoras fontes, sobretudo no que tange aos impulsos eróticos e sexuais que fundam esta estética, que pode ser também pensada como uma estética da crueldade. Pautada na consciência melancólica da ruína³, os decadentistas carregam um erotismo trágico, que junta profanação e perversão sádica em seus preceitos. Se for permitido ponderar-se sobre a existência de um amor decadente, este deve então ser delineado como uma mistura de gozo e dor, volúpia e morte, luxúria e perversão; o satanismo embutido em Baudelaire ganha nova conotação com os decadentes. Mas por outro lado, a fim de denunciar o tedioso e infrutífero período, eles abraçaram a rubrica da *arte pela arte*, ou a *ars gratia artis*, que desemboca no esteticismo, como um sinal indicativo de oposição a ele, e tal postura resistente se fez traduzir também no oportuno estilo visual.

¹ FORTASSIER, op. cit., p. 134 : « Ce goût de l’artifice, de l’étrange, du rare, s’affiche dans la toilette d’écrivains-dandys, plus nombreux dans nos trois décennies que dans les précédentes ».

² Em seu já citado livro *Baudelaire*, Théophile Gautier discorre sobre as constantes figuras femininas nas *Flores do Mal* e seus comentários vaticinam a estética decadentista. Suas considerações são dignas de conferência: “Elas representam o eterno feminino, e o amor que o poeta exprime por elas é *o amor* e não *um amor*, pois nós temos visto em sua teoria que ele não admitia a paixão individual, considerando-a demais crua, familiar e excessivamente violenta. Entre as mulheres, umas simbolizam a prostituição inconsciente e quase bestial, com seus rostos mascarados de pó branco e de cerussita, seus olhos carbonados de sombras, suas bocas pintadas de vermelho e semelhantes a feridas sangrentas, e seus capacetes de falsos cabelos e suas jóias de um brilho seco e duro; as outras, de uma corrupção mais fria, mais sábia e mais perversa, espécie de marquesa de Merteuil do século XIX, transpondo o vício do corpo à alma. Elas são altivas, frias, amargas, encontram o prazer apenas na maldade satisfeita, insaciáveis como a esterilidade, sombrias como o tormento, tendo apenas fantasias histéricas e loucas, e privadas, bem como o Demônio, da potência de amar. Dotadas de uma beleza assustadora, quase espectral, que não impulsiona o púrpureo vermelho da vida, elas andam para seus pálidos objetivos, insensíveis, orgulhosamente enfasiadas, sobre os corações que elas esmagam de seus *saltos ponteagudos*” *Nota 72, *saltos ponteagudos*: é a imagem da mulher sádica do poeta dado em *Benção*, o segundo poema da coleção. (« Parmi ces femmes, les unes symbolisent la prostitution inconsciente et presque bestiale, avec leurs masques plâtrés de fard et de céruse, leurs yeux charbonnés de khôl, leurs bouches teintes de rouge et semblables à des blessures saignantes, leurs casques de faux cheveux et leurs bijoux d’un éclat sec et dur ; les autres, d’une corruption plus froide, plus savante et plus perverse, espèces de marquise de Merteuil du XIXe siècle, transposent le vice du corps à l’âme. Elles sont hautaines, glaciales, amères, ne trouvant le plaisir que dans la méchanceté satisfaite, insatiables comme la stérilité, mornes comme l’ennui, n’ayant que des fantasies hystériques et folles, et privées, ainsi que le Démon, de la puissance d’aimer. Douées d’une beauté effrayante, presque spectrale, que n’anime pas la pourpre rouge de la vie, elles marchent à leurs but pâles, insensibles, superbement dégoûtées, sur les cœurs qu’elles écrasent de leurs *talons pointus* ». *Nota 72, *talons pointus*: c’est l’image sadique de la femme du poète donnée dans *Bénédition*, le second poème du recueil). In: GAUTIER, 1991, p. 69.

³ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991, p. 45.

Guy de Maupassant, Robert de Montesquiou, Alphonse Daudet, ou Josephin Péladan são alguns dos escritores e poetas dândis da decadência que adotaram o dandismo de modo extravagante. Como declarou Josephin Péladan, sua intenção era através de “sua *toilette* realizar “a exterioridade da ideia” [...] usa veludos violetas, coletes dourados, casacos de capuz e botas de camurça flexível”¹.

O poeta e conde Robert de Montesquiou, que muitos comentadores facultam como o modelo para o barão de Charlus² da *Recherche*, e também o des Essentes de *Às avessas* (*À Rebours*) de J.-K. Huysman, foi um dândi “barroco”, que se arrogava o direito de ter mau gosto e de surpreender com extravagâncias diversas. Segundo o jornal dos Goncourt seu apartamento na *rue Franklin* era um “lugar todo cheio de uma mistura muito confusa e desordenada de objetos disparatados, de velhos retratos de família, de horrorosos móveis do Império, de *kakémonos* japoneses, de águas-fortes de Whistler”³. Vaidoso “se fez pintar por Whistler em traje preto, mas com um casaco de pele sobre o braço, e depois em um grande casaco cinza com gola alta; e por Boldini...”⁴. Sua poesia sofreu pesadas críticas, porém, por ser uma figura notável⁵ marcou de modo único a *Belle Époque*. Dentre os escritos mundanos de

¹ FORTASSIER, o. cit., p.134 : « sa toilette, réaliser « l’extériorité de l’idée » [...] porte de velours violets, des gilets dorés, un burnous de poil et des bottes de daim souple »./ Conforme Antoine Compagnon: “Péladan, de todos os decadentes era o mais obcecado pelo ideal hermafrodita”. (« Péladan, de tous les décadants était le plus obsédé par l’idéal hermaphrodite »). In: COMPAGNON, 1989, p. 119.

² Segundo Jean-David Jumeau-Lafond a amizade, um tanto conturbada, entre Montesquiou e Proust começou em 1893 e foi até 1921, ano da morte de Robert de Montesquiou. Homossexual dignamente assumido (*fièrement assumé*), conde de Montesquiou, o “poeta, o esteta, e o homem do mundo”, segundo o crítico e amigo Bernard Berenson, não inspirou Proust apenas na elaboração da personagem *M.* de Charlus, mas sua ascendência é perceptível por toda a *Recherche*, sobretudo no tocante as artes e a Balzac. In: PROUST, Marcel. *Robert de Montesquiou, Professeur de Beauté*. Préface et notes de Jean-David Jumeau-Lafond. Paris: Éditions La Bibliothèque, 1999, p. 14/ Roland Barthes no ensaio *La mort de l’auteur*, afirma: “Proust deu à escrita moderna sua epopéia: por uma inversão radical, em lugar de colocar sua vida no romance, como se diz tão frequentemente, ele fez de sua vida uma obra cujo seu próprio livro foi modelo, de modo que nos fosse bem evidente que não é Charlus que imita Montesquiou, mas que Montesquiou, em sua realidade anedótica, histórica, é apenas um fragmento secundário, derivado de Charlus”. (« Proust a donné à l’écriture moderne son épopée : par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans son roman, comme on le dit si souvent, il fit de sa vie même une œuvre dont son propre livre fut comme modèle, en sorte qu’il nous soit bien évident que ce n’est pas Charlus qui imite Montesquiou, mais que Montesquiou, dans sa réalité anecdotique, historique, n’est qu’un fragment secondaire, dérivé, de Charlus »). In: BARTHES, Roland. *Essais Critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 63./ Gilles Deleuze faz uma observação sobre a relação que comumente estabelecem entre o conde Montesquiou e o barão de Charlus de Proust: “entre Montesquiou e *M.* de Charlus, no final das contas, há aproximadamente a mesma relação que entre o cão-animal que late e o Cão constelação celeste”. In: DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 223.

³ Les Goncourt, *Journal*, 7 juillet 1891, III, p. 604 : « logis tout plein d’un mélimélo d’objets disparates, de vieux portraits de famille, d’affreux meubles de l’Empire, de kakémonos japonais, d’eaux-fortes de Whistler ».

⁴ FORTASSIER, op. cit., p. 134: « se fait peindre par Whistler en habit noir mais avec une fourrure sur le bras, puis en grand manteau gris à col relevé ; et par Boldini... ».

⁵ Segundo Paul Morand, Robert de Montesquiou é uma “personalidade das mais curiosas, porque inteiramente fictícia, de uma época de travestis vistosos e de mentiras piedosas e impiedosas, ele só permanecerá graças ao *Des Esseintes* de Huysmans e ao *Baron de Charlus* de Proust. Montesquiou esteve certo em freqüentar os escritores”. In:

Proust há diversas citações e artigos dedicados a Montesquiou. Num artigo consagrado ao conde, *O soberano das coisas transitórias* (*Le souverain des choses transitoires*), o autor da *Recherche* estima Montesquiou como uma espécie de Príncipe da Decadência¹; em outro, *Um professor de beleza* (*Un Professeur de beauté*), que saiu na parisiense *Les Arts de la vie* em de agosto de 1905, Proust o compara a ninguém menos que o crítico inglês John Ruskin:

Um dos dons, que é maravilhoso para um crítico de arte e que, entretanto pode tornar-se perigoso, é um dom que Ruskin possuía em mais alto grau, e eu estarei muito embaraçado em ter que citar vários outros nomes que o seu e o de M. de Montesquiou. Este dom consiste essencialmente em ver distintamente mais adiante onde os outros vêem apenas indistintamente. Ver e saber².

A figura do conde-poeta imprimiu novas tonalidades à cena parisiense de modo marcante e inspirador, e pode-se dizer que sob a ascendência de Montesquiou, e de seus pares, desencadeou-se na literatura, assim como na pintura, uma variada gama de personagens e figuras dândis-decadentistas. A obra literária seminal que traduz o período com rara perspicácia é a notável, e já citada, *Às avessas* de J.-K. Huysmans. Para Antoine Compagnon, Huysmans é um dos escritores que melhor representou o espírito do fim-de-século³, pois, através da personagem des Esseintes, ele descreve a desilusão e a melancolia que são muito próximas do repertório de um dândi decadentista:

Seu desprezo pela humanidade aumentou; compreendeu enfim que o mundo se compõe na maior parte de sacripantas e imbecis. Decididamente, não tinha nenhuma esperança de descobrir em outrem as mesmas aspirações e os mesmos rancores, nenhuma esperança de acasalar-se com uma inteligência que se comprazesse, como a sua, numa estudiosa decrepitude...⁴.

Mesclados aos dândis estão os românticos. Ambos os grupos se aproximam, pois ambos participam da aversão à burguesia e buscam sua individuação na sociedade, mas a aproximação para

ROBERT, Pierre-Edmond. La beauté fin de siècle (p. 82-84). *Le siècle de Proust de la Belle Époque à l'an 2000*. Hors-série du Magazine Littéraire, n° 2. Paris: Magazine Littéraire, 2000, p. 82.

¹ PROUST, 1971, p. 406.

² PROUST, 1971, p. 514: « Un de ces dons, qui est merveilleux pour un critique d'art et qui pourtant peut devenir dangereux, est un don que Ruskin a possédé au plus haut degré et je serais bien embarrassé d'avoir à citer plusieurs autres noms que le sien et celui de M. de Montesquiou. Ce don consiste d'abord à voir distinctement là où les autres ne voient qu'indistinctement. Voir et savoir ».

³ COMPAGNON, 1989, p. 109.

⁴ HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 36-37.

por aí, visto que o romântico “veste-se para valorizar-se, não para singularizar-se”¹, dita o manual de *savoir-vivre* romântico. A voga romântica surge no início do século XIX, e talvez a diferença mais evidente entre os dois grupos esteja no fato de que os românticos ultrapassaram as fronteiras da arte e se tornaram e fizeram moda através de uma atitude estética muito própria. E antes até de lançar uma moda vestimentar, eles lançaram moda através de um comportamento que cultivava, principalmente, excentricidades.

Os românticos não participavam nem de reuniões e nem de bailes burgueses, muito ao contrário, eles francamente os desprezavam. Eles inauguraram diversas maneiras bastante próprias de se entreter, como a extravagante *mania fumante* (*manie fumante*), na qual faziam do tabaco “uma bandeira de má companhia e uma triste auréola”². Opunham-se também à procura pela estabilidade e pelo contentamento dos burgueses, já que para o romântico não interessa uma vida totalmente desprovida de sublimação, por esse motivo, então: a grande louvação à embriaguez, ao fumo, e a todos os escapismos que pudessem levar o imaginário ao infinito, logo, “o auge do *chic* romântico e o auge do escândalo, é a orgia”³. O Camp de Tartares em Montmartre, em Paris, foi o cenário de muitas destas estroinices.

Enquanto o dandismo foi uma moda exclusivamente masculina, muitas mulheres aderiram ao romantismo. Elas não comiam para atingir o aspecto de “ideal seráfico” da célebre dançarina Marie Taglioni. Para ter a pele pálida, grandes olhos e o olhar ardente das heroínas de Lord Byron, “elas bebem vinagre e devoram limões às dúzias: ingerem também a *datura stramonium* que dilatam as pupilas e dá ao olhar uma fixidez estranha”⁴. Os românticos mais fizeram moda nas cores do que nos trajes. Entre os homens impera os tons escuros e sombrios, que combinam com a atitude que eles fazem questão de manter: delicadamente desiludida, melancólica, sofredora.

Em paralelo aos dândis e aos românticos e as românticas estão os boêmios e as boêmias.

¹ Andreoni, G. *Le nouveau savoir-vivre*. Paris: Hachette, 1980, p. 19 apud NATTA, 1996, p. 57: « on s’habille pour se mettre en valeur, non pas pour se singulariser ».

² Maigron, L. *Le Romantisme et la mode*. Paris : Champion, 1911, p. 154 apud NATTA, 1996, p. 58: « un drapeau de mauvaise compagnie et une triste aureole ».

³ NATTA, 1996, p. 58: « le comble du chic romantique et le comble du scandale, c’est la orgie ».

⁴ NATTA, p. 58: « elles boivent du vinaigre et dévorent des citrons à la douzaine: elles absorbent aussi du *datura stramonium* que dilate les pupilles et donne au regard une fixité étrange »./ Cf.: Monique Sclaresky lembra que “Com Flaubert, a própria Madame Bovary recorreu ao ácido acético para agradar seu amante desvairado. (« Chez Flaubert, Mme Bovary elle-même a recours à l’acide acétique pour plaire à son fol amant »). In: SCLARESKY, Monique. *Caprices de la mode romantique. Reflets d’un art de vivre*. Rennes: Éditions Ouest-France, 2000, p. 34.

A Paris da boêmia surge como fenômeno urbano na primeira metade do século XIX, entre os anos de 1830-1840. Os genéricos termos *la bohème*, *bohémian*, ou *bohème* têm uma intrincada origem, e segundo Jerrold Seigel,

O novo vocabulário jogava sobre a palavra francesa corrente *Gitan* (cigano da Espanha) – Boêmio – que erroneamente identificava a província da Boêmia, hoje parte da Tchecoslováquia, ao lugar de origem dos *gitans* (ciganos). Há na boêmia elementos universais e eternos, mas enquanto fenômeno social definido e reconhecido, ele pertence à idade moderna: ao mundo elaborado pela Revolução francesa e pelo impulso da indústria moderna [...] inicialmente, a boêmia se afirma pelo contraste com a imagem a qual ele era frequentemente ligado: a vida burguesa¹.

Os *bohémiens*, andarilhos por natureza, estavam por toda a parte na Europa, entretanto, foi em Paris que o termo surgiu como definição de um grupo urbano não-nômade. E por estar à vida boêmia envolvida por copiosas fantasias e excentricidades, dentre as quais se incluem a música, o canto, e a dança², surge o “mito boêmia”¹.

¹ SIEGEL, op. cit., p. 15: « Le nouveau vocabulaire jouait sur le mot française courant pour Gitan - Bohémien - qui identifiait par erreur la province de Bohême, aujourd'hui partie de la Tchecoslovaquie, au lieu d'origine des Gitans. Il y a dans le bohémianisme des éléments universels et éternels, mais en tant que phénomène social défini et reconnu, il appartient à l'âge moderne : au monde façonné par la Révolution française et l'essor de l'industrie moderne [...] d'entrée de jeu, le bohémianisme s'affirma par contraste avec l'image à laquelle il était couramment accouplé: la vie bourgeoise ». / Cf.: Conforme Elizabeth Wilson a boêmia veio “criar uma espécie de crise crônica em todos os níveis: econômico, político, artístico e pessoal. A boêmia é uma complexa personificação do momento cultural desta crise”. (“To create a kind of chronic crisis at every level: the economic, the political, the artistic and the personal. The bohemian is a complex personification of the cultural moment of this crisis”). In: WILSON, op. cit., p. 3./ Sarga Moussa em sua *Introdução* (p. 07-18) para *O Mito dos Boêmios na literatura e artes na Europa (Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe)* tenta preencher praticamente todas as lacunas possíveis para definir a origem dos boêmios e do termo boêmia. A definição absoluta de *bohémiens* não é encontrada, mas a presença dos *Tsiganes*, *Gypsies*, *Zigeuner*, *Zingari*, por todas as grandes cidades da Europa é identificada como a origem dos termos boêmio e boêmia. No entanto, Moussa destaca que o termo *bohémiens* é mais antigo que se imagina, e afirma que sobrepujou o seu homônimo *égyptiens* igualmente usado na definição dos grupos nômades da Europa. O texto de Miguel de Cervantes *La Petite Gitane (La Gitanilla)* da primeira metade do século XVII já traz o termo *bohémien*, assim como a série de gravuras de Jacques Callot (1592-1635) que datam de 1621. Moussa cita ainda uma carta que La Fontaine endereça à sua mulher em 1663, na qual o escritor se utiliza do termo *bohémien*: “dois dias sem poder comer”, de tanto experimentar o “horror” diante de uma trupe de dançarinas boêmias”. (« deux jours sans pouvoir manger » tant il éprouva d' « horreur » à la vue d'une troupe de danseuses bohémiennes »): Lettre de Jean de La Fontaine à sa femme, *Relation d'un voyage de Paris en Limousin* 5 septembre 1663, dans *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 25 apud MOUSSA, Sarga (Org.). *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*. Sous la direction de Sarga MOUSSA. Introduction par Sarga MOUSSA (p. 7-18). Paris: L'Harmattan, 2008, p. 9 et seq.

² Sarga Moussa afirma que a partir do século XVII certas leis restringiam a circulação dos nômades pela Europa em nome da segurança das cidades, pois a imagem das trupes nômades de cantores e dançarinos assimilava-se à imagem de ladrões, mendigos, vagabundos e as “pessoas sem identificação” (« gens sans aveux »). In: MOUSSA, 2008, p.10 e 16./ Ilustrando o mito cigano, um clássico exemplo da ambiência cigana-boêmia é a ópera *Carmen* do compositor

Diversas obras de arte contribuíram para a consolidação do imaginário mítico da boêmia. A forte presença dos *gitanos* (ciganos) por todas as cidades europeias paulatinamente tornou possível a aproximação das distintas culturas. A música de Franz Liszt, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, George Bizet², entre outros, absorveu diversos temas ciganos.

Georges Bizet que fez sua estreia em 1875 com *libretto* de Henri Meilhac e Ludovic Halévy baseada em texto de 1845 de Prosper Mérimée. Mérimée escolheu a Espanha como cenário dramático, pois para ele “A Espanha é um dos países onde se encontram hoje em maior número ainda os nômades dispersos em toda Europa, e conhecidos sob os nomes *Boêmios, Ciganos*, [...] A maioria mora, ou melhor, levam uma vida errante nas províncias do Sul e do Leste, em Andaluzia, Estramadura, no reino de Murcia; há muitos na Catalunha. Estes passam frequentemente na França”. (« L’Espagne est un des pays où se trouvent aujourd’hui en plus grand nombre encore, ces nomades dispersés dans toute l’Europe, et connus sous les noms *Bohémiens, Gitans* [...] La plupart demeurent, ou plutôt mènent une vie errante dans les provinces du Sud et de l’Est, en Andalousie, en Estramadure, dans le royaume de Murcie; il y en a beaucoup en Catalogne. Ces derniers passent souvent en France »). In: MERIMÉE, Prosper. *Carmen*. Paris: Le Livre de Poche/ Classique, 1996, p. 140. Imediatamente a partir de sua estreia esta ópera tornou-se sinônimo de sensualidade e erotismo, e Georges Bizet, acompanhando a dramaticidade emocional do texto de Mérimée, impregnou sua música dos mesmos elementos mesclados aos tons orientais./ É também a partir da metade do século XIX que as reflexões sobre *race* (raça) surgem, e é também a partir deste período que a imagem dos boêmios se “racializa”. Em um artigo desta mesma supracitada seleta dirigida por Sarga Moussa, Xavier Du Crest cita em seu texto uma pesquisa de Henriette Asséo no tocante a origem das raças. Ela diz que no século XIX “a hostilidade popular se conjuga com as interrogações suscitadas pelas origens controversas destas populações”. (« l’hostilité populaire se conjugue avec les interrogations suscitées par les origines controversées des ces populations »), in: Henriette Asséo, *Les Tsiganes, une destinée européenne*, Paris, Gallimard/ Découvertes, 1994 (rééd. 2006), p. 55 apud CREST, Xavier du. *Bohémiens, Gitans, Tsiganes, et Romanichels dans la peinture française du XIXe siècle*. (p. 243-279), in: MOUSSA, 2008, p. 244. Entretanto, mesmo sendo um povo quase indefinível, nômade, Xavier du Crest afirma que “Os Boêmios, sem história mas não sem história, inclassificáveis, incontroláveis talvez, inapreensíveis sem dúvida, perturbam o burguês e fascinam o artista”. (« Les Bohémiens, sans histoire mais non « sans histoire », inclassables, incontrôlables peut-être, insaisissables sans doute, dérangeant le bourgeois et fascinent l’artiste... »). In: CREST, Xavier du. *Bohémiens, Gitans, Tsiganes, et Romanichels dans la peinture française du XIXe siècle*. (p. 243-279), in: MOUSSA, 2008, p. 244.

¹ “O mito boêmia – a ideia do artista como um *tipo de pessoa* diferente de seus companheiros humanos – é fundado na ideia do artista como gênio desenvolvido pelo movimento Romântico, na sequência das revoluções Industrial e Francesa. O gênio romântico é o artista contra a sociedade. Ele ou ela encarna a dissidência, a oposição, a crítica do *status quo*, que poderão ser expressos politicamente, esteticamente ou no comportamento e estilo de vida do artista. Os componentes do mito são transgressão, excesso, afronta sexual, comportamento excêntrico, aparência ultrajante, nostalgia e pobreza - embora a riqueza possa contribuir para a lenda, desde que o boêmio a trate com desprezo, jogando dinheiro fora em vez de investir com prudência burguesa”. (“The bohemian myth – the Idea of the artist as a different *sort of person* from his fellow human beings – is founded on the idea of the Artist as Genius developed by the Romantic movement in the wake of the industrial and French revolutions. The romantic genius is the artist against society. He or she embodies dissidence, opposition, criticism of the status quo; these may be expressed politically, aesthetically or in the artist’s behaviour and lifestyle. Components of the myth are transgression, excess, sexual outrage, eccentric behaviour, outrageous appearance, nostalgia and poverty – although wealth could contribute to the legend provided the bohemian treated it with contempt, flinging money around instead of investing it with bourgeois caution”). In: WILSON, op. cit., p. 3 e 6./ Cf.: Sarga Moussa: “Profundamente “desterritorializante”, o mito dos Boêmios contribui para fundar nossa modernidade europeia sempre questionando os *limites*”. (« Profondément « déterritorialisant », le mythe des Bohémiens contribue à fonder notre modernité européenne tout en questionnant les *limites* »). In: MOUSSA, 2008, p. 18.

² Marilyn R. Brown menciona o livro do célebre compositor Franz Liszt *Sobre os Boêmios e sua Música na Hungria* (*On the Bohemians and Their Music in Hungary*) publicado em Paris em 1859. Neste livro Liszt considera a música cigana como o “epítome da arte elevada e pura” (“epitome of high and pure art”). Segundo Brown, Liszt demonstra



Figura 18

A representação dos andarilhos e dos notívagos urbanos também está abundantemente manifesta na pintura e na literatura.

Um livro que trata diretamente do assunto é *Scènes de la vie de bohème* (serializado de 1845-49 e publicada em livro em 1851) do escritor e suposto boêmio, Henry Murger¹. Ele dizia que as personagens principais - Rodolphe, Marcel, Mimi e Musette - eram a personificação dele mesmo e de seus amigos, e conforme pesquisas, a Mimi, por exemplo, foi baseada em

Lucille Louvet, uma *grisette* que Murger conheceu por volta de 1845². Acentuando ainda mais o imaginário, alguns anos após a morte de Henry Murger, em 1896, Giacomino Puccini estreia *La Bohème*, ópera com *libretto* de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa baseado no *Scènes de la vie de bohème* de Henry Murger.

Rebelde, e principalmente antiburguês, o boêmio citadino, legatário da “figura poética da errância”³, aspirante a escritor ou artista, possuía uma indumentária própria, a qual se compatibilizava

nestes escritos que absorveu as doutrinas saint-simonianas e fourieristas, as quais ditam que “o artista deveria ser “anunciador do futuro” e a arte deveria ter uma utilidade social na medida em que educa, guia e eleva a sociedade [...] o compositor, assim, se apropriou do modo de vida cigano para projetar suas próprias rumações utópicas”. (“The artist was to be the “announcer of the future” and art was to have a social utility in so far as it educated, led, and elevated society [...] The composer thus appropriated the gypsy for the projection of his own utopian ruminations”). In: BROWN, Marilyn R. *Gypsies and Other Bohemians. The Myth of the artist in Nineteenth-Century France*. Michigan: UMI Research Press, 1985, p. 26.

¹ É questionável se Henry Murger vivia ou não uma vida boêmia, pois segundo Jerrold Seigel: “Um dos camaradas dos anos 1850 tem, mais tarde, declarado friamente que “Murguer não era um boêmio” – sua roupa era convencional, suas maneiras mundanas demais. Em sua morte, em 1861, diversos de seus velhos amigos dos anos 1840 exprimiram a decepção que experimentaram por muito tempo face às atitudes anti-boêmias introduzidas na *Scènes de la vie bohème*”. (« L’un associés des années 1850 a, plus tard, déclaré froidement que “Murger n’était pas un bohème” – son costume était convenable, ses manières trop mondaines. À sa mort, en 1861, plusieurs de ses vieux amis des années 1840 exprimèrent la déception qu’ils avaient longtemps éprouvé devant les attitudes ant-bohèmes glissées dans les *Scènes de la vie de bohème* »). In: SIEGEL, op. cit., p. 52./ Segundo Sarga Moussa, Henry Murger definia a boêmia como “uma classe de jovens literatos ou artistas parisienses que vivem dia a dia do produto precário de sua inteligência”. (« une classe de jeunes littérateurs ou artistes parisiens, qui vivent au jour le jour du produit précaire de leur intelligence »). In: MOUSSA, Sarga. *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*. Sous la direction de Sarga MOUSSA. Introduction par Sarga MOUSSA. Paris: L’Harmattan, 2008, p. 11./ Contrário à suspeita sobre Murger, o pintor Gustave Courbet é fartamente citado em pesquisas sobre a vida boêmia como um eminente boêmio-político. Pode-se citar: SIEGEL, op. cit., p. 82-96; WILSON, op. cit., p. 35; BROWN, 1985, p. 12. Esta última comentadora menciona, inclusive, uma notória carta de 1850 de Gustave Courbet na qual ele diz: “Em nossa oh – tão – civilizada sociedade é necessário eu levar a vida de um selvagem... Para esse fim tenho somente que adotar a grandiosa, independente, vagabunda vida de cigano” (“In our oh – so – civilized society it is necessary for me to lead the life of a savage... To that end, I have just set out on the great, independent, vagabond life of the gypsy”). In: BROWN, 1985, p. 4.

²SIEGEL, op. cit., p. 61.

³Jerrold Seigel diz: “Todos compartilhavam com os boêmios, cujos portavam o nome, uma existência marginal fundada sobre a recusa ou incapacidade de assumir uma vida social estável e limitada. Todos viviam

com a manutenção do *status* de homem superior dentro da recém firmada, mas sólida, sociedade burguesa. Contrário ao dândi¹, o boêmio se apresentava de modo desalinhado e infringindo todas as regras de elegância e asseio, e sua aparente pobreza era compatível com suas pretensões, pois segundo Elizabeth Wilson, “ele estava falando ao mundo de sua rebeldia, de sua discordância dos valores burgueses e de sua pobreza, então, antes como uma condição moral que econômica”².

Os fruidores da cidade-ícone da modernidade do século XIX tiveram ao seu favor um ambiente urbano receptivo que abrigou e tolerou as mais diversas expressões. Em Paris respiravam-se as novidades da industrialização, do comércio e das correntes artísticas. Conforme Hannah Arendt:

As ruas de Paris realmente convidam todos a fazer aquilo que as outras cidades parecem permitir com muita relutância apenas à escória da sociedade – a perambulação, o ócio, a *flânerie*. Assim, já desde o Segundo Império, a cidade foi o paraíso de todos os que não precisavam correr atrás da subsistência, seguir uma carreira, alcançar um objetivo – o paraíso, então, dos boêmios, e não só dos artistas e escritores, mas de todos os que se reuniram a eles, por não conseguirem se integrar politicamente – não tendo lar ou Estado – nem socialmente³.

simultaneamente no seio da sociedade comum e fora dela. A verdadeira boêmia tinha igualmente outros componentes: excêntricos, visionários, extremistas políticos, rebeldes a toda disciplina, pessoas rejeitadas pela família, pobres temporários ou permanentes. [...] certas pessoas – nós os reencontraremos – descobriram que os elementos de sua vida podiam servir a um objetivo original: representar os conflitos inerentes à natureza burguesa. Estudar sua descoberta nos permitirá definir a boêmia com mais precisão; ela foi a assimilação dos estilos de vida marginais para os jovens e adultos a fim de dramatizar a ambivalência *vi-à-vis* de sua identidade e destino sociais. Numerosos foram os não-boêmios a experimentar a mesma ambivalência, mas sem consagrar sua vida a vivê-la. Era-se ou não se era boêmio, segundo o grau em que as partes de sua vida teatralizavam essas tensões para si ou para os outros, desvelando-os e exigindo afrontá-los. (« Tous partageaient avec les Bohémiens, dont ils portaient le nom, une existence marginale fondée sur le refus ou l'incapacité d'assumer une vie sociale stable et limitée. Tous vivaient simultanément au sein de la société ordinaire et en dehors d'elle. La vraie bohème avait également d'autres composantes: excentriques, visionnaires, extrémistes politiques, rebelles à toute discipline, personnes rejetées par le famille, pauvres temporaires ou permanents. [...] parce que certaines gens – nous les rencontrerons – découvrirent que des éléments de leur vie pouvaient servir un objectif original : représenter les conflits inhérents au caractère bourgeois. Étudier leur découverte nous permettra de définir la bohème avec plus de précision ; elle fut l'assimilation des styles de vie marginaux par des bourgeois jeunes et moins jeunes, afin de dramatiser l'ambivalence vis-à-vis de leur identité et de leur destinée sociales. Nombreux furent les non-bohèmes à expérimenter la même ambivalence, mais sans consacrer leur vie à la vivre. On était ou on n'était pas bohème, selon le degré où des parties de sa vie théâtralisaient ces tensions pour soi ou pour les autres, les dévoilant et exigeant de les affronter »). In: SIEGEL, op. cit., p. 21.

¹ Sob o olhar de Baudelaire, porém, há rivalidade entre boêmios e dândis apenas em sua apresentação vestimentar. Ambos, os boêmios e os dândis baudelairianos, cada um a sua maneira, demonstram sua rejeição à burguesia, e em determinado momento se compatibilizam.

² WILSON, op. cit., p. 162: “He was telling the world of his defiance, of his dissent from bourgeois values and of his poverty therefore as a moral rather than an economic condition”.

³ ARENDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940. (p. 133-176). In: *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 151.

Todos estes grupos identitários e personagens urbanas fizeram a Paris do século XIX ser sinônimo de modernidade e vanguarda artística; a cidade parecia oferecer infinitas possibilidades para sonhar e realizar a vida sob as luzes de uma liberdade criativa e democrática. Seguindo o curso do tempo chega-se ao Segundo Império, e também a uma Paris firmada como o centro da modernidade secular.

III. 1. 3. Segundo Império (1852-1870): o mito Paris



Figura 19

Especialmente no século XIX o assunto moda era sinônimo de Paris¹.

Segundo Dolf Oehler o mito de Paris vem se consolidando há longa data, desde a Idade Média. Oehler sinaliza quatro dimensões principais que incentivaram o estabelecimento do mito, e ainda um quinto valor acessório que se revela no fim do século XIX. A primeira dimensão é a urbana e demográfica: a “cidade fervilhante”; a segunda, intelectual: centro da civilização e capital das luzes e das artes; a terceira, histórica: centro da revolução; a quarta, hedonista: Paris, a capital do prazer, e a quinta e última: Paris, a capital do burguês que contém a Paris operária².

Cada aspecto mencionado por Oehler se entrelaça a outro, no entanto, de acordo com o objetivo desse exame, o que mais interessa é a faceta da Paris como a capital do prazer. Esta Paris dos prazeres surge posteriormente ao período revolucionário e napoleônico, e estabelece-se na Restauração.

¹ O livro de Paul Claval, *La Fabrication du Brésil. Une grande puissance en devenir*, há uma seção dedicada às origens do carnaval carioca. Ele afirma que as formas modernas do carnaval carioca começaram a ser implantadas em meados do século XIX num ato de ruptura com a brutalidade do entrudo tradicional, e por inspiração do baile de máscara de Paris que na época gozava de grande prestígio. Esta influência reformulou em pouco tempo o carnaval no Rio de Janeiro. E Claval pergunta: “Porque esse sucesso? Tudo isto que vem da França está então na moda. A Rua do Ouvidor, a mais animada do Rio, está repleta de lojas de luxo de Franceses. Esta atmosfera explica o brusco sucesso dos bailes à fantasia que se multiplicam no fim dos anos 1840. A escolha das fantasias, inspiradas na França de Carlos VI, de Luís XIV, ou de Luís XV, indica claramente a fonte da inspiração” (« Pourquoi ce succès? Tout ce qui vient de France est alors à la mode. La Rue do Ouvidor, la plus animée de Rio, est pleine de boutiques de luxe tenues par des Français. Cette atmosphère explique le brusque succès des bals costumés qui se multiplient à la fin des années 1840. Le choix des déguisements, inspirés de la France de Charles VI, de Louis XIV ou de Louis XV, indique clairement la source d’inspiration »). In: CLAVAL, Paul. *La Fabrication du Brésil. Une grande puissance en devenir*. Paris: Belin, 2004, p. 289.

² OEHLER, 2004, p. 129-130.

Segue daí o Segundo Império (1852-1870), e foi ele o grande transformador da moda das roupas, visto que esta foi a era inaugural da alta-costura (*haute couture*).

O Segundo Império chega e traz muitas mudanças, até mesmo na boêmia, pois muitos dos outrora boêmios converteram-se em burgueses no “liberal” período¹.

Esta memorável época em que Paris torna-se alegre e festiva (*féerie*) é bastante marcada por diversas inovações progressistas. Participando destas modernizações estão a confecção e o comércio de roupas.

As Exposições Universais acentuam o movimento florescente pela modernização e pelo consumo. A primeira exposição industrial e universal é apresentada em Londres em 1851. No ano seguinte Paris realiza a sua². A indústria do luxo cresce neste período, é o auge da mercadoria, diz Walter Benjamin:

É a Exposição universal de 1867 que desdobra com o maior esplendor a fantasmagoria da civilização capitalista. O Império está então no apogeu de sua potência. Paris se firma como a capital do luxo e da moda. Offenbach dá o ritmo à vida parisiense. A opereta é a utopia irônica de uma sólida dominação do capital³.

Ainda no Segundo Império, a partir de 1859, começa a *haussmannização* que varre bairros parisienses inteiros do mapa da cidade. A mudança na geografia da cidade detonará uma profusão de outras mudanças⁴.

¹ BROWN, op. cit., p. 12.

² “As exposições universais de Paris representam um papel iluminador na paisagem do século XIX, dão lugar à manifestações grandiosas, à festas suntuosas que concentram a atenção do mundo sobre a capital. A indústria nacional aqui encontra uma vitrine para valorizar as invenções e permitir que sejam descobertas por um grande público”. (« Les expositions universelles de Paris jouent un rôle phare dans le paysage du XIXe siècle, donnent lieu à des manifestations grandioses, à des fêtes somptueuses qui focalisent l’attention du monde sur la capitale. L’industrie nationale y trouve une vitrine pour valoriser les inventions et en permettre la découverte à un large public »). In: SCLARESKY, 2000, p. 82.

³ BENJAMIN, Walter. *Œuvres III*. Paris: Gallimard/ Folio Essais, 2000, p. 55: « C’est l’Exposition universelle de 1867 qui déploie avec le plus d’éclat la fantasmagorie de la civilisation capitaliste. L’Empire est alors au sommet de sa puissance. Paris s’affirme comme la capitale du luxe et de la mode. Offenbach donne le rythme à la vie parisienne. L’opérette est l’utopie ironique d’une solide domination du capital ».

⁴ A partir de 1859 o prefeito Haussmann inicia a destruição de bairros inteiros, alargando ruas e calçadas, a fim de erigir uma nova cidade de Paris, mormente, após tantas revoluções, ele quer uma cidade avessa às barricadas. As consequências desta reformulação serão sentidas a partir do final do *Second Empire* e início da *III République*, período em que surgem também os « *grands magasins* », tais como *Bazar de l’Hôtel-de-Ville* e *Au Bon Marché* nos anos de 1860: “A reconstrução de Paris por Haussmann aumentaria mais e mais o território da burguesia, ao mesmo tempo em que os trabalhadores braçais eram afastados em direção aos novos distritos suburbanos como Belleville; setores da burguesia se enriqueciam com as vantagens diretas e com os impactos econômicos da reconstrução da

Por ser uma época pós-fracasso de 1848 e pós-golpe de 1851, a Paris afeita aos prazeres seduz a ponto de sobrepujar a Paris revolucionária, pois, como sinalizou Oehler, após os cataclismos, a orgia¹. Paris é agora também sinônimo de frívolos prazeres, e conforme Marylène Debourg-Delphis:

Um perfume de Gellé Frères se chamava *Paradis*, outro de Lenthéric, *Cœur de Paris*. O paraíso era Paris, mais viva que qualquer cidade mística. Do ideal olimpiano do qual partiram os Cabanel do Segundo Império atingiu-se o modelo que devia ser referência para o mundo inteiro, a “Parisiense”².

Para Timothy J. Clark após Haussmann, Paris estetizou-se, tornou-se imagem, espetáculo: “simplesmente como uma imagem, alguma coisa ocasionalmente e casualmente consumido em espaços expressamente concebidos para uma finalidade - *promenades*, panoramas, passeios aos domingos, grandes exposições e desfiles oficiais”³.

Dito isto, pode-se pintar um quadro de Paris e da atmosfera do extravagante do Segundo Império por meio de sua prosperidade material e tendência expansionista, mas igualmente através do fenômeno da ascensão de um tipo especial de mulher, da *grande cocotte*. Este foi o pináculo⁴ delas.

As atrizes⁵, as *femmes entretenues*, as *cocottes*, as *demi-mondaines*¹ pululam na sociedade parisiense de antanho, e sem um nome ou uma tradição para honrar elas são objetos de

cidade”. (« La reconstruction de Paris pour Haussmann allait en faire de plus en plus le territoire de la bourgeoisie, à mesure que les travailleurs manuels étaient repoussés vers les nouveaux districts suburbains comme Belleville et que des sections de la bourgeoisie s’enrichissaient des profits directs et des retombées économiques de la reconstruction de la ville »). In: SIEGEL, op. cit., p. 216

¹ OEHLER, 2004, p. 131.

² DELBOURG-DELPHIS, Marylène. *Le chic et le Look*. Paris: Hachette, 1981, p. 83: « Un parfum de Gellé Frères s’appelait *Paradis*, un autre de Lenthéric, *Cœur de Paris*. Ce paradis était Paris, plus vivant que toute cité mystique. De l’idéal olympien dont étaient partis les Cabanel du Second Empire on était parvenu au type qui devait faire référence pour le monde entier, la « Parisienne » »./ Cf.: PERROT, 1995, p. 12.

³ CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. New Jersey: Princeton UP, 1984, p. 36: “now simply as an image something occasionally and casually consumed in spaces expressly designed for the purpose - promenades, panoramas, outings on Sundays, great exhibitions and official parades”.

⁴ LAVER, op. cit., p. 185; Cf.: SOUZA, op. cit., p. 133 et seq.

⁵ Elizabeth Wilson faz uma interessante consideração acerca da profissão de atriz em meados do século XIX: “Mesmo mulheres da classe trabalhadora, como a companheira de Baudelaire, Jeanne Duval, invariavelmente descrita como uma prostituta parece ter tentado ganhar a vida como atriz. É certo que esta era uma profissão ambígua para a mulher em meados do século XIX, e ‘atriz’ naquele tempo, e posteriormente, poderia ser um eufemismo para a mulher que vivia da venda de sua sexualidade. Mas, mais frequentemente era o inverso: as mulheres boêmias classificadas como amantes, cortesãs, prostitutas e esposas, tinham suas aspirações e realizações artísticas ignoradas ou negadas”. (“Even working class women, such as Baudelaire’s companion, Jeanne Duval, invariably written off as a prostitute, seems to have tried to make a living as an actress. Admittedly this was an ambiguous profession for a woman in the mid-nineteenth century, and ‘actress’ then and later could be a euphemism for a woman who lived by the sale of her sexuality. But it was more often the other way round: bohemian women classified as mistresses,

experimentações dos costureiros, são cobaias e não clientes². Para Georg Simmel é natural que a “mulher semi-mundana seja amiúde quem inicia a nova moda”, e isto por conta de sua “forma de vida peculiarmente desenraizada: a existência de pária que a sociedade lhe destina suscita nela, declarado ou latente, um ódio contra tudo o que já está legalizado, firmemente estabelecido...”³.

Gilda de Mello e Souza observa, porém, as transformações da moda feminina sob um ângulo benéfico no que tange ao próprio encontro do feminino⁴, como já foi dito anteriormente.

A presença das atrizes é sensivelmente notada na *Recherche* proustiana, e de certo modo todas são herdeiras da fictícia Berma:

Esta verdadeira atriz, reunião simbólica e arquétipo romanesco de Sarah Bernhardt, de Réjane e outras grandes atrizes do fim do século, é plagiada por uma trupe de atrizes caricaturas que desonram o teatro: Rachel, Léa, a atriz anônima que faz escândalo no Cassino de Balbec dançando com a irmã de Bloch, uma atriz do Odéon que forma, sempre em Balbec, uma turminha com seu amante e dois nobres... Suas intrigas, suas ligações e seus escândalos servem, sobretudo para modelar o gênio único e a pura glória de *la* Berma. Se ela serve de contraponto à mediocridade teatral das atrizes legítimas, ela serve igualmente de exemplo e de mediadora para todas as outras “atrizes” da obra que exercem esta atividade de modo ilegítimo⁵.

courtesans, prostitutes and wives, their artistic aspirations and achievements ignored or denied”). In: WILSON, op. cit., p. 92.

¹ Segundo Philippe Perrot o termo *demi-mondaine* advém do nome da peça de Alexandre Dumas Filho, *Le Demi-Monde* (Paris, M. Lévy, 1855 apud PERROT, 1981, p. 302, nota 1). Perrot destaca ainda entre este grupo de mulheres a *cocodette*: “Mundana rebaixada de classe, ela rompeu com a sociedade da qual é originária pelo escândalo de um divórcio ou de uma aventura irregular, adotando a imoralidade de uma existência consagrada ao prazer e aos excessos das *cocottes*, sem abandonar os hábitos, as maneiras e uma linguagem de melhor tom. Indisciplinada aos pré-julgamentos, mas menos escandalosa, ela contribui para confundir as demarcações estabelecidas nas zonas da hierarquia social”. (« Mondaine déclassée, elle a rompu avec la société dont elle est issue par le scandale d’un divorce ou d’une aventure irrégulière, choisissant l’immoralité d’une existence vouée au plaisir et aux excès des cocottes, sans cesser de partager des habitudes, des manières et un langage du meilleur ton. Insoumise aux préjugés, mais moins fracassante, elle contribue à brouiller les démarcations établies dans ces zones de la hiérarchie sociale »). In: PERROT, 1981, p. 303.

² As mulheres do *demi-monde* do Segundo Império “servem de banco de ensaio às novidades, criando o acontecimento, contabilizando os pontos, avaliando os olhares, apreciando os espantos ou as ironias, a admiração invejosa ou o franco desprezo”. (« servent de banc d’essai aux nouveautés, créant l’événement, comptabilisant les points, jaugeant les regards, appréciant des étonnements ou des moqueries, l’admiration envieuse ou le franc mépris »). In: PERROT, 1981, p. 304./ Cf.: NATTA, 1996, p. 28.

³ SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008, p. 42.

⁴ Cf.: p. 24, nota 4 (SOUZA, op. cit., p. 100: “Tendo a moda como único meio lícito de expressão, a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo [...] Procurou em si – já que não lhe sobrava outro recurso – a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma. E aos poucos, como o artista que não se submete à natureza, impôs à figura real uma forma fictícia, reunindo os traços esparsos numa concordância necessária”).

⁵ ORIOL, op. cit., p. 211 : « cette véritable actrice, réunion symbolique et archétype romanesque de Sarah Bernhardt, de Réjane et d’autres grandes comédiennes de la fin du siècle, est plagiée par une cohorte de caricatures d’actrices

A moda torna-se a grande aliada na prática da coqueteria (*coquetterie*)¹, a convenção social típica das mulheres por todo o século XIX, e estes dois recursos, roupas elaboradas e *coquetterie*, serão cada vez mais aplicados na conquista do parceiro, seja ele um amante ou um marido.

Em nível mais destacado, ou seja, estando acima das *femmes entretenues* e das *cocottes* habituais, se encontravam as conhecidas *grandes horizontales*², as famigeradas cortesãs³ que se vestiam de forma exageradamente atraente e requintada, e que, além de lançarem moda, ainda provocavam muita inveja por onde passavam. A popularidade destas mulheres era mensurada pelas suntuosas somas de dinheiro

qui avilissent le théâtre: Rachel, Léa, l'actrice anonyme qui fait scandale au Casino de Balbec en dansant avec la sœur de Bloch, une actrice de l'Odéon qui forme, toujours à Balbec, une petite bande avec son amant et deux gentilshommes... Leurs intrigues, leurs liaisons et leurs scandales servent surtout de repoussoir au génie unique et à la gloire pure de la Berma. Si elle sert de contrepoint à la médiocrité théâtrale d'actrices légitimes, elle sert aussi d'exemple et de médiatrice pour toutes les autres « actrices » de l'œuvre qui exercent cette activité de façon illégitime ».

¹ “A essência da coqueteria, expressando-nos com paradoxal concisão, é esta: onde existe amor, existe também – quer no seu fundamento, quer à sua superfície – posse e não posse; portanto, onde existe posse e não posse – embora não na forma da realidade, mas do jogo – existirá também amor ou, pelo menos, algo que ocupa o seu lugar”. In: SIMMEL, 2008, p. 73./ Gabrielle Chanel, a grande estilista, também deu sua definição: “A coqueteria é uma conquista do espírito sobre os sentidos”. (« La coquetterie, c'est une conquête de l'esprit sur les sens »). In: CHARLES-ROUX, Edmonde. *Temps Chanel*. Paris: Chêne- Grasset, 1986, p. 237.

² Siegfried Kracauer cita como grandes cortesãs do Segundo Império Adèle Courtois e Anna Deslions. Esta última gozava na sociedade de um prestígio incomparável: “Quando ela consentia seus favores a um eleito, ela lhe enviava previamente sua *toilette* de noite, cuja cor se harmonizava ao gosto do amante da noite. Esta *toilette* galante que valia de 2500 a 3000 francos dá uma ideia do preço que ela pedia por ela mesma. A casa de Anna Deslions era também tão suntuosa quanto seu guarda-roupa...”. (« Lorsqu'elle accordait ses faveurs à un élu, elle lui envoyait au préalable sa toilette de nuit, dont la couleur s'harmonisait au goût de l'amant d'un soir. Cette toilette galante qui valait de 2500 à 3000 francs, donne un aperçu de prix qu'elle demandait d'elle même. La maison d'Anna Deslions était aussi somptueuse que sa garde-robe... »). In: KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach ou le secret du second Empire*. Paris: Gallimard/ Le Promeneur, 1994, p. 229./ Cf. Philippe Perrot: “E relatados pelo burburinho ou pela crônica, os fatos e gestos inacreditáveis de Paiva, de Alice Ozy, de Esther Guimoud, de Morgador ou de Cora Pearl, criaturas copiosamente aduladas e excessivamente perdulárias, passam rapidamente à lenda. Ornamentação e moda, naturalmente, representam um bom espaço em seu espetáculo. Elas desfilam na Champs-Élysées, no Bois de Boulogne ou no Longchamp, no palco ou nos camarotes do teatro, em viagem ou nas estações termais, em todos os lugares elas se fazem observar para se fazer reconhecer...”. (« Et rapportés par la rumeur ou la chronique, les faits et gestes ébouriffants de la Paiva, d'Alice Ozy, d'Esther Guimoud, de Morgador ou de Cora Pearl, créatures follement adulées et follement dépensières, passent rapidement à la légende. Parure et mode figurent, bien sûr, en bonne place dans leur spectacle. Qu'elles parandent aux Champs-Élysées, au Bois de Boulogne ou à Longchamp, sur la scène ou dans la loge des théâtres, en voyage ou dans les villes d'eaux, partout où elles se font remarquer pour se faire reconnaître... »). In: PERROT, 1981, p. 304.

³ HOLLANDER, op. cit., p. 154. Por outro lado, pode-se salientar certa redenção das cortesãs na obra de Alexandre Dumas Fº, *La Dame aux camélias*, de 1848. *La dame aux camélias* foi inicialmente adaptada para o Théâtre du Vaudeville de Paris em 1852, e logo tornou-se a bem-sucedida ópera *La Traviata* pelas mãos do compositor Giuseppe Verdi em colaboração com o librettista Francesco Maria Piave. Sua estreia ocorreu em 06 de março de 1853 no Teatro La Fenice em Veneza. In: DELBOURG-DELPHIS, 1981, p. 75.

gasto para mantê-las. O homem rico¹ delegando à mulher² (que poderia ser a mulher, a amante, ou ainda uma filha núbil) a exposição de sua própria riqueza não media esforços para sobressair-se, e dentre todos os gastos que ele tinha com a mulher estavam inclusas as jóias. Roland Barthes, num artigo sobre o uso das jóias, afirma que certos sociólogos explicam por este viés a origem da moda, e mais, afirma que através desta exposição primitiva da riqueza encontra-se uma mitologia da mulher: “mitologia ainda infernal, aliás, pois a mulher se perde para possuir as jóias e o homem condena-se por esta mulher carregada destas mesmas jóias pelas quais ela se vendeu: nesta cadeia das jóias, a mulher se dá ao diabo e o homem se dá à mulher, tornada ela mesma pedra preciosa e dura”³. Barthes situa a sociedade do Segundo Império como inebriada e enlouquecida com o poder das jóias e cita *Naná*, de Émile Zola como fruto desta sociedade duplamente arruinada pela destruição e pela devoração, e conclui: “a mulher é simultaneamente devoradora (*mangeuse*) de homens e de diamantes”⁴.

¹ BARTHES, Roland. *Œuvres Complètes* (Tome I, 1942-1961). Paris: Seuil, 2002, p. 912./ Cf.: Daniel Roche: “Para uma sociedade na qual o valor da economia e dos lucros são doravante fundamentais, a proclamação do consumo ostentatório é imediatamente publicitário. A mulher é a vitrine do homem, ela afirma na produção de uma aparência exagerada de sua feminilidade seu segundo lugar na ordem social e familiar. É o triunfo de uma ilusão. As novas normas vestimentares têm por função forçar os corpos a ser o que eles não são, e as almas – queiram perdoar o dualismo cômodo – a confirmar os valores sociais do dom, dos fantasmas hereditários, dos deveres sublimados através das aparências respeitáveis. As novas fronteiras do pudor e da licenciosidade acompanham esta mudança”. (« Pour une société où la valeur de l'économie et du gain sont désormais fondamentales, la proclamation d'une consommation ostentatoire est immédiatement publicitaire. La femme est la vitrine de l'homme, elle proclame dans la fabrication des apparences outrées de la féminité son second rang dans l'ordre social et familial. C'est le triomphe d'une illusion. Des nouvelles normes vestimentaires ont pour fonction de forcer les corps à être ce qu'ils ne sont pas et les âmes – on voudra bien pardonner ce dualisme commode – à confirmer les valeurs sociales du don, des fantômes héréditaires, des devoirs sublimés à travers les apparences respectées, respectables. De nouvelles frontières de la pudeur et de la grivoiserie accompagnent ce déplacement ») In: ROCHE, 1989, p. 65.

² Conforme Tomiko Hasegawa: “Ela representava no esplendor de sua *toilette* o estatuto social ou a potência pecuniária do pai, do marido ou do amante”. (« Elle représentait dans la splendeur de sa toilette le statut social ou la puissance pécuniaire du père, du mari ou de l'amant »). In: HASEGAWA, Tomiko. *Le monde de la Belle Époque dans « À la recherche du temps perdu » à travers la mode masculine* (p. 91-104). In: *Bulletin Marcel Proust (BMP)*, 2002-2003, p. 91

³ BARTHES, 2002, p. 1091.

⁴ BARTHES, 2002, p. 1091/ Cf. Philippe Perrot: “Dispendiosas, as mulheres elegantes são para exaltar a glória de seus protetores, muito ricos e poderosos o suficiente para fazer das caçadoras de fortunas, seus diamantes. Objetos de posse e exibição, agora que ele é excluído de ostentar sobre si os símbolos muito evidentes da ociosidade e da vida dispendiosa, não são elas os emblemas do sucesso, do índice exterior de riqueza?”. (« Gouffres financiers, les femmes galantes le sont donc aux fins d'exalter la gloire de leurs protecteurs, assez riches, assez puissants pour faire de ces croqueuses de diamants, leurs diamants. Objets de possession et d'étalage, maintenant qu'il est exclu d'arborer sur soi les symboles trop clairs de l'oisiveté et de la vie dispendieuse, ne sont-elles pas des emblèmes du succès, des signes extérieurs de richesse ? »). In: PERROT, 1995, p.184.

O corpo da mulher torna-se um objeto a ser explorado, e elas começam a reivindicar seu direito sobre ele¹. A moda fomenta a rivalidade entre as classes sociais, sobretudo no que tange ao sexo feminino: “A *cocotte* e a atriz são a mulher da moda por excelência”², diz Marylène Delbourg-Delphis. O teatro de variedades traz novidades ousadas e coloridas nas *toilettes*, e o palco é o lugar onde a *vedette*, num simulacro de modelo e manequim, exhibe-se em roupas íntimas altamente elaboradas e ornadas com ricas rendas e bordados, denunciando uma indústria que começa a se firmar por trás dos bastidores³.

Na segunda metade do século XIX a França é conhecida como a pátria do erotismo⁴, e, principalmente Paris com seus bairros boêmios e seus teatros e cabarés, como por exemplo, os célebres *Moulin Rouge* e o *Folies Bergère*, contribuíram para consolidar a fama.

III. 1.3.1. O surgimento da alta costura (*haute couture*)



Figura 20

No Segundo Império as roupas já não se assumem plenamente como o apanágio da aristocracia e da alta burguesia, ao contrário, a moda das roupas já começa a revelar neste período seu caráter igualizador, e antagonicamente, individualizante.

Os anos do Segundo Império tiveram a liderança de Napoleão III, mas a espanhola Eugenia de Montijo, sua esposa, teve uma participação bastante

¹ No *Le Dandy – Gazette des Modes*, que começou a circular em 1849, há um pequeno artigo sobre certa petição das *lorettes* (Segundo o dicionário Le Petit Robert, *lorette* é uma jovem mulher elegante e fácil: cortesã, *grisette*. A palavra teve origem em 1836, na igreja Notre-Dame de Lorette, situada em Paris, próximo a Pigalle, onde moravam muitas mulheres de costumes “ligeiros”). O artigo diz: “Inicialmente elas pedem a mais absoluta independência no baile e mesmo alhures. Rodadas de pernas, movimentos do *french cancan*, piruetas, fugas, liberdade total no exercício de todos os prazeres da dança. Terá somente anulada a cadeia das damas, e o costa a costa estará suspeito porque ele não é muito simpático. Em seguida elas solicitam cortar de viés a lateral de seus vestidos que serão confeccionados à ateniense...”. (« Elles demandent d’abord l’indépendance la plus absolue au bal et même ailleurs. Ronds de jambe, grands écarts, pirouettes, fugues, liberté entière dans l’exercice de tous ces agréments de la danse. Il n’y aura d’anéanti que la chaîne des dames, et le dos à dos sera suspect parce qu’il n’est pas assez sympathique. Elles demandent ensuite à échancre sur la côté leurs robes qui seront taillées à l’athénienne... ») In: *Le Dandy – Gazette des Modes*, 1^o Anné, Mars, 1849: « Pétitions des Lorettes », dernière page.

² DELBOURG-DELPHIS, 1981, p. 56: « La cocotte et l’actrice sont la femme de mode par excellence ».

³ SOUZA, op. cit., 1987, p. 134/ Cf.: A invenção da máquina de costura e as tintas à base de anilina fomentaram o desenvolvimento da indústria da moda a partir de 1850. In: LAVER, op. cit., p. 190.

⁴ HOLLANDER, op. cit., p. 158.

ativa, ao menos no tocante à moda das roupas.

Em larga medida, a imperatriz, chamada Eugénie pelos franceses, foi a responsável pelo início da *haute couture*, pois ela elegeu o inglês radicado em Paris desde 1846, Charles-Frédéric Worth¹ como seu costureiro preferido², e a partir de então o costureiro anônimo passou a ser intitulado estilista, e tornou-se a potestade da moda não apenas em Paris, mas em toda Europa³: “doravante o tom não é mais dado pelo dândi, por uma célebre atriz, ou por uma *demi-mondaine*, mas pelo grande costureiro”⁴. A imperatriz, por seu lado, é simultaneamente a última soberana lançadora de moda na Europa e a primeira grande *vedette* a serviço de uma incipiente indústria⁵.

Ao afirmar que a imperatriz é a última soberana que exerce seu poder através da moda, obrigatoriamente o nome da inigualável rainha Maria Antonieta vem à tona, visto que no século XVIII a França teve uma rainha que soube como nenhuma outra articular seu poder através da sua *toilette*. E fazendo uma correspondência entre as soberanas, pode-se destacar que a adoção de Rose Bertin pela rainha Maria Antonieta faz um paralelo à adoção de Charles Worth pela imperatriz Eugénie⁶. Outras

¹A alta-costura, ou a costura-criação, surge em Paris em 1857 com a inauguração da *maison* do inglês Charles Frédéric Worth. Ele introduziu a maior parte das inovações que caracterizam a alta-costura até os dias de hoje, como por exemplo, a apresentação dos modelos através de um desfile com manequins (denominadas na época *sosies*) trajando os lançamentos. O lançamento de novos modelos era feito a cada estação, e após a escolha do modelo pela cliente a peça era confeccionada sob medida para ela. Para Lipovetsky, “sob a iniciativa de Worth, a moda ascende à época moderna, ela se torna uma empresa de criação, mas também um espetáculo publicitário”. (« Sous l’initiative de Worth, la mode accède à l’âge moderne; elle est devenue une entreprise de création mais aussi de spectacle publicitaire »). In: LIPOVETSKY, 1987, p. 83.

² Conforme Marie-Christine Natta “Ele havia concebido para a princesa Pauline De Metternich um vestido em tule branco laminado de prata, guarnecido com plaquinhas de coração rosado, colocadas em tufo, e cinturado com um tecido de cetim branco polvilhado de diamantes. Este vestido estonteante e de um gênero muito novo fez sensação na corte de Napoleão III e levou Worth a uma prestigiosa clientela”. (« Il avait conçu pour la princesse Pauline De Metternich une robe en tulle blanc lamée d’argent, garnie de plaquettes à cœurs rosés, placées dans des touffes d’herbes folles, et ceinturée d’un tissu de satin blanc piqué de diamants. Cette robe éblouissante et d’un genre très nouveau fit sensation à la cour de Napoléon III et attira à Worth une prestigieuse clientèle »). In: NATTA, 1996, p. 65.

³ LAVER, op. cit., p. 186-188.

⁴ NATTA, 1996, p. 65: « Désormais, le ton n’est plus donné par le dandy, par une célèbre actrice ou une demi-mondaine, mais par le grand couturier ».

⁵ SOUZA, op. cit., p. 133.

⁶ Gilda de Mello e Souza afirma que para a imperatriz Eugénie, ex-senhorita de Montijo, a moda de Worth auxiliou “a solidificar sua situação incerta de soberana sem sangue real, perdida numa corte talvez hostil. A liderança da moda é um dos meios de que a real *parvenue* se utiliza para conquistar a admiração de seus súditos”. In: SOUZA, op. cit., p. 133-134.

semelhanças ainda aproximam estas duas notórias mulheres¹, mas, sobretudo é no cenário da moda que as afinidades se evidenciam.

Foi justamente no Segundo Império que surgiram determinados procedimentos no comércio de roupas que fundaram um novo método de trabalho, o qual é praticado até os dias de hoje. É com Charles Worth que até mesmo a insolência habitual dos estilistas se estabelece como norma nas relações entre cliente e costureiro², entretanto, tal arrogância já era sentida em Rose Bertin no século XVIII³. No caso de Rose Bertin, porém, Gilles Lipovetsky prognostica o início de uma salutar era democrática: “a pretensão artística e a insolência das pessoas da moda não podem ser segregadas de uma corrente mais ampla de ambição, presunção, vaidade, apropriadas à entrada da sociedade na era da igualdade”⁴.

Todavia, contrariamente ao *Ancien Régime*, a elite social da época de Napoleão III é uma mixórdia, uma mescla de bonapartistas, de aristocratas de estirpe reconhecida, de nobres recentes, e, sobretudo, da rica burguesia. Por conta do crescimento industrial, que inclui a revolução ferroviária, a expansão comercial, e a febre especulativa, todas “as facetas da prosperidade imperial modificam estruturas e relações sociais, multiplicam, sob a permanência das disparidades sociais, fortunas improvisadas e ascensão fulgurantes”⁵. Conforme Marylène Delbourg-Delphis,

A corte do Segundo Império é tão heteróclita que é impensável que o poder da moda pertença a uma casta dominante. A valorização do costureiro guarda a necessidade que se tinha de um homem que não pertencesse a nenhum grupo e conseqüentemente fosse

¹ Cf.: Marylène Delbourg-Delphis: “A imperatriz Eugénie, apaixonada por Maria Antonieta, deu o pontapé inicial fazendo vestidos, casacos curtos, mantilhas Trianon, e realizando salões Luís XVI pelo arquiteto Lefuel por volta de 1865”. (« L’imperatrice Eugénie éprise de Marie Antoinette a donné le coup d’envoi en se faisant faire robes, vestes, fichus Trianon, et en faisant exécuter des salons Louis XVI par l’architecte Lefuel autour de 1865 »). In: DELBOURG-DELPHIS, 1981, p. 67.

² “Mas o grande costureiro não tinha a humildade do bom alfaiate. Bem ao contrário, à maneira de seu compatriota Brummell, ele realizou eficientemente a irreverência no que concerne a elite social. Ele a praticou, não com a elegância de um dândi, mas com a grosseria de um *parvenu*”. (« Mais le grand couturier n’eut pas l’humilité du bon faiseur. Bien au contraire, à l’instar de son compatriote Brummel, il avait compris l’efficacité de l’irrespect à l’égard de l’élite sociale. Il le pratiqua, non avec l’élégance d’un dandy, mais avec la grossièreté d’un parvenu »). In: NATTA, 1996, p. 65.

³ « Une singulière personne gonflée de son importance, traitant d’égale à égale avec des princesses », observa Mme d’Oberkirch sobre Rose Bertin. In: LATOUR, Anny. *Les magiciens de la mode*. Paris: Julliard, 1961, p. 23.

⁴ LIPOVETSKY, 1987, p. 102: « la prétention artistique et l’insolence des gens de mode ne peuvent être séparées d’un courant plus large d’ambition, de suffisances, de vanité, propres à l’entrée des sociétés dans l’ère de l’égalité ».

⁵ PERROT, 1981, p. 158: « les facettes de la prospérité impériale, modifient structures et rapports sociaux, multiplient, sous la permanence des disparités sociales, fortunes improvisées et ascension fulgurantes ».

suscetível de produzir em toda sua aparência e objetivamente, esta unidade naturalmente vacilante¹.

Um princípio que entra no jogo da moda a partir de então é o que alude a um dos atuais ditames dela: a moda sugere que uma vez aceito um exagero, ele se tornará cada vez maior², o que naturalmente decretará seu fim, segundo Paul Poiret: “todo o excesso em matéria de moda é o sinal do fim”³. Logo, a imperatriz Eugénie, a incontestável “Deusa das anquinhas”⁴, extraiu do uso da majestosa crinolina⁵, que se tornou sua marca registrada, tudo o que pode⁶. Embora vestindo a enorme e incontrolável¹

¹ DELBOURG-DELPHIS, 1981, p. 47: « La cour du Second Empire est si hétéroclite, qu’il est impensable que le pouvoir de mode appartienne à une caste dominante. La valorisation du couturier tient au besoin que l’on avait d’un homme qui n’appartînt à aucun parti et fût par conséquent susceptible de produire en toute extériorité et en toute objectivité, une unité naturellement défaillante ».

² LAVER, op. cit., p. 179/ Cf. Georg Simmel: “...a tendência da moda para lá da medida, aliás, observada: se a moda são sapatos bicudos, ele permite que os seus terminem em pontas de lanças; se a moda são golas altas, usa-as até as orelhas; se a moda é ouvir conferências científicas, então já não se encontrará outra coisa em parte alguma”. In: SIMMEL, G. *Filosofia da moda e outros escritos*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008, p. 34.

³ POIRET, Paul. *En habillant l’époque*. Paris: Grasset, 1986, p. 212: « tout excès en matière de mode est signe de fin ».

⁴ Além de “Deusa das anquinhas”, a imperatriz também era chamada de “Rainha Fashion”, “Condessa da Crinolina” e “Imperatriz da Moda”. In: DOLAN, Therese. *The Empress’s New Clothes: Fashion and Politics in Second Empire France*. *Woman’s art Journal*, Vol. 15, Nº 1 (Spring-Summer, 1994), p. 24.

⁵ Crinolina: armação feita de arcos horizontais em aço flexível interligados; merinaque, saia-balão. A partir do século XIX esse tipo de armação substituiu as pesadas e diversas anáguas do vestuário feminino. Tal invenção, não comprovada, parece ter sido da própria imperatriz Eugénie após uma visita feita a, então, quase falida indústria Peugeot. Levando um desenho feito por ela mesma, a imperatriz haveria sugerido a feitura de uma leve armação de metal a fim de facilitar a indumentária feminina. A crinolina, porém, apresentava um grande perigo às mulheres, pois frequentemente corriam o risco de se enrolarem no leve círculo metálico em consequência do vento. A crinolina foi muito ironizada e contestada, entretanto, Théophile Gautier em seu opúsculo *De la Mode* com muito bom humor defende seu uso: “Uma objeção mais séria seria a incompatibilidade da crinolina com a arquitetura e os móveis modernos. Quando as mulheres portavam suas armações, os salões eram vastos, as portas se abriam em duas asas largas, as poltronas tinham seus braços afastados, os coches admitiam facilmente a extensão das saias; os camarotes do teatro não se assemelhavam à gavetas de cômoda. E bem! se fará os salões maiores, se mudará a forma dos móveis e dos carros, se demolirá os teatros! Belo negócio! pois as mulheres não renunciarão à crinolina mais do que ao pó-de-arroz – outro tema de ênfase banal que nenhum artista deveria mudar”. (« Une objection plus sérieuse serait celle de l’incompatibilité de la crinolone avec l’architecture et l’ameublement modernes. Lorsque les femmes portaient des paniers, les salons étaient vastes, les portes s’ouvraient à deux larges battants, les fauteuils écartaient leurs bras, les carrosses admettaient aisément cette envergure de jupes ; les loges de théâtre ne ressemblaient pas à des tiroirs de commode. Eh bien! l’on fera des salons plus grands, on changera la forme de meubles et des voitures, on démolira les théâtres! La belle affaire ! car les femmes ne renonceront pas plus à la crinoline qu’à la poudre de riz – autre thème de déclamation banale que ne devrait varier aucun artiste »). In: GAUTIER, Théophile. *De la Mode*. Arles: Actes Sud, 1993, p. 33.

⁶ Para Siegfried Kracauer há uma relação política entre a crinolina e a política da época: “As maquiagens e as crinolinas seguiam os mesmos fins da política: eles dissimulavam a realidade física, como o regime dissimulava a realidade social; a crinolina era além do mais o sinal mais aparente do rendimento econômico de quem a portava. Mais o Império se aplicava em propagar a luz e o triunfo, mais se dilatava a crinolina – e sua circunferência apenas diminuiria a partir de 1866”. (« Les fards et les crinolines poursuivaient les mêmes fins que la politique: ils dissimulaient la réalité physique, comme le régime dissimulait la réalité sociale ; la crinoline était en outre le signe le

armação, símbolo de sua classe social², a imperatriz ainda conseguiu estabelecer um estilo próprio e harmonioso sob a regência de Charles Worth. Com o passar do tempo, e com as modificações feitas aqui e ali, a crinolina foi sofrendo alterações, até chegar a sua redução completa e quase desaparecimento; quase, pois se os vestidos foram perdendo as anquinhas, eles foram ganhando uma saliência seguida de uma longa cauda abaixo das costas³.

As saias⁴, mas, sobretudo os vestidos, foram progressivamente se sofisticando e sendo confeccionados com tecidos e rendas cada vez mais luxuosas e exuberantes. A indústria têxtil está a todo vapor, e estas peças do vestuário feminino incrementam a indústria da seda e a fabricação de bordados e enfeites. Aos acessórios clássicos desde o começo do século, xales, chapéus, leques, e sombrinha, indispensáveis na composição da mulher elegante, acrescentam-se, a partir de então, as jóias, elas se tornaram o imprescindível detalhe da *toilette*.

Charles Worth acompanhando inteligentemente a euforia do Segundo Império cria para a corte de Eugénie, e para a burguesia endinheirada parisiense (leia-se aqui para o grupo feminino), roupas para serem usadas em horários e ocasiões distintas: um traje para um jantar íntimo, outro modelo para um baile, um vestido para o teatro, um conjunto para um chá, outro para os passeios ao ar livre na cidade, e assim por diante. Cada período do dia demanda uma determinada *toilette*, como Balzac já havia prenunciado em seu *Tratado*. A partir desta opulenta ideia de servir-se de um traje específico para cada ocasião, a moda urbana e civilizada vai alinhando progressivamente sua estética à representação como um preceito ordinário.

plus apparent du rendement économique de celle qui la portait. Plus l'Empire s'appliquait à répandre la lumière et la joie, plus s'épanouissait la crinoline – et son pourtour ne diminuerait qu'à partir de 1866 »). In: KRACAUER, op. cit., p. 228.

¹ A ampla silhueta de Eugénie promovida pela crinolina fornecia abundante material para os caricaturistas de plantão. Em 1856 Charles Vernier publicou uma seqüência de caricaturas sob o título: *Crinolinomanie* com nomes como os de Cham (Amedée de Noé), Jean Marcelin, Charles Bertall, Félix Nadar, Honoré Daumier. O periódico inglês de humor, *Punch*, também não perdia a oportunidade de satirizar a crinolina.

² Segundo Gilda de Mello e Souza as mulheres do povo não conheciam tal armação. In: SOUZA, op. cit., p. 233, nota 30.

³ Estes modelos que deixavam uma abundante cauda de tecido arrastar pelo chão foram criticados por John Ruskin que os considerava anti-higiênicos. In: LAVER, op. cit., p. 196.

⁴ Na França, mas, sobretudo em Paris, as saias, com a introdução dos esportes ingleses, terão seu auge na moda apenas a partir 1885/ 1890. Com a saia virão também o *sweater*, o *pull-over* e o *tailleur*. In: PASQUALI, Costanza. *Proust, Primoli, La moda. Otto lettere inedite di Proust e tre saggi*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. 1961, p. 93.

Com a generalização da moda a diferença de classes torna-se menos perceptível, e apesar do traje estar sempre em evidência e proporcionar logo à primeira vista uma indicação da situação pecuniária a todos os observadores¹, ele não revela a linhagem de quem dele se serve:

A questão da relação entre as classes e a indicação da classe de cada um se torna infinitamente delicado, pois se até o primeiro quarto de século a vestimenta funcionava praticamente como no Antigo Regime, à imagem de um léxico, desde, e, sobretudo a partir do Segundo Império, a mobilidade social se traduz por uma mobilidade do sinal indicativo de classes que não é mais necessariamente indexado a ela².

Uma consequência disso é que através de seus trajes a *grande cocotte* pode ser cotejada com uma aristocrata, e reciprocamente, a nobre pode facilmente assemelhar-se a uma *grande cocotte*. A roupa opera então como cúmplice para camuflar, ou revelar, a origem de quem a usa, até porque a possibilidade de mobilidade de classes está significativamente mais factível³.

Portanto, de acordo com Philippe Perrot, por conta da pulverização, da imitação, e também pela pretensão de enriquecimento, o *grand monde* vai se mesclando e tomando outra forma, diversa daquela da primeira metade do século XIX, e encontra na moda das roupas um código mediador:

¹ VEBLEN, Thorstein. *A Alemanha imperial e a revolução industrial: A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 98.

² PERROT, 1981, p. 158: « La question du rapport entre les classes et le signe devient infiniment délicate, car si jusqu'au premier quart du siècle le vêtement fonctionnait pratiquement comme dans l'Ancien Régime, à l'image d'un lexique, depuis, et surtout à partir du Second Empire, la mobilité sociale se traduit par une mobilité du signe qui n'est plus nécessairement indexée sur elle ». E Perrot continua: “Responsável pela conotação diferencial de estatuto, de prestígio, de moda, o vestimento burguês pode significar uma participação social real como também uma participação fantasmática, de intenção, de pretensão “(...) ninguém, escreve Nietzsche, pelo modo como elas [as mulheres européias] estão vestidas, não deve conservar uma dúvida sobre a que classe da sociedade pertencem [é a “boa sociedade”, a classe “superior”, o *grand monde*], e elas terão muita razão a que se esteja prevenido ao seu favor, no sentido de que elas não pertencem verdadeiramente a esta classe, ou que elas a esta pertencem com dificuldade”. (« Chargé de connotation différentielles de statut, de prestige, de mode, le vêtement bourgeois peut aussi bien signifier une appartenance sociale réelle qu'une appartenance fantasmée, d'intention, de prétention « (...) personne, écrit Nietzsche (*sic*) à la façon dont elles [les femmes européennes] sont vêtues, ne doit conserver un doute sur la classe de la société dont elles font partie [c'est la « bonne société », la classe « supérieure », le « grand monde »], et elles tiendront d'autant plus à ce que l'on soit prévenu en leur faveur, dans ce sens, qu'elles n'appartiennent pas véritablement à cette classe, ou qu'elles y appartiennent à peine »). Nietzsche, Frédérick. *Le voyageur et son ombre. Opinions et sentences mêlées*, trad. Henri Albert, Paris, 2^e éd., 1902, p. 349 apud PERROT, op. cit., loc. cit.

³ Balzac já celebrava esta mudança nos textos de 1830./ Cf.: Tal mobilidade é possível nas sociedades ocidentais, em geral, menos inflexíveis que as sociedades de castas hereditárias: “Com efeito, em uma sociedade rígida como as de castas, por exemplo, as categorias sociais correspondem a uma realidade oficial, institucional e intangível. Deste fato, elas proibem toda mobilidade ou toda veleidade de promoção social”. (« En effet, dans une société rigide come celle des castes, par exemple, les catégories sociales correspondent à une réalité officielle, institutionnelle et intangible. De ce fait, elles interdisent toute mobilité ou toute velléité de promotion sociale »). In: NATTA, 1996, p. 9.

A aristocracia e a grande burguesia antiga vão, entretanto, se defender solidariamente [...] entre as grandes famílias do *faubourg* Saint-Germain (cujas muitas fortunas se esmigalham ou periclitam pelo efeito do Código civil que abole a sucessão por ordem de primogenitura), e as novas elites capitalistas da *Chaussée d'Antin* (que abraçam grandes negócios), as trajetórias se cruzam, os universos se encontram, os interesses se amalgamam e as ambições se fundem [...] e permanece entre as duas sociedades de irreduzíveis diferenças, um modelo comum – técnico, ético, estético –, fornecido pela *bienséance*, e as reúne ainda em matéria de distanciamento social, e particularmente distinção vestimentar¹.

Aliados a uma indústria de moda já bem organizada², os grandes magazines³ trabalham igualmente segundo o ritmo das estações, e no intuito de preservar os abastados que podem pagar pelo privilégio de usar um traje feito com exclusividade, a moda torna-se mais veloz, afinal “a moda é antes de tudo a arte da mudança”⁴. Os modelos originais criados nas *maisons* de alta-costura logo eram

¹ PERROT, 1981, p.159: « l'aristocratie et la grande bourgeoisie ancienne vont pourtant se défendre solidairement [...] entre les grandes familles du faubourg Saint-Germain (dont bien des fortunes s'émiettent ou périlclitent par l'effet d'un Code civil qui abolit la succession par ordre de primogéniture), et les nouvelles élites capitalistes de la Chaussée d'Antin (qui brassent d'énormes affaires), les trajectoires se croisent, les univers se rencontrent, les intérêts s'amalgament et les ambitions fusionnent [...] et s'il demeure entre ces deux sociétés d'irréductibles différences, un modèle commun – technique, éthique, esthétique –, fourni par bienséance, les relie encore en matière de distanciation sociale et tout particulièrement de distinction vestimentaire ».

² “...Sobretudo a partir de 1850, em consequência dos progressos técnicos (a primeira máquina Singer “de costura” é de 1851), permitem uma intensa fabricação, e uma grande divulgação ocorre graças aos grandes magazines: também o desenvolvimento da alta costura, de suas “exposições” como se dizia então, com manequins vivos”. (« ...surtout à partir de 1850, à cause de progrès techniques (la première machine Singer « à piquer » est de 1851), qui permettent la grande confection, et de plus large diffusion qui s'ensuit grâce aux grands magasins: le développement aussi de la haute couture, de ses « expositions » comme on disait alors, avec mannequins vivants ». In: FORTASSIER, op. cit., p. 12.

³ “Os grandes magazines são nascidos da indústria têxtil, grande fornecedor de tecidos, de confecções de todos os gêneros, e setor de ponta da produção francesa, mas eles tomam a extensão sucessivamente do desenvolvimento e da diversificação das fabricações em série [...] Aos grandes magazines cabe a tarefa de dissuadir as massas, doravante fluidas, a não sair dos circuitos de compra tradicionais, lhes oferecendo as vantagens e as facilidades do comércio moderno e ao mesmo tempo o espetáculo extraordinário da tentação permanente. Nesse desvio, o preço marcado e a entrada livre têm um papel decisivo: eles extinguem a cansativa negociação e a obrigação moral de comprar”. (« Les grands magasins sont donc bien nés de l'industrie textile, grosse pourvoyeuse d'étoffes, de confections en tous genres, et secteur de pointe de la production française, mais ils prennent de l'extension au fur et à mesure du développement et de la diversification des fabrications en série [...] Aux grands magasins a de dissuader ces masses désormais fluides d'emprunter les circuits d'achat traditionnels, en leur offrant les avantages et les facilités du commerce moderne en même temps que le spectacle inouï de la tentation permanente. Dans ce détournement, le prix marqué et l'entrée libre jouent un rôle décisif: ils abolissent la fastidieuse tractation et l'obligation morale d'acheter »). In: PERROT, 1981, p.112-113/ Cf.: *Au Bonheur de dames*, romance de Émile Zola, é uma obra que traduz bem a novidade urbana comercial dos magazines.

⁴ Galliano, John. *L'Express*, 2 janvier 2003 apud ERNER, Guillaume. *Victimes de la mode? Comment on la crée, pourquoi on la suite*. Paris: La Découverte, 2004, p. 192 : « la mode est avant tout un art du changement ».

copiados¹, então, quanto mais rapidamente se exhibe a cópia, mais depressa o estilo muda². Afinal, como afirma Gabriel Tarde “a universalidade da imitação é ela mesma o fato essencial da vida social”³.

Mas tal jogo das aparências não é, em si mesmo, uma novidade, pois como afirma Daniel Roche, no século XVIII ele já estava instituído:

A vestimenta, da totalidade ao detalhe, está em jogo na luta das aparências. Sua função é construir uma barreira, reduzir a pressão dos imitadores e dos seguidores, dos quais é preciso manter a distância, e que estão sempre atrasados em uma nuance na escolha de uma cor, de um modo de amarrar uma fita ou uma gravata⁴.

Esse fenômeno tornou-se passível de ocorrer, e estabeleceu-se, principalmente pela força do dinheiro movimentado, pois, como afirma Marie-Christine Natta com tino, “numa sociedade pobre, a moda, sobretudo vestimentar, não pode se generalizar, pois é necessário que um número suficiente de indivíduos tenha os meios financeiros de se adaptar às rápidas mudanças dela”⁵.

Surge então a classe consumidora, e por conta desta crescente indústria, a moda das roupas a partir deste período amplia enormemente sua penetração na sociedade, propiciando principalmente às mulheres comuns, ou seja, sem laços de nobreza e não pertencentes nem à alta burguesia e nem à média, a possibilidade, ainda que restrita, de através de uma imitação mais simplificada⁶, “exibir-se” pela cidade usando uma roupa da moda, e provocando assim, automaticamente, sua inserção social. A moda vestimentar promove a inclusão através da paridade que ela mesma prescreve. Este é um fato novo que se impõe a um corpo social agora menos deformado por desigualdades severas.

¹ “Entre o povo e a aristocracia situa-se a classe média. O que a caracteriza acima de tudo é o desejo de não existir como grupo, isto é, de não se deixar também proletarizar, elevando-se sempre. Esteticamente este fato marca-se pela cópia das artes aristocráticas, mas como falta à classe média, às vezes instrução necessária e sempre dinheiro, ela copiará, fazendo com que a arte passe de uma técnica maior a uma outra menor”. Bastide, Roger. *Arte e sociedade*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1945, p. 152 apud SOUZA, op. cit., p. 130, nota, 41.

² SOUZA, op. cit., p. 137 et seq.

³ TARDE, Gabriel. *Les Lois de l'imitation*. Paris : Alcan, 1895, 2^e édition, p. 181: « l'universalité de l'imitation est-elle le fait essentiel de la vie sociale ».

⁴ ROCHE, Daniel. *La Culture des apparences: une histoire du vêtement (XVIIe-XVIIIe)*. Paris: Seuil/ Collection Points – Histoire, 1991, p. 14: « Le vêtement, de la totalité au détail, devient l'enjeu des luttes d'apparence. Il est là pour dresser une barrière, enrayer la pression des imitateurs et des suiveurs qu'il faut tenir à distance et qui sont toujours en retard d'une nuance dans le choix d'un coloris, d'une façon de nouer un ruban ou une cravate ».

⁵ NATTA, 1996, p. 9: « Dans une société pauvre, la mode surtout vestimentaire, ne peut se généraliser, car il est nécessaire qu'un nombre suffisant d'individus ait les moyens financiers de s'adapter à des changements rapides ».

⁶ PERROT, 1981, p. 318-9.

Por outro lado, ao introduzir-se no universo feminino da confecção de roupas, Charles Worth destituiu a costura das mãos daquelas que desde a infância sabiam costurar¹. Quiçá, por isso mesmo, por ser a costura uma questão doméstica e íntima, que fazia parte do cotidiano feminino, e malgrado muitas mulheres ganharem a vida como costureiras, elas não pensavam no ofício como criação ou fruto de um talento. Naturalmente as mulheres costureiras e modistas continuaram exercendo sua profissão mesmo depois do advento de *Monsieur* Worth no cenário parisiense, mormente porque o público consumidor da alta-costura estava rigorosamente distante da pequena e da média burguesia. Entretanto, com o sucesso do estilista, a alta-costura se estabelece efetivamente como um negócio, e um negócio muito rendoso, e a confecção de modelos luxuosos e originais tornou-se a partir dele uma instituição masculina séria².

A introdução de Charles Worth no panorama da moda deu origem também a um estado de relações jamais ocorrido entre costureiros(as) e clientes: com ele as roupas passaram a comunicar a diferença entre os sexos, mas, sobretudo, passaram a indicar que os homens são os responsáveis pela sua criação³, e a partir desta perspectiva ousada e impositiva, as mulheres restringir-se-iam a apenas aceitar o que o estilista lhes recomendava. Conforme Gilda de Mello e Souza, imediatamente após a alta costura uma ditadura se estabelece com o consentimento do público feminino, que se submete a nova ordem imposta pelos estilistas:

¹ A posição das mulheres no comércio de moda se altera de modo profundo a partir da metade do século XIX, pois conforme Daniel Roche, as mulheres dominavam o comércio de roupas no século anterior: “Agrupando várias profissões femininas do comércio de moda, o éditto de 1776 revela sob a agregação técnica um aumento da independência de mulheres que conseguiram um alto nível de especialização e de qualificação, gerando enorme movimento de confecção e de comércio no setor vestuário. As grandes figuras do meio antes da Revolução, *Mlle* Bertin, *Mme* Éloffe, testemunham este avanço decisivo [...] Os comerciantes de moda estão no coração do mecanismo da economia vestimentar, no centro do sistema de redistribuição dos objetos, dos gostos, das maneiras. Elas mobilizam nesta atividade inúmeros artesãos e fornecedores encarregados de prover as lojas de uma infinidade de ingredientes – tafetás, gazes, plumas, fitas, rendas, fitas de passamanaria, colchetes, pingentes, flores artificiais, laços –; elas necessitam do trabalho dos artesãos masculinos, das costureiras, dos artesãos de *corsets*, de *lingerie*, e uma infinidade de operários”. (« En regroupant plusieurs professions féminines du commerce de mode, l’édit de 1776 révèle sous l’agrégation technique une montée d’indépendance des femmes arrivées à un très haut niveau de spécialisation et de qualification, dirigeant un vaste mouvement de confection et de trafic dans le secteur vestimentaire. Les grandes figures du milieu avant la Révolution, *Mlle* Bertin, *Mme* Éloffe, témoignent de cette avancée décisive [...] Les marchandes de modes sont au cœur du dispositif de l’économie vestimentaire, au centre du système de redistribution des objets, des goûts, des manières. Elles mobilisent pour cela l’activité des milliers d’artisans et de fournisseurs chargés de pourvoir les boutiques d’une infinité d’ingrédients – taffetas, gazes, plumes, rubans, dentelles, galons, agrafes, pendentifs, fleurs artificielles, lacets - ; elles ont besoin du travail des tailleurs, des couturières, des corsetiers, de bonnetiers et d’innombrables ouvrières »). In: ROCHE, 1989, p. 293.

² HOLLANDER, op. cit., p. 159.

³ HOLLANDER, op. cit., p. 148.

A mulher não escolhe mais nem deseja escolher sua *toilette*, limita-se a procurar o tirano que, medindo-a de alto a baixo, decide por ela qual traje melhor lhe assenta [...] Não é o vestido que importa, mas a etiqueta do criador. Todos abandonam as modas da última estação porque Worth estabeleceu os tecidos leves para os trajes, com *ruches* de 700 metros e Poiret, as cores violentas e saias drapeadas ao gosto oriental¹.

E tal alteração no tecido social conduz Gilles Lipovetsky a afirmar que, como eco de distinção social, “a alta-costura, assim como a arte moderna, é inseparável de uma ideologia individualista, segundo a qual, pela primeira vez na história é colocada a precedência da unidade individual sobre o todo coletivo”², e este conceito de adquirir uma roupa confeccionada exclusivamente por um artista – e não por um(a) artesão(ã) –, e conseqüentemente isto ser uma criação masculina, é encetada por Charles Worth; advém daí a instigante conclusão de Anne Hollander :

As criações femininas dos artistas não são sempre criaturas eróticas, mas em si mesmo todo o processo é, e mulheres reais respondem repetidas vezes a isto. Ser uma criação masculina é participar intimamente de sua sexualidade, qualquer que seja a criatura na qual você se transforme; é uma perspectiva excitante e perigosa. E assim parecia a clientes de Worth, e assim ainda é para as clientes de Christian Lacroix. A moda, como já ficou estabelecido, baseia-se no risco³.

O período de Charles Worth é o Segundo Império, e logo após este período há a III República e dentro dela o que se convencionou chamar de *Belle Époque*⁴, no qual “a *toilette* magnífica e multicolorida das mulheres se opunha aos figurinos escuros dos homens”⁵. Segundo Olgária Matos:

O mundo da *Belle époque* e do *art nouveau* é aquele das guirlandas e dos interiores burgueses saturados de objeto fetichistas de diversos estilos e épocas os quais Benjamin examina nas *Passagens*, o século da grande moda e de Fortuny; é ainda da modernidade dos automóveis e a rapidez dos trens, da música de Debussy e de Wagner, de socialistas e do caso Dreyfus, e também aquele da tradição, isto é, da literatura⁶.

¹ SOUZA, op. cit., p. 140-141.

² LIPOVETSKY, 1987, p. 121.

³ HOLLANDER, op. cit., p. 152.

⁴ Estabelece-se que a *Belle Époque* é o período que vai de 1880 até 1914, ou seja, ela findaria antes da Primeira Guerra.

⁵ HASEGAWA, Tomiko. 2002-2003, p. 91: « la toilette magnifique et multicolore des femmes s’opposait aux costumes sombres des hommes ».

⁶ Matos, Olgária: « Le monde de la Belle époque et de l’art nouveau est celui des guirlandes et des intérieurs bourgeois saturés d’objet fétichistes de divers styles et époques dont traite Benjamin dans les *Passages*, le siècle de la grande mode et de Fortuny ; c’est aussi la modernité des automobiles et de la vitesse des trains, de la musique de Debussy et de Wagner, de socialistes et de l’affaire Dreyfus, c’est aussi celui de la tradition, c’est-à-dire de la

Foi na *Belle Époque* que um bom número de novas *maisons* surgiu em Paris: Jacques Doucet fundou sua *Maison* em 1880; a *Maison Redfern* foi inaugurada em 1881; a *Maison Rouff* em 1884; em 1891 foi a de Jeanne Paquin; a *Callot Sœurs* apareceu em 1896. No século XX surge a *Maison* de Paul Poiret, o costureiro que em 1906 libertou as mulheres do espartilho. Paul Poiret brilhou por anos consecutivos no cenário parisiense da moda, e suas festas e bailes lendários fizeram história nas noites parisienses. Mariano Fortuny começa a desenhar e confeccionar suas roupas em 1906, mas só terá uma *boutique de mode* em Paris, no *boulevard Haussmann*, porém, por volta de 1919-1920.

É ainda na *Belle Époque* que o “ver e o ser visto” entra em voga de modo vigoroso e intensifica a vida social tornando-a mais exigente. Os passeios exibicionistas pela cidade incluíam tardes e noites elegantes no *Grand-Palais des Champs-Élysées*, nos salões de pintura, no *Maxim’s*, no *Café Anglais*, no *Renaissance*, na *Comédie-Française*, na *Opéra*, no *Jockey*. O *Bois de Bologne* “foi o símbolo de todo este período: “Diga o *Bois* diante de um estrangeiro e ele saberá o que é”, escreve Henri Lavedan no *De Paris au bois de Bologne*”¹.

III. 2. A aristocracia e a burguesia de Proust



Figura 21

A *Recherche* proustiana expõe dois tempos reais e distintos dentro da narrativa. Um ocorre no Segundo Império (1852-1870), e o outro na III República (1870-1940), ou seja, a narrativa de Combray e a infância do narrador estão inseridas no primeiro momento, e a narrativa ulterior ocorre toda ela na III República e se estende até por volta de 1920. Se o Segundo Império ainda

mantém peculiaridades que resguardam determinadas alusões à monarquia, a III República, não

littérature ». In: Matos, Olgária. *A la Recherche de la délicatesse perdue: de la Belle époque au nouveau-riche*. (N. B.: texto inédito apresentado no dia 25 de março no Congrès International “Proust 2011”, realizado entre 23 a 25 de março de 2011, e organizado pelo Centro de Estudos Proustianos e o Laboratório do Manuscrito Literário da Universidade de São Paulo, uma parceria ITEM-CNRS e USP-FAPESP).

¹ DELBOURG-DELPHIS, 1981, p. 78: « fut le symbole de toute cette période : « Dites le Bois devant un étranger, il saura lequel c’est », écrit Henri Lavedan dans *De Paris au bois de Bologne* ». Marylène Delbourg-Delphis relata que com Napoleão III, em 1852, o *Bois de Bologne* se remodela. Os arquitetos Varé e Alphand transformam completamente a região que, a partir de 1851, passa a ser propriedade da *Ville de Paris*. A cidade cede para a *Société Imperiale d’Acclimatation* 20 hectares para criação de animais exóticos. Nestor Roqueplan, “o empreendedor dos prazeres públicos” cria o *Pré Catelan*, uma sociedade elaborada com a finalidade de estabelecer um espaço que acolhia bailes, restaurante e teatro. O *Bois* torna-se um lugar de luxo. A edição de 20 de maio de 1857 do *Journal* dos Goncourt noticiou o empreendimento. In: *Ibidem*: p. 78 et seq.

obstante também acalentar estas alusões, paulatinamente se orientará em direção ao novo, à vanguarda (*avant-garde*), e com a *Belle Époque* toda sorte de ismos logo dominará o cenário das artes. Mas a derrocada da sociedade estabelecida até então será, em breve, inexorável.

Em ambos os momentos supracitados, a *Recherche* exhibe-se abarrotada de mundanos, tanto aristocratas quanto burgueses. Alguns aristocratas são apresentados como francamente decadentes e escroques, outros como autênticos herdeiros da nobreza provincial, mas arruinados financeiramente, outros ainda como os desprezados pela aristocracia tradicional por terem título de nobreza recente. Com a burguesia não é diferente, o escritor, através dos Verdurin¹, ora a apresenta como medíocre e arrogante, ora como precursora e vanguardista nas artes. A grande burguesia, ciente de seu grande poder nesta sociedade cada vez mais regida pelas grandes fortunas e cada vez menos pelo apego às tradições, foi passo a passo galgando seu espaço social. Mas há ainda no romance a burguesia abastada, a oportunista, e a chamada pequena burguesia.

A estrutura social que Proust descreve na *Recherche* implica parentescos com um caleidoscópio, pois o instrumento óptico reflete, assim como a sociedade, uma constante mutação: “mas, semelhante aos caleidoscópios que giram de tempos em tempos, a sociedade coloca sucessivamente de modo diverso elementos que se supunham imutáveis e compõe uma nova figura”². Esta sucessão vertiginosa de imagens, de impressões e de atividades, porém, não aparece no romance enquanto corpo social passível de ser analisado, mas ainda assim ele é o cerne movente da trama. Para Deleuze, porém, o corpo social é o pretexto para que o narrador possa cumprir sua caminhada em busca da realização de sua vocação, pois a *Recherche* não é um romance sociológico.

No entanto, pesquisas notáveis como a de Catherine Bidou-Zachariassen, por exemplo, assinalam certo caráter fabular da obra que se estabelece principalmente a partir dos salões. A autora afirma que a obra “propõe uma introdução, os desenvolvimentos, pontos de inflexão, uma sequência final, e quase um final moral. Esta fábula trata essencialmente da história das relações entre dois universos sociais

¹ Para Catherine Bidou-Zachariassen, *Mme Verdurin* é a representante “metaforizada” da burguesia na *Recherche*. A personagem assume uma postura que a separa da lógica de civilidade aristocrática quando se cerca de intelectuais, quando exhibe seu gosto vanguardista, tanto nas artes como na política (o caso Dreyfus), e por fim, quando se exime de qualquer conexão com sua família para não correr o risco deles obstruírem seu projeto de ascensão social. In: BIDOU-ZACHARIASSEN, Catherine. *Proust sociologue: de la maison aristocratique au salon bourgeois*. Paris: Descartes & Cies, 1997, p. 18.

² RTP I, 507/ R, 76.

que constituem a aristocracia e a burguesia crescente, sobre uma quarentena de anos (em torno de 1880-1920)”¹.

Ruy Coelho, praticamente inaugurando, e brilhantemente, a crítica da *Recherche* no Brasil, afirma em 1944 a supremacia do escritor asmático sobre os demais escritores da época “Loti, Anatole France, Mirbeau, Jean Lorrain, Huysmans”² e assegura que,

Proust sintetizou todos estes fenômenos estranhos, iluminados pelas fosforescências da decomposição de um organismo social que agoniza. É o cronista da decadência. [...] E de tal modo aprofundou-lhe a análise, que acabou dissolvendo-lhe todos os conteúdos reais. Por isso é que sua obra é tão preciosa, não só como expressão do indivíduo, mas como um filme fiel da sociedade que viveu³.

E está tudo ali: aristocratas e burgueses nos salões reais⁴ e nos salões fictícios, e embora a estrutura do romance esteja assentada em eventos sociais, “o manejo dessas complexas cenas sociais é magistral em Proust: somente nas seções intermediárias é que sentimos ter ele toldado seus efeitos com permitir que o contorno da ação se deixasse obscurecer pela profusão das reflexões do herói sobre ela”⁵. Por isso, em sua complexidade, o romance não pode ser definido nem como realista, ao modo de uma obra balzaquiana, nem como um melodrama, como em Dumas Filho⁶, diz Leda Tenório da Motta. Ademais, como afirma Georges Piroué: “Proust não tomou cuidado somente em mostrar suas decorações e nelas fechar suas personagens em estado de representação, ele realmente considera uns como decorações e outros verdadeiramente como marionetes, dos quais somente a aparência o interessa”⁷.

Nos volumes *O caminho de Guermantes* e *Sodoma e Gomorra* a mundanidade e o esnobismo são fartamente expostos durante um abundante número de páginas. Tudo se passa nos salões, eles são

¹ BIDOU-ZACHARIASEN, 1997, p. 14 : « propose une introduction, des développements, des points d’inflexion, une séquence finale et presque une morale finale. Cette fable traite essentiellement de l’histoire des rapports entre les deux univers sociaux que constituent l’aristocratie et la bourgeoisie montante, sur une quarantaine d’années (environ 1880-1920) ».

² COELHO, 1944, p. 21.

³ COELHO, 1944, p. 21.

⁴ É notório que Marcel Proust foi um freqüentador assíduo dos salões parisienses, chegando, inclusive, a escrever sobre eles no *Le Figaro*. Cf.: PROUST, Marcel. *Proust. Écrits sur l’art*. Présentation par Jérôme Picon. Paris: GF Flammarion, 1999.

⁵ WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo. Cia das Letras, 2004, p. 153.

⁶ MOTTA, op. cit., p. 195.

⁷ PIROUÉ, Georges. *Proust et la Musique du devenir*. Paris: Denoël, 1960, p. 117: « Proust n’a pas pris soin seulement de montrer ses décors et d’y enfermer ses personnages en état de représentation, il considère les uns vraiment comme des décors et les autres vraiment comme des marionnettes dont l’apparence seule l’intéresse ».

mundos miniaturizados e institucionalizados que refletem a moral, a cultura e o pensamento da sociedade parisiense. A aristocracia, por exemplo, não abre mão de sua chancela especial: a etiqueta; e embora muitas destas formalidades já soassem obsoletas no fim do século XIX, elas ainda eram cultivadas pelos aristocratas esnobes, e, sobretudo, são nos salões e jantares desta aristocracia que se aplicava copiosamente à *biénseance vestimentaire*, ao *savoir-vivre*, à etiqueta do *comme il faut*.

Sob a perspectiva deleuziana, os salões sintetizam o social proustiano, e este social é o que está na exterioridade, é o espaço da mundanidade no qual o narrador transitará para, ao final, encontrar apenas a mediocridade e a vaidade. A vacuidade faz parte da vida mundana: “não se pensa, não se age, emitem-se signos”¹, todavia, “o signo mundano não remete a nenhuma outra coisa”², ou seja, ele não tem conteúdo ou alguma significação transcendental. Mas, segundo Deleuze, decodificar os mecanismos mundanos com seus signos estereotipados e vazios é parte importante da aprendizagem do narrador-herói.

O narrador proustiano é a personagem privilegiada que participa dos dois estratos sociais mais evidentes na obra: ele frequenta tanto o salão da aristocracia quanto o da burguesia, aliás, como lembra Walter Benjamin, o narrador é igual ao próprio escritor da *Recherche*, porém, o supera, pois seu olhar arguto revela as mudanças de um tempo:

No que diz respeito ao século XIX, não foram nem Zola nem Anatole France, mas o jovem Proust, o esnobe sem importância, o trêfego frequentador de salões, quem ouviu, de passagem, do século envelhecido, como de um outro Swann, quase agonizante, as mais extraordinárias confidências. Somente Proust fez do século XIX um século para memorialistas³.

III. 2. 1. Adentrando a *Recherche*

¹ DELEUZE, 1987, p. 06.

² DELEUZE, 1987, p. 06.

³ BENJAMIN, 1996, p. 40.



Figura 22

Provenientes da “civilização dos salões”, e datados do final do século XIX (por volta de 1880), as elites sociais na *Recherche* evidenciam-se, sobretudo, nos salões aristocráticos e burgueses, é neste espaço específico que Proust apresenta, com precisão e atilamento, muitos dos variados tipos que transitam na sociedade parisiense¹ – são os “salões da nobreza, salões da burguesia, vestígios estreitos e fúteis dos centros de força de antanho, *Monde proustiano*”².

Há dois momentos distintos na obra no tocante aos salões. O primeiro é quando o jovem narrador começa a freqüentar a sociedade e é convidado para um jantar pela duquesa Oriane de Guermantes, e o segundo é quando ele começa a freqüentar o salão burguês³ dos Verdurin. O ponto em comum destes salões é que, em ambos os estratos, o *chic*, o elegante, é ser recebido.

¹ Freqüentado por Proust o salão da princesa Mathilde, sobrinha de Napoleão e prima de Napoleão III, talvez tenha sido um dos celeiros de criação de vários personagens da *Recherche*. A princesa, assim como tantos outros novos nobres, pertencia à nobreza do Império, ou seja, uma classe que não se incluía nem na tradicional aristocracia e nem na abastada burguesia. Ela recebia em seu salão os intelectuais, os artistas, os políticos e os nobres do Império, mas poucos aristocratas da antiga nobreza. Apesar de ter um limitado trânsito social, a nobreza do Império detinha postos-chave no governo e participava ativamente da vida econômica, política e mundana de Paris. In: LERICHE, Françoise. *Empire (Noblesse d’)*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 333-335.

² ABRAHAM, Pierre. *Proust. Recherches sur la création intellectuelle*. Paris: Les Éditeurs français réunis, 1971, p. 112-113: « Salons de la noblesse, salons de la bourgeoisie, vestiges étriques et futiles des centres de force de jadis, *Monde proustien* ».

³ Diversos tipos de salões burgueses se espalharam por Paris a partir de meados do século XIX. Mas, curiosamente no inverno de 1853-1854, todos os salões burgueses tinham suas “*soirées* espíritas em torno de uma mesa falante” (« *soirées spirites autour de la table parlante* »). Figuras como Théophile Gautier, Victorien Sardou, Maupassant, Villiers de L’Isle-Adam, Napoleão III, a imperatriz Eugénie, Victor Hugo, entre outros, foram seduzidos pelo modismo: “A sessão se desenrola na penumbra. Em torno da mesa respeita-se a alternância: um homem, uma mulher... para formar a corrente, dedo anelar contra dedo anular. É preciso esperar que o espírito se manifeste ao fim de um tempo variável. A mesa move-se e geralmente desloca-se desferindo golpes. Segundo o código em vigor – dois golpes para sim assinalam a presença do espírito – o número de golpes batidos corresponde ao alfabeto elaborado [...] Há reações para essa inacreditável moda, e Flaubert, que não é devorado pela febre espírita escreve: “Os selvagens que crêem dissipar os eclipses do sol batendo em panelas valem muitos parisienses que pensam fazer mesas girar apoiando seu anelar sobre o anelar do vizinho...”. (« La séance se déroule dans la pénombre. Autour de la table on respecte l’alternance: un homme, une femme... pour former la chaîne, petit doigt contre petit doigt. Il suffit d’attendre que l’esprit se manifeste au bout d’un temps variable. La table bouge et généralement se déplace en frappant de coups. Selon le code en vigueur – deux coups pour oui signalent la présence de l’esprit – le nombre de coups frappés correspond à l’alphabet élaboré [...] Il y a des réactions à cette mode incroyable, et Flaubert, qui n’est pas dévoré par la fièvre spirite, écrit : « Les sauvages qui croient dissiper les éclipses de soleil en tapant sur des chaudrons valent bien des Parisiens qui pensent faire tourner les tables en appuyant leur petit doigt sur le petit doigt du voisin... ») In: SCLARESKY, 2000, p. 50-51.

A saga do herói em sociedade começa após as duas primeiras narrativas. A primeira dedicada às memórias da infância, com um hiato para a *Um amor de Swann*, e a segunda da época da adolescência, ou seja, períodos ensolarados na vida do jovem narrador. Em *No caminho de Guermantes*, o narrador já é um jovem adulto, mas ainda cheio de ingenuidade e incertezas, e sua freqüentação da sociedade parece vir acompanhada de certo tipo de violência, que ao mesmo tempo em que o fere, o distancia de seus próprios pendores.

A passagem do deslumbramento à decepção ocorre, principalmente, com a aristocracia que se mostra completamente destituída de cultura artística, fato constatado rapidamente pelo narrador. Entretanto, até por ser desconhecida, a princípio, há uma fascinação do jovem narrador por estes homens e mulheres que cultivam a secreta arte dos protocolos oriundos dos tempos régios. A etiqueta, os nomes, a herança genealógica, a polidez aristocrática, tudo é para ele motivo de curiosidade. Ele não ambiciona fazer parte deste mundo aos modos de um *parvenu*, antes, ele deseja conhecê-lo, desvendá-lo, entender o significado dos nomes e das regras. O narrador, porém, não tardará em reconhecer nesta ornamentação e retórica social produzida pelo *savoir-vivre* da aristocracia, o vazio e a mediocridade. Para Dominique Jullien há uma explicação para o encantamento do narrador-herói:

A fascinação de Proust pela etiqueta se explica ainda melhor: a etiqueta, o ritual protocolar que transforma a realidade em um sinal, é a imagem na vida disto que forma a base de toda operação intelectual, isto é, a apreensão do geral no particular. A etiqueta é uma figura da substituição: ela substitui um indivíduo por um título, no sentido figurado, aos objetos os símbolos¹.

Por outro lado, Norbert Elias afirma que, em razão de sua estrutura, na antiga corte havia *a arte de observar seus semelhantes*, por isso, advêm daí as *Memórias de Saint-Simon*, os aforismos (ou as máximas) de La Bruyère, e as diversas coletâneas de cartas. A prática de observar e descrever destes cortesãos aristocratas levaram “à perfeição a arte do *retrato humano*”² e, numa conexão direta que parte

¹ JULLIEN, Dominique. *Proust et ses modèles: les Mille et une nuits et les Mémoires de Saint-Simon*. Paris: José Corti, 1989, p. 38: «La fascination de Proust pour l'étiquette s'explique d'autant mieux: l'étiquette, le rituel protocolaire, qui transforme la réalité en signe, est l'image dans la vie de ce qui forme la base de toute opération intellectuelle, c'est-à-dire la saisie du général dans le particulier. L'étiquette est une figure de la substitution: elle substitue à l'individu un titre, au sens figuré, aux objets des symboles».

² ELIAS, 1985, p. 101.

de Saint-Simon e passa por Balzac, Flaubert e Maupassant, Elias chega a Proust, “para o qual a “boa sociedade” era as vezes espaço vital, campo de observação, e matéria literária”¹.

É seguro que Proust nutriu grande admiração por Saint-Simon e o leu com vivo interesse, havendo, inclusive, um consenso entre os comentadores sobre o saint-simonismo de Proust. Juliette Hassine elenca os personagens mais saint-simonianos da obra: “Charlus, o duque de Guermantes e Swann, cuidadosos da etiqueta, dos códigos, convencidos de que estes últimos são os fundadores da civilização e da cultura como de uma identidade psicológica e regras de conduta”². Dominique Jullien foi mais longe e dedicou seu livro *Proust et ses modèles* a uma profunda pesquisa acerca da predominância das *Mil e Uma Noites* e das *Mémoires* de Saint-Simon na obra proustiana³. No tocante a Saint-Simon a comentadora elencou mais de oitenta referências, diretas e indiretas, ao memorialista na *Recherche*. Jullien reputa também certa ascendência de Honoré de Balzac quanto à aristocracia e ao saint-simonismo de Proust ao afirmar que “a pintura balzaquiana prefigura a reescrita das *Memórias* de Saint-Simon na *Recherche*. A sociedade da *Comédia Humana*, como aquela da *Recherche*, são afrescos sociais que ambicionam fazer concorrência ao mundo real”⁴. Ela ainda afirma que a composição da personagem barão de Charlus, por exemplo, nasce por hibridização:

As qualidades emprestadas das personagens do livro modelo se dividem em duas vertentes essenciais, a paixão nobiliária e a inversão [...] as personagens proustianas, figuras de um instante de pose de uma multitude de modelos exteriores, não seguem menos uma lei autônoma; elas são os híbridos que vivem uma vida própria⁵.

¹ ELIAS, op. cit., p. 101, nota I.

² HASSINE, Juliette. Saint-Simon. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 903-904.

³ Dominique Jullien considera que estes livros, modelos da *Recherche*, encontram nela “seu princípio de semelhança, sua essência comum, que é a luta contra a morte no silêncio da noite, na qual a memória é responsável pela sobrevivência e princípio de ressurreição”. (« leur principe de similitude, leur essence commune qui est la lutte contre la mort, dans le silence de la nuit, où la mémoire est garante de survie et principe de résurrection »). In: JULLIEN, 1989, p. 22. O final do romance (*Le temps retrouvé*) atesta plenamente o argumento de Dominique Julien. Cf.: RTP, IV, 620-1/ TR, 288.

⁴ JULLIEN, 1989, p. 202: « La peinture balzacienne préfigure la réécriture des *Mémoires* de Saint-Simon dans la *Recherche*. La société de la *Comédie Humaine*, comme celle de la *Recherche*, sont des fresques sociales qui ambitionnent de faire concurrence au monde réel ».

⁵ JULLIEN, 1989, p. 71: « les qualités empruntées aux personnages du livre modèle se répartissent en deux versants essentiels, l’entichement nobiliaire et l’inversion [...] les personnages proustiens, formes des instants de pose d’une multitude de modèles, extérieurs, n’en suivent pas moins une loi autonome; ce sont des hybrides qui vivent d’une vie propre ».

Por outro lado, Walter Benjamin aproxima Proust de suas personagens, e afirma que a admiração por Saint-Simon e o intransigente francesismo de Proust o levaram a apaixonar-se “pela linguagem secreta dos salões [...] quando empreendeu mais tarde a impiedosa descrição do *petit clan*, dos Courvoisier, do *esprit d’Oriane*, ele já havia aprendido, no convívio com os Bibesco, a improvisar numa linguagem cifrada, na qual ele também nos iniciou”¹.

Mesmo ciente, porém, do saint-simonismo de Proust, mas indo em direção contrária e fazendo uma leitura minudente e isolada, Pierre Abraham ilumina um aspecto inegável da escrita proustiana, ou seja, seu caráter autônomo e evasivo, o qual não permite categorizações que possam, por ventura, cerrar a obra; conseqüentemente, é sempre preferível com Proust apenas considerar a obra incensada por este ou aquele nome que ele elege por admiração, para assim afastá-lo de rotulações impróprias. Assim orientou-se Abraham quando destacou no volume *A Prisioneira* uma passagem sobre as considerações do narrador acerca da aristocracia; nesta passagem o narrador faz uma leitura menos ingênua da sociedade que freqüenta. Eis o fragmento sugerido por Abraham:

Acham que a aristocracia parece, neste livro, proporcionalmente mais acusada de degenerescência do que as outras classes sociais. Ainda que assim fosse, não seria para admirar. As mais velhas famílias acabam confessando, num nariz vermelho e adunco, num queixo deformado, sinais específicos em que todos admiramos a “raça”. Mas entre esses traços persistentes e incessantemente agravados há uns que não são visíveis, são as tendências e os gostos. Seria uma objeção mais grave, se tivesse fundamento, dizer que tudo isto nos é estranho e cumpre tirar a poesia da verdade mais próxima. A arte extraída do real mais familiar existe efetivamente e seu domínio é talvez o maior. Mas nem por isso é menos verdade que um grande interesse, às vezes mesmo a beleza, pode nascer de ações decorrentes de uma forma de espírito tão distante de tudo que sentimos, de tudo em que acreditamos, que nem podemos chegar a compreendê-las, e elas se apresentam diante de nós como um espetáculo sem causa².

A partir deste fragmento objeta o comentador:

Esterilidade. Nada. Espetáculo sem causa. Eis-nos distantes de Saint-Simon. Em frente ao alojamento de Versalhes, apenas os irresponsáveis, Verdurins ociosos, Guermantes “divertidos para o artista”. Não só podemos destacar o *Monde* proustiano do ambiente externo, mas mesmo o autor primeiramente nos aconselha, nos pede para fazê-lo; bem mais, o autor o destacou sem esforço, antes mesmo que nós ali jogássemos os olhos, da

¹ BENJAMIN, 1996, p. 42.

² RTP, III, 556/P, 43.

sociedade viva à qual ele não tem mais que – Proust retorna frequentemente sobre esta constatação da qual se encanta – apenas as ligações frágeis da domesticidade e dos vícios¹.

Como se vê, a complexa construção literária proustiana não garante nenhum conceito fechado, nenhuma fidelidade contextual, estilística, e menos ainda historicista, que poderia aprisionar o autor. Por mais manifesto que seja seu saint-simonismo, o autor, simultaneamente dele se desgruda, ou o metamorfoseia. Proust utiliza-se de suas lentes de aumento para pintar um quadro não de uma sociedade mundana, mas, sobretudo dos indivíduos desta sociedade. E sempre em mobilidade, o narrador-herói está no centro dessa sociedade perspectivando, percebendo, antes mesmo de conhecer, as personagens sociais que a constituem. Por isso, é inevitável não concordar com as belas palavras de Pierre-Louis Rey que observa que “na realidade, o narrador-Proust, ao modo de um mundano, tira dos outros uma grande parte de sua obra, mas com seu gênio de artista, disso faz seu mel”².

Sob outro ponto de vista, o funcionamento da sociedade percebido por Proust é, segundo Anne Henry, “plástico” numa oposição a um funcionamento vital dela. Henry estima que Proust recorreu aos ensinamentos de Gabriel Tarde, e suas teorias da opinião e da imitação, para construir seu caleidoscópio social. E tal proposição pode ser levada em conta na medida em que este é um dos planos de fundo filosóficos latentes aplicados ao romance, pois em sua obra *Les Lois de l'imitation* há uma passagem de Tarde que muito se aproxima da atmosfera proustiana:

Os apologistas da aristocracia, então, passaram, creio eu, ao lado de sua melhor justificação. O principal papel de uma nobreza, sua marca distintiva, é sua característica iniciadora, senão inventiva. A invenção pode partir das classes mais inferiores do povo; mas, para propagá-la é preciso um topo social em alto relevo, uma espécie de grande reservatório de água (*château d'eau*) social de onde a cascata contínua da imitação deve descer [...] durante o longo tempo que dura a vitalidade de uma nobreza, ela reconhece-se a este sinal; e quando, contrariamente, ela dobra-se sobre as tradições, e lá está ligada ciosamente, as defende contra os arrebatamentos de um povo antigamente iniciado por ela

¹ ABRAHAM, 1971, p. 112: « Stérilité. Néant. Spectacle sans cause. Nous voici loin de Saint-Simon. En face de la chambrée de Versailles, plus rien ici que des irresponsables, des Verdurin désœuvrés, des Guermantes « *amusants pour l'artiste* ». Non seulement nous pouvons détacher le Monde proustien de l'ambiance extérieure, mais l'auteur tout le premier nous conseille, nous demande de le faire; bien plus, l'auteur l'a détaché sans effort, avant même que nous y jetions les yeux, de la société vivante à laquelle il ne tient plus guère que - Proust revient souvent sur cette constatation dont il s'enchant – par les liens friables de la domesticité et des vices ».

² REY, Pierre-Louis. Le goût des mondains dans *À la recherche du temps perdu* (p. 33-41). In: *Marcel Proust : Geschmack und Neigung*. Volker Kapp (Hrsg.). Tübingen: Stauffenburg-verlag, 1989, p. 33: « en réalité, le narrateur-Proust, à l'instar d'un mondain, tire des autres une grande part de son œuvre, mais avec son génie d'artiste, il en fait son miel ».

às mudanças, tão útil que possa ser ainda neste papel moderador, complementar do primeiro, pode-se dizer que sua grande obra é feita e seu declínio avançado¹.

Certamente o simples fato de colocar o salão de Sidonie Verdurin (no *rive droite*) e o salão de Oriane de Guermantes (no *rive gauche*) lado a lado induz a um cotejamento sobre os comportamentos sociais, e como Anne Henry afirma:

O clã, cristalização protetora, que é sustentada pela contribuição psíquica de cada um de seus membros, fortaleza do espírito gregário, no qual reina um sentimento agressivo de superioridade na escolha dos modos, do ritual, dos entretenimentos [...] O conjunto de clãs se apresenta como uma construção coerente no conjunto de suas conexões, mas sempre em movimento, incessantemente remodelada do interior – e cuja complexidade nunca é reduzida pelas combinações históricas².

No romance do tempo perdido, “a sociedade é o universo do encontro, elevado ao nível de instituição: *matinéés*, *soirées*, ceias, reuniões de todos os tipos se sucedem na residência dos Guermantes e na dos Verdurin”³. Por conseqüência, concorda-se com Roland Barthes quando ele afirma que a *Recherche* é mais sociológica do que se diz:

Uma permutação incessante anima, confunde o jogo social (a obra de Proust é muito mais sociológica que se diz: ela descreve com exatidão a gramática da promoção da mobilidade de classes), ao ponto de se poder definir a mundanidade por uma forma: o

¹ Gabriel Tarde. *Les Lois de l'imitation*. Paris-Genève : Sklatine « Ressources », 1979, p. 240. (éd. original 1895) apud DUBOIS, Jacques. *Pour Albertine. Proust et le sens du social*. Paris: Seuil/ Collection Liber, 1997, p. 46: « Les apologistes de l'aristocratie, ont donc passé, je crois, à côté de sa meilleure justification. Le principal rôle d'une noblesse, sa marque distinctive, c'est son caractère initiateur sinon inventif. L'invention peut partir des plus bas rangs du peuple ; mais, pour la répandre, il faut une cime sociale en haut relief, sorte de *château d'eau* social d'où la cascade continue de l'imitation doit descendre [...] aussi longtemps que dure la vitalité d'une noblesse, elle se reconnaît à ce signe ; et quand, à l'inverse, elle se replie sur les traditions, s'y rattache jalousement, les défend contre les entraînements d'un peuple jadis initié par elle aux changements, si utile qu'elle puisse être encore dans ce rôle modérateur, complémentaire du premier, on peut dire que sa grande œuvre est faite et son déclin avancé ».

² HENRY, Anne. Le Kaléidoscope. (p. 27-66). *Cahiers Marcel Proust n° 9: Études proustiennes n° 3*. Paris : Gallimard, 1979, p. 46 : « Le clan, cristallisation sécurisante, qui est soutenu par l'apport psychique de chacun de ses membres, citadelle de l'esprit grégaire, où règne un sentiment agressif de supériorité dans le choix des usages, du rituel, des distractions [...] Cet assemblage de clans se présente comme une construction cohérente dans l'ensemble des ses rapports mais toujours en mouvement, remodelée sans cesse de l'intérieur – et dont la complexité n'est jamais amoindrie par les combinaisons historiques ».

³ MOINE, Evelyne. As relações sociais: o Um e o Outro (p. 55-62). In: *Marcel Proust/ o homem/ o escritor/ a obra*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 56.

desmoronamento (das situações, das opiniões, dos valores, dos sentimentos, das linguagens)¹.

Igualmente, destaca Vincent Descombes que o “Proust teórico é resolutamente hostil a toda compreensão sociológica da vida humana. O Proust romancista, para construir suas personagens e seus episódios, mostra um faro sociológico excepcional”². Contudo, mesmo munido de tal faro e tendo todo o domínio descritivo do jogo social, as escolhas do autor são nitidamente estéticas em detrimento das sociológicas. A arte da conversação, por exemplo, é um dos importantes tópicos da vida de um salão, ela é o índice da mundanidade, e em Proust ela é naturalmente um elemento estético, e não sociológico, mesmo estando inserida nas normas do salão que a anima. A conversação de salão deve ser pautada, sobretudo, na trivialidade, como explica Rey:

A escolha dos *petits fours* ou o porte da *toilette* alcançam, eles mesmos, a mundanidade apenas a custo dos elogios que os acompanham [...] a conversação remete somente à espuma de nossos pensamentos e sentimentos. Submetidas as regras dos salões, ela encerra no mesmo gênero de frases o elogio de uma sobremesa ou de uma sinfonia³.

Tradicionalmente regidos pelas mulheres, os salões proustianos seguem a hierarquização da sociedade: “a aristocracia se fecha em sua fortaleza mundana inacessível, a burguesia se constitui em casta a sua volta, enquanto as esferas além são inadmissíveis, elas mesmas procuram se distinguir de uma categoria inferior”⁴. E embora sendo os salões de Oriane de Guermantes e de *Mme* Verdurin que permanecem realmente em destaque e, simultaneamente, em oposição na obra romanesca, Jacques Dubois elenca mais dois emblemáticos e concorrentes salões de Proust: o salão da marquesa de Villeparisis e o de Odette Swann.

¹ BARTHES, Roland. Une idée de recherche. (p. 34-39). In: *Recherche de Proust*. Le présent recueil a été réalisé sous la direction de Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV. Paris: Seuil, 1980, p. 37: « Une permutation incessante anime, bouleverse le jeu social (l’œuvre de Proust est beaucoup plus sociologique qu’on ne dit: elle décrit avec exactitude la grammaire de la promotion de la mobilité des classes), au point que la mondanité peut se définir par une forme : le renversement (des situations, des opinions, des valeurs, des sentiments, des langages) ».

² DECOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*. Paris: Éditions de Minuit/ Critiques, 1987, p. 19.

³ REY, 1989, p. 37: « Le choix des petits fours ou le port de la toilette n’accèdent eux-mêmes à la mondanité qu’au prix des éloges qui les accompagnent [...] la conversation ne livre que l’écume de nos pensées et de nos sentiments. Soumise aux règles des salons, elle enferme dans le même genre de phrases l’éloge d’un dessert ou d’une symphonie ».

⁴ ORIOL, op. cit., p. 190: « l’aristocratie s’enferme dans sa citadelle mondaine inaccessible, la bourgeoisie se constitue en caste à son tour alors que les sphères qui y sont irrecevables cherchent elles-mêmes à se distinguer d’une catégorie inférieure... ».

Cada um destes quatro salões segue uma lógica dentro da escala social (*gradins sociaux*): Oriane de Guermantes defende em seu salão a pureza de sua casta; a marquesa de Villeparisis já o tem misturado, e seu declínio está traçado; Odette Swann, tornando-se nacionalista e anti-dreyfusista, mesmo sendo casada com um judeu, tem em seu salão Bergotte, e através dele, e de sua postura reacionária, ela propende e consegue atingir os renomados; e por fim, Sidonie Verdurin, cultivando em seu salão independente intelectuais e artistas de vanguarda, alcançará sua glória¹. Numa colocação um tanto severa, conforme Jacques Dubois, a duquesa de Guermantes, *Mme Verdurin* e *Mme Swann* representam o conjunto social e estético de uma época, sendo que cada uma delas será, ao seu modo, responsável pela decepção do narrador frente à vazia representação deste social: “Marcel tem então recusado a horrível Oriane que nada compreende de Maeterlinck, a odiosa Odette que pressiona Bergotte e Sidonie, a mais infame das três, pois sua vontade de ascensão é levada por um cinismo sem freio”².

O filósofo Roberto Machado, embasado pela interpretação de Gilles Deleuze sobre a obra proustiana, esclarece porque ocorre a desilusão:

A primeira crença ou ilusão consiste em atribuir ao objeto os signos de que ele é portador; consiste em confundir o objeto que o signo designa com aquilo que o signo significa. No início de seu aprendizado, a ilusão do narrador é acreditar que o objeto ou a pessoa que emite o signo também possui o seu segredo. Acreditar, por exemplo, que a duquesa de Guermantes detém o segredo de seu nome; que no amor é preciso confessar; que na impressão sensível o próprio objeto revela o segredo do signo, o que o leva a dar seguidos goles depois da experiência passageira da plenitude com a *madeleine* embebida no chá; que a arte deve descrever e observar, como faz, por exemplo, a literatura realista. Como se vê, o objetivismo é universal, uma tendência natural do pensamento ou da interpretação com relação a todos os tipos de signos. O objetivismo leva a uma decepção³.

¹ DUBOIS, 1997, p. 55-56.

² DUBOIS, 1997, p. 59: « Marcel a donc renvoyé dos à dos l’horrible Oriane qui ne comprend rien à Maeterlinck, l’odieuse Odette qui pressure Bergotte et Sidonie la plus honnie des trois, parce que sa volonté d’ascension est portée par un cynisme sans frein ».

³ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 198.

III. 2. 1. 2. Os Verdurin e os Guermantes



Figura 23

Numa direção diretamente oposta, mas sem dúvida tão esnobe¹ quanto os Guermantes, está o casal Verdurin, representantes da burguesia abastada. Em pouco mais de meio século houve a ascensão e a estabilização irrefutável da burguesia, e o, um tanto apócrifo, porém, suntuoso salão dos Verdurin é representado principalmente por *Mme Verdurin, a Patroa*, a grande estrategista sedenta por ascensão social; é ela quem traduz esta vicejante e rica classe sem tradições.

Em ambos os grupos pode-se aplicar a mesma fórmula concernente aos esnobes segundo Carrasus: “por um lado ele tende a se inserir num grupo (quem dita moda dita grupo), por outro, ele procura incessantemente escapar de um grupo grande demais, feito à parte de uma vanguarda. Ele se encontra assim dividido entre um *desejo de assimilação* e um *desejo de distinção*”².

E Proust mesmo não deixa de destacar o esnobismo que envolve suas personagens:

Certamente que entre os Guermantes, ao contrário do que sucede em três quartas partes dos meios mundanos, havia gosto, um gosto refinado até, mas também esnobismo, e daí a possibilidade de uma interrupção momentânea no exercício do gosto. Se se tratasse de alguém que não era indispensável àquela banda, de um ministro dos Negócios

¹ A origem da palavra *snob* e do *snobism* é controversa: “Na França, escreve Philippe Jullian, acredita-se que esnobe é uma abreviação da etiqueta *sine nobiliate*, sob a qual, em Oxford, incluíam-se os estudantes que não pertenciam a famílias nobres. Os ingleses ignoram esta etimologia”. (« En France, écrit Philippe Jullian, on croit que snob est une abréviation de l'étiquette *sine nobiliate*, sous, laquelle, à Oxford, on rangerait les étudiants qui n'appartenaient pas à des familles nobles. Les anglais ignorent cette éthimologie »). Philippe Jullian, *Dictionnaire du snobism*, Paris: Plon, 1958, p. 7 apud CARASSUS, op. cit., p. 12./ Há ainda outra definição no mesmo livro de Carassus: “Atitude social e intelectual do homem que, sob o efeito de um amor-próprio vaidoso e de uma vontade de distinção fiduciária, renuncia o ser em proveito do parecer, e, sem se preocupar em desenvolver uma personalidade autêntica, reconhece uma hierarquia imaginária na qual ele quer progredir, usando os outros e notadamente aqueles que a opinião coloca no topo desta hierarquia como referência de seu valor fictício”. (« Attitude sociale et intellectuelle de l'homme qui, sous effet d'un amour-propre vaniteux et d'une volonté de distinction fiduciaire, renonce à l'être au profit du paraître et, sans se préoccuper de développer une personnalité authentique, reconnaît une hiérarchie imaginaire dans laquelle il veut progresser, en utilisant autrui et notamment ceux que l'opinion place au sommet de cette hiérarchie comme référence de sa valeur fictive »). In: Ibidem: p. 43-44./ Émilien Carassus dá ainda a definição de *snobisme* de Paul Bourget de 1884: “Doença da vaidade que consiste no culto supersticioso para qualquer superioridade social de nascimento, fortuna ou fama”. (« Maladie de la vanité qui consiste dans un culte superstitieux pour toute supériorité sociale de naissance, de fortune ou de renommée ») apud: Débats, 19, août 1884, in: Ibidem: p.111.

² CARASSUS, op. cit., p. 33: « d'un côté il tend à s'insérer dans un groupe (qui dit mode dit groupe), de l'autre il cherche sans cesse à s'évader d'un groupe trop large, à faire partie d'une avant-garde. Il se trouve ainsi partagé entre un *désir d'assimilation* et un *désir de distinction* ».

Estrangeiros, de um republicano um tanto solene, de um acadêmico loquaz, o gosto exercia-se contra ele, Swann lamentava a Sra. de Guermantes por ter jantado do lado de tais convivas numa Embaixada, e mil vezes lhes preferiam um homem elegante, um homem do círculo de Guermantes, um inútil, mas que possuía o espírito dos Guermantes, alguém que era da mesma capela¹.

Pierre-Louis Rey em um artigo sobre o gosto *das pessoas do mundo (les gens du monde)*, como diz Proust, afirma:

Modelar seus gostos sobre os de todos se chama conformismo; os modelar sob os de uma parte escolhida de suas relações se chama esnobismo. Com os mundanos, o esnobismo tem o lugar do gosto. Por conseqüência, se suspeitará quando eles distinguem entre Rebattet e Bourbonneux, seguem a moda, ou se fazem de *gourmet* para dar a ilusão de gosto².

Portanto, ambos os grupos, aristocrático e burguês, são grupos esnobes que se segregam entre os seus, em suas “capelas” ou “rodinhas”.

No tocante ao comportamento e às vestimentas, os mundanos do salão burguês e os do salão aristocrático possuem suas particularidades, pois como observa Roberto Machado comentando *Proust e os signos* de Deleuze:

Cada meio ou grupo tem seu sistema específico de signos. Os signos dos Verdurin não funcionam entre os Guermantes, e vice-versa [...] Além disso, cada mundo social tem seus papas ou legisladores: aqueles que, como maiores emissores de signos, criam a semelhança que dá consistência ao grupo³.

¹ RTP, I, p. 504-5/ R, 74: A seqüência do significativo diálogo entre Swann e Oriane: “Apenas se uma grã-duquesa, se uma princesa de sangue real jantava seguidamente em casa da Sra. de Guermantes, sucedia-lhe então fazer também parte da capela, sem direito algum, sem absolutamente lhe possuir o espírito. Mas, com a simplicidade dos mundanos, já que a recebiam, empenhavam-se em achá-la agradável, por não poderem dizer que era porque a achavam agradável que a recebiam. Swann vinha em socorro da Sra. de Guermantes e dizia-lhe depois que a Alteza se retirara: — No fundo, é uma boa mulher, possui até senso do cômico. Meu Deus, não penso que ela tenha aprofundado a *Crítica da Razão Pura*, mas não é desagradável. — Sou inteiramente da sua opinião — respondia a duquesa. — E depois, estava intimidada, mas verá que pode ser encantadora. — Ela é muito menos aborrecida que a Sra. X (tratava-se da esposa do acadêmico tagarela, mulher aliás notável), que nos cita vinte volumes em seguida. — Mas não há mesmo comparação possível. A faculdade de dizer tais coisas, de as dizer sinceramente, Swann a adquirira nos salões da duquesa, e ainda a conservava”.

² REY, 1989, p. 34: « Modeler ses goûts sur ceux du grand nombre s'appelle conformisme; les modeler sur ceux d'une partie choisie de ses relations s'appelle le snobisme. Chez les mondains, le snobisme tient lieu de goût. On les soupçonnera donc, quand ils distinguent entre Rebattet et Bourbonneux, de suivre la mode, ou de faire la fine bouche pour donner l'illusion du goût ».

³ MACHADO, 2010, p. 195.

No caso do romance proustiano não há papas, mas papisas como as grandes emitentes de signos. Todavia, em outra chave que não a da representação social, mas uma, por assim dizer, mais comportamental, o que se verá é que numa efetiva redução as diferenças se tornam inexistentes. Mas como o que conta na esfera da representação é realmente o que se vê, ou o que se supõe ver, Philippe Perrot cita uma comparação, visivelmente exagerada, feita por Hippolyte Taine entre estes dois estratos sociais, respectivamente, o salão aristocrata e o salão burguês:

“Tudo é de nível [...]; cada homem, quase cada mulher é o cume desta civilização e deste mundo, uns por sua *toilette* e seu gosto, outros por sua linhagem ou cultura”. No outro, “as mulheres não são mulheres; elas não têm mãos, mas patas, um ar resmungão, vulgar, uma *semi-toilette*, com fitas que destoam. Não se sabe por que, mas têm-se os olhos chocados e igualmente sujos. Os gestos são angulosos, falta graça. Sente-se como máquinas de trabalho, nada mais”¹.

Taine parece ter vivenciado os salões do período da infância do narrador, pois segundo ele:

Na minha infância, toda a sociedade conservadora pertencia à alta roda, e numa reunião de bom-tom não se poderia receber um republicano. As pessoas que viviam em tal meio imaginavam que a impossibilidade de convidar um “oportunista”, e com mais fortes razões um terrível radical, era uma coisa que duraria para sempre, como os lampiões de azeite e os ônibus de tração animal².

Entretanto, a vida muda, e com ela mudam as sociedades e as micro sociedades, ou seja, os salões.

*

Os Verdurin

¹ « tout est de niveau [...]; chaque homme, presque chaque femme est au sommet de cette civilisation et de ce monde, les uns par leur toilette et leur goût, les autres par leur rang ou leur culture ». Dans l'autre, « les femmes ne sont pas des femmes ; elles n'ont pas de mains, mais de pattes, un air grognon, vulgaire, une demi-toilette, des rubans qui jurent. On ne sait pas pourquoi, mais on a les yeux choqués et comme salis. Les gestes sont anguleux, la grâce manque. On sent des machines de travail, rien de plus ». Taine: *Notes sur Paris*, p. 31 apud PERROT, 1981, p. 317-318.

² RTP, I, 507/ R, 76



Figura 24

Os Verdurin, e com destaque para a “*la Patronne*” Sidonie Verdurin¹, concebem um salão no qual eles se cercam de uma gama variada de convidados. Como todo salão com pretensões requintadas e modernas, *Mme Verdurin* recebia artistas e intelectuais.

O poeta Bergotte, e o pintor conhecido entre os frequentadores dos Verdurin como *M. Tiche* ou *Biche*, e que viria a tornar-se o afamado pintor impressionista Elstir, frequentaram o salão dos Verdurin quando ainda eram meros desconhecidos. O *petit clan* dos Verdurin formado pelos *habitués* ou “fiéis” compunha-se essencialmente do músico Morel, a tia deste, o professor Brichot da Sorbonne, o jovem Dr. Cottard e a esposa, a *cocotte* Odette de Crécy, e um velho amigo dos Verdurin chamado Saniette. Havia uma regra para frequentá-los e esta era não ser um maçante (*ennuyeux*) como os aristocratas. Aliás, no salão dos Verdurin,

Era proibida a casaca, porque estavam entre “camaradas” e para não se assemelharem aos “maçantes”, de que fugiam como a peste e que só convidavam para as grandes reuniões, dadas o mais raramente possível e apenas quando pudessem divertir o pintor ou tornar conhecido o músico. No resto do tempo contentavam-se em representar charadas, em ceiar fantasiados, mas entre si, sem introduzir nenhum estranho na “rodinha”².

Amante das artes, *Mme Verdurin* comandava seu salão com aspirações vanguardistas. Ela é esnobe, tirânica, belicosa e excessiva, e dentre seus caprichos, impõe aos fiéis a total fidelidade ao seu salão, e eles, por sua vez, submetiam-se ao *verdurinizar* (*faire le Verdurin*)³. Excêntrica, e sempre sendo o centro das atenções “tomava ela ao pé da letra a expressão figurada de suas emoções – o doutor Cottard (um jovem estreante daquela época) teve um dia de reajustar a mandíbula, que ela desarticulava de tanto rir”⁴, e decorre daí que, conclui Pierre-Louis Rey :

¹ Diversas são as modelos que Proust usou para compor *Mme Verdurin*, dentre elas André Maurois destaca *Mme Ménard-Dorian*. In: MAUROIS, André. *Le Monde de Marcel Proust*. Paris: Hachette, 1960, p. 71. /Annick Bouillaguet afirma que *Mme Verdurin* pode ter como modelos *Mme Lemaire*, e também a princesa Mathilde, que recebia também em seu salão artistas e escritores. In: BOUILLAGUET, Annick. *Mme Verdurin*. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 1035./ Jeanine Huas afirma que além destas, há Lydie Aubernon e Léontine Arman de Cavallavet. In: HUAS, Jeanine. *Les Femmes de Proust*. Avignon: Gaston Lachurié Éditeur, 1992, p. 119-152 (Capítulo: *Mme Verdurin*).

² RTP, I, 186/ S, 188

³ RTP, I, 595/ R, 144

⁴ RTP, I, 186/ S, 188.

Encontrar em sociedade a expressão polida de suas admirações conduz fatalmente à caricaturar o objeto. No limite, as palavras se apagam diante da mímica: oferecendo a seus convidados uma expressão facial cujos traços acabam por se modelar sobre seus êxtases, *Mme* Verdurin alcança a perfeição da mundanidade¹.

Salvo as fiéis citadas, sucessivamente todas as novas mulheres que porventura pretendiam ser admitidas no clã eram invariavelmente rejeitadas por *Mme* Verdurin. Somente a Odette, superestimada por *Mme* Verdurin, era outorgada a permanência em seu salão. Segundo Raymonde Coudert a relação desenvolvida por ambas adquire um caráter compensatório:

Uma *cocotte*, a outra alcoviteira, elas são estas “cortesãs de segunda ordem” suspeitas que exercem, cada uma ao seu modo, um intratável e despótico poder sexual; Odette, como se sabe, sobre os homens, e *Mme* Verdurin sobre os fiéis de sua capela [...] o contraste sexual entre elas é chocante; é da dureza da Patroa que Odette tira sua doçura aparente; é da virilidade da primeira que a segunda tira sua excessiva feminilidade².

Sem dúvida que *Mme* Verdurin exercia um grande poder sobre seus convidados, e muito sobre Odette, pois, além de seus autoritários passeios, aos quais ela seqüestrava Odette de forma veemente, *Mme* Verdurin repudiou descaradamete Swann em favor de Forcheville. Raymonde Coudert, com boa dose de erotismo, conclui: “Pois antes de ser um amor de Swann, Odette é o amor de *Mme* Verdurin”³.

Entretanto, em *Sodoma e Gomorra*, período em que Odette está consolidada na sociedade como *Mme* Swann, ela, acatando o pedido de Swann, raramente visita a *Mme* Verdurin, e menos ainda frequenta seu salão. Aliás, ambas terão, inclusive, salões opostos:

Por certo, do pequeno clã dos Verdurin tinha atualmente um interesse muito mais vivo do que o salão ligeiramente nacionalista, mais literário, e antes de tudo *bergóttico* da sra. Swann. O pequeno clã era com efeito o centro ativo de uma longa crise política chegada ao auge da intensidade : o dreyfussismo. Mas as pessoas do alto mundo eram na maioria

¹ REY, 1989, p. 37: « Trouver en société l’expression polie de ses admirations conduit fatalement à en caricaturer l’objet. À la limite, les mots s’effaceront devant la mimique : offrant à ses invités un visage dont les traits ont fini par se modeler sur ses extases, Mme Verdurin atteint à une perfection de la mondanité ».

² COUDERT, 1998, p. 49-50: « L’une cocotte, l’autre maquerelle, elles sont de ces « demi-castor » suspects qui exercent, chacune à sa façon, un intraitable et despotique pouvoir sexuel, Odette sur les hommes, on le sait, et Mme Verdurin sur les fidèles de sa chapelle [...] le contraste sexuel entre elles est frappant ; c’est de la dureté de la Patronne qu’Odette tire sa douceur apparente ; c’est de la virilité de la première que la seconde tire sa féminité outrancière... ».

³ COUDERT, 1998, p. 50: « Car avant d’être un amour de Swann, Odette est l’amour de Mme Verdurin ».

de tal forma anti-revisionistas, que um salão dreyfussista parecia alguma coisa tão impossível como era em outra época um salão da Comuna¹.

Logo, o salão de Odette tornou-se francamente antidreyfusista, e o de Sidonie Verdurin absolutamente dreyfusista, tanto que “na casa da sra. Verdurin, se reuniam Picquart, Clémenceau, Zola, Reinach e Labori”².

No que concerne à sua arte da *toilette*, *Mme* Verdurin é totalmente adversa a Odette. A ex *cocotte* sempre se nutriu dela para construir e valorizar sua imagem já naturalmente bela. *Mme* Verdurin parece prezar mais por suas escolhas estéticas, seus artistas e mimos, do que por uma *toilette* aprimorada:

— Ah! estimo que o senhor aprecie meu canapé – respondeu a sra. Verdurin. — E se quiser ver outro tão bonito, previno-lhe que pode desistir desde já. Nunca fizeram nada igual. As cadeirinhas também são umas maravilhas. Daqui a pouco, examinará tudo isso. Cada ornato de bronze corresponde simbolicamente ao assunto das figuras; se quiser ver tudo, há de passar um bom momento divertido. Só os frisozinhos das bordas! Veja só as folhinhas de parra sobre o fundo vermelho do Urso e as Uvas. Não está bem desenhado? Que me diz! Isso é que era saber desenhar, não é? Não são apetitosas as uvas? Meu marido acha que não gosto de frutas porque as como menos do que ele. Mas não, eu sou mais gulosa do que vocês todos, só que não tenho necessidade de as pôr na boca, porque as saboreio com os olhos [...] outros fazem estações de cura em Fontainebleau, eu faço a minha estaçõzinha de Beauvais. Mas sr. Swann, o senhor não poderá ir embora sem tocar nos bronzinhos do espaldar. Não é bastante suave como pátina? Mas não assim, com toda a mão, toque-lhes bem³.

Há praticamente nenhuma descrição vestimentar de *Mme* Verdurin, e até o narrador desaparece de seus trajes: “Eu hoje não saberia dizer como a sra. Verdurin estava vestida naquela noite. Talvez no momento tampouco o soubesse, pois não tenho espírito de observação. Mas, sentindo que sua toaleta não era sem pretensão, disse-lhe qualquer coisa de amável e até admirativo”⁴.

A Patroa Sidonie Verdurin pode não apresentar grande expressão vestimentar, porém, mesmo singularmente estabelecendo um salão, praticamente medíocre e entranhado em discussões e competições sem importância, ela gradualmente foi conseguindo efetivar-se como uma das mulheres

¹ RTP, III, 141/ SG, 143.

² RTP, III, 144/ SG, 145.

³ RTP, I, 204-205/ S, 205-206

⁴ RTP, III, 339/ SG, 333

mais progressistas de sua época. Sua postura dreyfusista, e, sobretudo seu real entusiasmo e senso apurado nas artes trouxeram-lhe a notoriedade tão arduamente perseguida:

E quando, com a eflorescência prodigiosa dos balés russos, reveladora, sucessivamente de Bakst, de Nijinski, de Benoist (sic), do gênio de Stravinski, a princesa Yourbeletieff, jovem madrinha de todos esses novos grandes homens, apareceu trazendo à cabeça uma imensa *aigrette* trêmula, desconhecida das parisienses e elas procuraram todas imitá-la, chegou-se a crer que aquela maravilhosa criatura fora trazida nas suas inúmeras bagagens, e como o seu mais precioso tesouro, pelos bailarinos russos; mas quando ao lado dela, no seu proscênio, vimos em todas as representações dos russos, assentar como uma verdadeira fada, ignorada até essa noite pela aristocracia, a sra. Verdurin, poderemos responder à gente da sociedade que facilmente supôs a sra. Verdurin recém-desembarcada com a trupe de Diaghilev, que essa dama já tinha existido em épocas diferentes e passado por diversos avatares de que aquele não diferia senão em que era o primeiro que afinal trazia, doravante assegurado e em marcha cada vez mais rápida, o sucesso tão longa e inutilmente aguardado pela Patroa¹.

Este aspecto de *Mme* Verdurin demonstra seu alto grau de sabedoria estratégica na batalha pela glória social:

Não é por acaso que *Mme* Verdurin havia escolhido o domínio artístico como terreno de investimento. Representava uma área pouco institucionalizada, pouco estruturada do espaço social, na qual golpes de força simbólicos eram possíveis. Privilegiaram o vanguardismo, que se aventurou a ser rentável. E foi ainda em razão da luta cognitiva, que trata de impor um gosto, ou seja, uma visão, que o funcionamento em clã fechado foi imperativo².

Embora sendo humilhada, mas também humilhando o grande representante da legítima aristocracia francesa, o barão de Charlus, a ponto de caluniá-lo ao amante, o músico Morel, fazendo com que este o difamasse na sociedade, a real vindita de *Mme* Verdurin se dará apenas no derradeiro volume, quando ela finalmente atinge o auge e passa a ser a nova princesa de Guermantes. Proust,

¹ RTP, III, 140-141/ SG, 142.

² DUBOIS, 1997, p. 58: « Ce n'est pas au hasard que Mme Verdurin avait choisi le domaine artistique comme terrain d'investissement. Il représentait un lieu peu institutionnalisé, peu structuré de l'espace social, où les coups de force symboliques étaient possibles. C'était aussi en y privilégiant l'avant-gardisme que ceux-ci risquaient d'être rentables. Et c'était encore en raison de ce travail de lutte cognitive, où il s'agissait d'imposer un goût, c'est-à-dire une vision, que le fonctionnement en clan serré s'était imposé ». Bidou-Zachariasen, Catherine. « De la "maison" au salon. Des rapports entre l'aristocratie et la bourgeoisie dans le roman proustien », dans *Actes de la recherche en sciences sociales* (Paris, Éditions du Seuil), 105, décembre 1994, p. 60-70, p. 65 apud DUBOIS, op. cit., loc. cit.

quase antecipando esta virada, revela em seu pastiche do *Journal des Goncourt* a glória de Mme Verdurin¹.

*

Os Guermantes

As *maisons*² do *Faubourg Saint-Germain* eram onde estavam os salões mais concorridos de Paris. O representante maior da aristocracia era o salão dos Guermantes, e principalmente na figura de Oriane de Guermantes³ este salão espelha o endereço oficial da aristocracia parisiense. Eles mantêm, em grau mais ou menos flexível, estruturas cerimoniosas praticadas pela antiga etiqueta palaciana como sinal do conservadorismo que os diferencia das demais camadas sociais.

Do lado oposto, no *rive gauche*, a condição que fundamentava o convite para freqüentar o aristocrático salão dos Guermantes era exatamente o contrário daquela dos Verdurin: a origem e as relações familiares eram os fatores que determinavam a inclusão, ou não, neste salão da alta nobreza, e num paralelo, afirma Léon Pierre-Quint, “como o clã primitivo obedece a solidariedade, a nação atual ao patriotismo, a sociedade do *faubourg* Saint-Germain é condicionada pela polidez”⁴. Entretanto, assim como nos Verdurin, aqui também se conserva a mesma ideia de religião entre os seletos convidados⁵. E muito embora ousado para os padrões da nobreza na Paris da segunda metade do século

¹ RTP, IV, 287-295/TR, 20-27.

² Segundo Catherine Bidou-Zachariasen dentro da tradição do século XVIII há duas instituições diferentes que Proust denomina sinteticamente de salão, a saber, a *Maison* e o *salon*. A primeira alude à aristocracia e a segunda à burguesia ou à nobreza recente. Em ambos os casos a reunião era organizada pela mulher em torno dos homens de letras, ciências ou das artes: “A função primordial da *Maison* aristocrática era a perpetuação de uma família, de uma descendência, e através dela a manutenção ou a melhoria de sua linhagem. Na *Maison* o indivíduo trabalharia em nome do grupo, pois aderiria a ele. Não poderia haver outro funcionamento na *Maison* senão o holístico. Por outro lado, o *salon* era um lugar de expressão individual, frequentemente de indivíduos em deslocamento social, que longe de ser fundado no grupo, faziam tudo para circunscrever-se nele”. (« La fonction première de la Maison aristocratique était la perdurance d’une famille, d’une lignée, et à travers elle le maintien ou l’amélioration de son rang. Dans la Maison, l’individu œuvrait au nom du groupe, il faisait corps avec lui. Il ne pouvait y avoir de fonctionnement autre que holiste de la Maison. En revanche le salon était un lieu d’expression individuelle, souvent d’individus en décalage social, qui loin d’être fondus dans le groupe, faisaient tout pour s’en démarquer »). In: BIDO-ZACHARIASEN, 1997, p.144.

³ As chaves para encontrar as modelos para Oriane de Guermantes são muitas, mas a mais evidente é a bela Condessa Greffulhe. In: MAUROIS, 1960, p. 67.

⁴ QUINT, Léon-Pierre. *Marcel Proust*. Paris: Le Sagittaire, (1^o edition 1946), 1976, p. 134: « Comme le clan primitif obéit à la solidarité, la nation d’aujourd’hui au patriotisme, la société du faubourg Saint-Germain est conditionnée par la politesse ».

⁵ RTP, I, 504-5.

XIX, o salão de Oriane de Guermantes pouco recebia intelectuais, apenas a fina flor da aristocracia francesa e européia. A duquesa tinha o raro talento de saber receber, e mais: saber quem receber. E ser um convidado de Oriane era ter a oportunidade de participar e atestar o “espírito de Guermantes”¹ (*l'esprit des Guermantes* ou *le génie des Guermantes*), o espírito de casta, e para Herbert De Ley “a parte saint-simoniana do espírito de Guermantes representa sobretudo para Proust um dos encantos do francês de antanho”².

Os Guermantes se diferenciavam de toda a elite aristocrática de Paris, e, especialmente dos Courvoisier, que eram de estirpe tão ilustre, mas “parte adversa da família e, embora de sangue tão bom como os Guermantes, exatamente o oposto deles”³. Não era só o gênio da família que se sobressaía, mas os modos, as ideias, a postura em sociedade, tudo diferenciava o salão dos Guermantes dos demais salões, e era notório que ao salão dos Courvoisier faltava o espírito (*les mots d'esprit*), o gênio dos Guermantes⁴. Ademais, os Courvoisier não tinham uma duquesa como Oriane de Guermantes, é ela quem dá o tom, e quem eleva a aristocracia parisiense ao mais alto patamar:

Tampouco eram os Courvoisier capazes de elevar-se até o espírito de inovação que a duquesa de Guermantes introduzia na vida mundana e que, ao adaptá-la conforme um seguro instinto às necessidades do momento, fazia dela uma coisa artística ali onde a aplicação puramente razoável de umas regras rígidas daria tão maus resultados⁵.

¹ Como sabido, Proust inspirou-se em Saint-Simon e o “espírito Mortemart” para compor o “espírito de Guermantes”. Em uma carta a Paul Souday ele afirma que fez uma provocação inventando o “espírito de Guermantes”, já que não poderia reconstituir o passado do “espírito de Mortemart”. In: Kolb, Philip. *Correspondance*: Tome XIX: 1920 (vers 6 ou le 7 novembre 1920), Paris: Plon, 1991, p. 575./ Cf.: RTP, II, p. 1680-1685, *Notice* escrita por Thierry Laget e Brian Rogers para *Le Côté de Guermantes II*.

² De LEY, op. cit., 1966, p. 42 : « La partie saint-simonienne de l'esprit de Guermantes représente surtout pour Proust un des charmes du français d'autrefois ».

³ RTP, II, 733/ CG, 396

⁴ Em *Proust Sociologue*, Catherine Bidou-Zachariasen assinala o uso da noção *génie de la famille* como “Esta espécie de sentido social inato, integrado no mais profundo de cada Guermantes, orientava como que por magia todos seus atos no sentido que convinha, sem que eles mesmos tivessem consciência dele. Insisível, mas altamente presente, ele controlava o menor gesto de cada um dentre eles”. (« Cette espèce de sens social inné, intégré au plus profond de chaque Guermantes, qui orientait comme par magie tous leurs actes dans le sens qu'il convenait, sans même qu'ils en aient conscience. Invisible, mais hautement présent, il surveillait le moindre geste de chacun d'entre eux »). In: BIDOU-ZACHARIASEN, 1997, p. 56.

⁵ RTP, II, 759 / CG, 420.

Para Herbert De Ley “o único ponto de encontro entre os brilhantes Guermantes e os ternos Courvoisier é a arte infinitamente variada de marcar as distâncias pela polidez”¹.

Sendo a figura mais famosa do *faubourg* Saint-Germain², a duquesa dita as regras de um salão elegante. Ela e *M. de Charlus* são os especialistas da distinção. Mesmo não buscando ter em seu salão a vanguarda artística da época, ela, com sua “elegante negligência”³ conduzia-o de um jeito muito próprio, zombando de “todo pedantismo intelectual e também de toda paixão nobiliária, fez da insolência e da maledicência uma parte essencial de seu repertório mundano”⁴.

A princípio o narrador sentiu-se envolvido pela conversação da duquesa e, principalmente pela sua acentuada e charmosa articulação de campesina (*prononciation paysanne*) que remetia à “velha França” (*vieille France*). Este diferencial que encantou o narrador conferia a ela a legitimidade que a aproximava de seus nobres antepassados, mas também da França de Françoise que, assim como Jupien, pode ser considerada parte de outra aristocracia, a aristocracia da classe trabalhadora⁵, e Proust assegura esta analogia:

Não é nos frios pastiches dos escritores de hoje em dia que dizem: *Au fait* (por *réalité*), *singulièrement* (por *en particulier*), *étonné* (por *frappé de stupeur*), etc., etc., que se encontra a velha linguagem e a verdadeira pronúncia das palavras, mas conversando com uma sra. de Guermantes ou uma Françoise. Com esta última aprendera eu, desde os meus cinco anos, que não se diz o *Tarn*, mas *Tar*; nem *Béarn*, mas o *Béar*. O que me valeu aos vinte anos, quando comecei a frequentar a sociedade, não ter que aprender então que não se devia dizer como a sra. Bontemps: *Madame de Béarn*⁶.

Corroborando com este aspecto de esnobismo de Oriane, Judith Oriol afirma:

A linguagem é imediatamente um revelador social daquele a que ela pertence e uma forma de individualidade determinante. Assim, a pronúncia [...] da duquesa de Guermantes, bem como seu uso de um vocabulário muito puro e antigo exprimem, ao mesmo tempo,

¹ De LEY, op. cit., p. 68 : « le seul point de rencontre entre les brillants Guermantes et les ternes Courvoisier est l’art infiniment varié de marquer les distances par la politesse ».

² RTP, II, 328/ CG, 26.

³ De LEY, op. cit., p. 40: « négligence élégante ».

⁴ De LEY, op. cit., p. 40 : « toute pédanterie intellectuelle et de tout entichement nobiliaire aussi, a fait de l’insolence et de la médisance une partie essentielle de son répertoire mondain ».

⁵ HUGHES, Edward. Jupien. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 540.

⁶ RTP, III, 544/ P, 32.

seu pertencimento a uma França campesina aristocrática muito antiga que ela divide, por exemplo, com Saint-Loup e seu gosto mais individual por uma literatura clássica¹.

A famosa passagem do trocadilho feito pela duquesa, de substituir *Tarquin le Superbe* por *Taquin le Superbe*², demonstra claramente o louvado espírito jocoso e perspicaz dos Guermantes, e o duque, marido da duquesa, pavoneando-se com o sagaz motejo, mas não sem reservas, conferia se os convivas se agradavam do atilado trocadilho, e seguindo o tom casmurro que adotara, diz por fim: “o que salva as frases de madame é que, mesmo quando ela quer rebaixar-se a vulgares trocadilhos, continua aguda apesar de tudo e pinta muito bem as pessoas”³.

O duque de Guermantes é um aristocrata de seu tempo que preserva semelhanças com a antiga aristocracia, e, por exemplo, estar sempre com uma amante, também aristocrata, é parte deste legado. É ainda membro do Jockey, *anti-dreyfusard*, e suas cultura e sensibilidade são medíocres. Sua *politesse*, porém, segue todos os protocolos dignos de sua ancestralidade, fato que, a princípio, encantou o narrador: “a polidez do sr. de Guermantes, e que ele ia testemunhar-me durante todo o verão, me encantou como um resto de hábitos várias vezes seculares, de hábitos, em particular, do século XVIII”⁴. Todavia, em breve tempo o narrador percebe que o duque não cultivava nada além da polidez. polidez.

No jantar oferecido pelos Guermantes à princesa de Parma, o narrador, ao conhecê-la, reconhece pelas suas maneiras que ela: “era uma Alteza [...] oriunda da mais nobre raça e possuidora da maior fortuna do mundo [...] ela desejava, na sua gratidão ao Criador, testemunhar ao próximo, que não o desprezava, de mais pobre ou humilde extração que fosse”⁵, e esta amabilidade e humildade senhoriais da princesa de Parma assemelham-se mais a uma insolência desdenhosa do que a verdadeira simplicidade, tanto que o narrador analisa:

¹ ORIOL, op. cit., p. 225-226 : « Le langage est à la fois un révélateur social de celui à qui il appartient et une forme d’individualité déterminante. Ainsi la prononciation « [la] plus *Île-de-France*, [la] plus *champenoise* » de la duchesse de Guermantes de même que son utilisation d’un vocabulaire très pur et ancien expriment à la fois son appartenance à une France champenoise aristocratique très ancienne qu’elle partage par exemple avec Saint-Loup et son goût plus individuel pour une littérature classique ».

² Segundo a tradição *Tarquin le Superbe* foi o sétimo e último rei de Roma que reinou entre 534 a 510 a.C.. O trocadilho de Oriane faz com que *Tarquin le Superbe* seja *Taquin le Superbe*, ou seja, algo como *Traquina o Supremo*.

³ RTP, II, 756/ CG, 415.

⁴ RTP, II, 710/ CG, 375

⁵ RTP, II, 718/ CG, 383

Sua mãe [...] inculcara-lhe, desde a mais tenra idade os preceitos orgulhosamente humildes de um esnobismo evangélico, e agora, cada traço do rosto da filha, a curva de suas espáduas, o movimento de seus braços, pareciam repetir: “Lembra-te de que, se Deus te fez nascer sobre os degraus de um trono, não deves aproveitá-lo para desprezar aqueles a quem a Divina providência quis (louvado seja!) que fosses superior pelo nascimento e riquezas...”¹

Mas se a princesa de Parma esbanjava esnobismo evangélico, faltava-lhe o cabedal de conhecimento e cultura, assim como a outros da aristocracia:

Este espanto se tornava ainda maior pela cultura infinitamente atrasada da princesa. A própria sra. de Guermantes estava muito menos avançada a esse respeito o que se supunha [...] Estupefação, aliás, ante os paradoxos proferidos não só a propósito de obras de arte, mas também de pessoas conhecidas suas e dos atos mundanos².

Progressivamente o narrador vai se dando conta das peculiaridades e dos embuços desse sofisticado estrato social “cuja ociosidade e esterilidade estão para uma vida social verdadeira como, em arte, a crítica está para a criação”³. Então, a nobreza não demora muito a revelar seu caráter retrógrado e vazio, decepcionando assim o narrador:

Voltando à pronúncia e ao vocabulário da sra. de Guermantes, é por este lado que a nobreza se mostra verdadeiramente conservadora, com tudo o que esta palavra tem ao mesmo tempo de um tanto pueril, de um tanto perigoso, de refratário à evolução, mas também de divertido para o artista. Eu queria saber como se escrevia antigamente a palavra Jean. Aprendi-o recebendo a carta do sobrinho da sra. de Villeparisis, o qual assina – como foi batizado, como figura no Gotha – Jehan de Vielleparisis, com o mesmo *h* inútil, heráldico, tal como o admiramos, colorido de vermelhão ou de ultramar, num livro de horas ou num vitral⁴.

Jacques Dubois resume o precário alcance intelectual desta nobreza: “confundindo mundanidades e coisas da arte, incapaz de perceber a importância que tomam em seu tempo a vida intelectual e a competição entre as novas tendências artísticas, o *Faubourg* se fechou no círculo ocluso de suas

¹ RTP, II, 720/ CG, 384-385.

² RTP, II, 760/ CG, 420.

³ RTP, II, 761/ CG, 421.

⁴ RTP, III, 546/ P, 34.

convenções e conformismos”¹. No final do romance, a triste constatação: “Vira nobres tornarem-se vulgares de maneiras, porque seu espírito (como por exemplo, o do duque de Guermantes) era vulgar...”².

Por outro lado, dentre os nobres o narrador encontrou um amigo, o marquês Robert de Saint-Loup-en-Bray, sobrinho de *Mme* de Villeparisis, uma amiga dos tempos de outrora da avó do narrador. A avó do narrador é uma importante observadora, e crítica, dos esnobes mundanos, inclusive no que tange à moda das roupas. Ela é incontestavelmente uma antimundana e para ela a elegância é de domínio moral e não estético, como revela a passagem na qual o narrador afirma que ela fora conquistada por Saint-Loup, e não pela sua decantada elegância, mas sim por uma genuína desafetação que ela nele divisava:

Já desde os primeiros dias Saint-Loup conquistara minha avó, não só porque se empenhava em dar-nos incessantes provas de bondade, mas pela naturalidade com que o fazia, como aliás a todas as coisas. E a naturalidade – sem dúvida porque se sente nela a natureza sob a capa da arte humana – era a qualidade favorita de minha avó [...] Saboreava minha avó essa naturalidade até nos trajes de Saint-Loup, de fina elegância, sem nenhuma afetação nem artifício, sem goma nem armação³.

Mas, se a avó do narrador via em Saint-Loup um jovem simples, ela contrariava a percepção de certas pessoas, pois, “por seu chique, sua impertinência de jovem “leão” da moda, por sua formosura física, havia quem lhe achasse um aspecto um tanto efeminado, mas sem lho lançar em cara, porque era muito conhecido seu ânimo varonil e sua apaixonada afeição às mulheres”⁴. O bonito e elegante jovem “de aspecto aristocrata e desdenhoso”⁵, filho de *Mme* de Marsantes e sobrinho de *M.* de Charlus, era um autêntico Guermantes, e como tal, o marquês de Saint-Loup leva consigo a sobriedade e a ombridade dos dotados com o “espírito de Guermantes”. Logo que se conheceram ficou-se estabelecido “que éramos amigos íntimos e para sempre”⁶. Gradativamente o estimado amigo marquês, um oficial de carreira, vai se revelando superficial e vulgar, assim como seus ancestrais, e um bom exemplo do

¹ DUBOIS, 1997, p. 57: « Confondant mondanités et choses de l’art, incapable de percevoir l’importance que prennent en son temps la vie intellectuelle et la compétition entre tendances artistiques nouvelles, le Faubourg s’est enfermé dans le cercle clos de ses conventions et conformismes ».

² RTP, IV, 493/ TR, 187.

³ RTP, II, 93-94/ R, 241.

⁴ RTP, II, 88-89/ R, 237.

⁵ RTP, II, 92/ R, 239.

⁶ RTP, II, 95/ R, 242.

desapontamento com Saint-Loup deu-se no caso Dreyfus. Embora sendo militar, Saint-Loup, a princípio, destemidamente afirma-se dreyfusista, mas esta postura surpreendentemente arrojada é logo desmascarada quando o narrador percebe ser esta apenas uma estratégia para agradar sua amante Rachel, a atriz judia. Rachel é mantida por Saint-Loup mesmo após ele ter se casado com Gilberte, a pequena Swann, a quem Saint-Loup não quis ser apresentado em tempos passados, mas que tornada *Mlle* de Forcheville, e herdeira da fortuna do renegado Charles Swann, fará dela uma Guermantes. Saint-Loup consumirá o patrimônio da herdeira de Swann não só pagando volumosas pensões a Rachel, mas também com seus casos homossexuais, e mantendo Morel, o violinista, como seu amante, o mesmo músico por quem *M.* de Charlus também já havia se apaixonado.

Saint-Loup pode ser considerada a personagem que representa o dândi na *Recherche*, e as características assinaladas pela avó do narrador oficializam o título, mas, acima de tudo, em sua “livre e negligente elegância”¹, Saint-Loup faz figura como um dândi militar, ele é dentre seus companheiros o que se destaca:

No seu belo rosto, no seu despreocupado modo de andar, de saudar, na perpétua inquietação de seu monóculo, na fantasia de seus quepes demasiadamente altos, nas suas calças de pano demasiado fino e demasiado altos, tinham eles introduzido a ideia de um *chic* de que asseguravam serem serem desprovidos os mais elegantes oficiais do regimento, até mesmo o majestoso capitão a quem devia eu a licença de dormir no quartel e que parecia, em comparação, demasiado solene e quase vulgar².

As ousadas particularidades de Saint-Loup, como o “perpétuo jôgo de seu monóculo” (*perpétuel lancé de son monocle*) e seus quepes altos, tornam-no uma autoridade em elegância moderna, o *arbiter elegantarium* da caserna, que ainda completa sua postura elegante com certa negligência naturalmente controlada. E não é estranho que o dandismo esteja inserido entre os militares, uma vez que a instituição em si aprecia a representação vestimentar estandardizada que, em determinadas situações, pode ser até exuberante, por isso, Baudelaire faz a aproximação: “o militar, tomado em geral, tem sua beleza, como o dândi e a mulher coquete têm a deles, de um gosto essencialmente diferente”³. Mas Saint-Loup também é aquele que vê a guerra sob um prisma estético⁴, e no último volume, em plena

¹ RTP, II, 392/ CG, 83.

² RTP, II, 391-392/ CG, 83.

³ BAUDELAIRE, 1976, p. 707: « Le militaire, pris en général, a sa beauté, comme le dandy et la femme galante ont la leur, d'un goût essentiellement différent ».

⁴ RTP, II, 408 et seq./ CG, 98 et seq.

guerra de 1914, refere-se ele à incursão de zepelins na cidade de Paris como um “espetáculo de grande esplendor estético”¹, e parecendo com prazer-se com a confusão celeste que invadia Paris, ilustra o terrível espetáculo em termos musicais: “ora, é que a música das sereias (*sirènes*) lembrava uma *Cavalgada*. Decididamente, sem a chegada dos alemães não se ouviria Wagner em Paris”². O desdém característico de Saint-Loup (seria este um traço de seu dandismo?), o leva a perder sua cruz de guerra no suspeito bordel de Jupien, o mesmo freqüentado por Charlus. Mas Saint-Loup era também um bravo militar que morre heroicamente no *front* de batalha “quando protegia a retirada de seus homens”³, e sua morte súbita, de alguma maneira prenunciada até por ele mesmo: “oh! nem vale a pena falar de minha vida, sou um homem de antemão condenado”⁴, apesar de vir carregada de tragicidade, finaliza a atuação de uma personagem repleta de ambigüidades: bonito, inteligente, elegante, e ao mesmo tempo, afetado, vulgar e indolente.

*

Do lado oposto, mas frequentador desta mesma roda, e igualmente polido como eles, sem, porém, o esnobismo evangélico e sem a falta de cultura da princesa de Parma e dos demais nobres, está Charles Swann, o já citado amigo estimado da exigente duquesa de Guermantes.

Charles Swann é a personagem ímpar dentro da narrativa romanesca, pois, mesmo não sendo um nobre, soube como transitar elegantemente entre a aristocracia, não obstante sua clara decrepitude. Ele detém a sabedoria do “espírito de Guermantes”, e uma irônica cena do encontro dele com a princesa de Guermantes na recepção de *Mme* de Sainte-Euverte, põe à luz essa linguagem metafórica e característica do clã:

— Eis a encantadora princesa! Veja, ela veio expressamente de Guermantes para ouvir o *S. Francisco de Assis* de Liszt e não teve tempo, como uma linda andorinha, senão de colher, para as pôr na cabeça, algumas frutinhas de ameixa e de pilriteiro: ainda tem até algumas gotinhas de orvalho, um pouco da geada que deve arrepiar a duquesa. Muito bonito, minha querida princesa⁵.

¹ RTP, IV, 337/ TR, 59.

² RTP, IV, 338/ TR, 59-60.

³ RTP, IV, 425/ TR, 129.

⁴ RTP, IV, 428/ TR, 131.

⁵ RTP, I, 334-335/ S, 327.

A importância de Swann na *Recherche* é, porém, muito maior que sua atuação nos salões. Ele é o fio que conduz o narrador às artes, e também à sua vocação: “Em suma, refletindo bem, a matéria de minha experiência me vinha de Swann, e não só no que lhe dizia pessoalmente respeito...”¹. Dentre outros atributos, Swann representa o homem que soube estar na moda na Paris do fim do século XIX, e para Émilien Carassus a personagem acompanha uma tendência estética contemporânea, também pelas suas conhecidas associações:

A influência pré-rafaelita, a antevisão para os primitivos italianos, o gosto dos tecidos e tapeçarias em tons pastel começam a se fazer sentir nos espíritos mais abertos às emanções estéticas. Swann compõe uma Odette que se assemelha a Céfora de Botticelli, um cocheiro Rémi que se confunde com o doge Lorédan de Antonio Rizzo, reencontra no nariz de M. de Palency um Ghirlandaio².

Ele é a evocação do diletante, do mundano refinado que segue as regras impostas pela sociedade elitizada do salão, desde as apresentações e representações, até a dissimulação dos gostos e das preferências. As idas e vindas aos salões, aos aristocráticos e ao burguês dos Verdurin, mostram que ele mantinha uma posição autônoma na sociedade parisiense. Mesmo sendo um homem de gosto refinado e verdadeiramente culto, sua polidez e discrição foram, porém, o que lhe valeram o anátema dos Verdurin. Contudo, nem Charles Swann ficou ileso às cruéis formalidades vazias que regem a vida mundana.

Na sequência, três cenas de pura vaziez mundana serão descritas, e na primeira cena, a vítima é justamente Swann; trata-se dos sapatos vermelhos de Oriane (*Les souliers rouge d’Oriane*). Seguindo essa direção da vacuidade formal que resguarda a realidade em favor da banalidade, há duas ocorrências semelhantes entre si, que estão nas cenas em que nobres e burgueses se igualam quando o assunto é preservar a forma, a diversão. Nessas cenas não há diferença entre os estratos, ambos participam e lutam pela perpetuação do primordial princípio que rege a vida mundana: acima de tudo, o divertimento, mesmo que seja apenas a representação dele. Uma cena praticamente repete a outra: a

¹ RTP, IV, 493-494/ TR, 187.

² CARASSUS, op. cit., p. 248: « l’influence préraphaélite, la prédiction pour les primitifs italiens, le goût des étoffes et tentures aux teintes pastel commencent a se faire sentir chez les esprits plus ouverts aux souffles esthétiques. Swann se compose une Odette qui ressemble à la Zéphora de Botticelli, un cocher Rémi qui si confond avec le doge Lorédan de Antonio Rizzo, retrouve dans le nez de M. Palency un Ghirlandajo ».

primeira refere-se à notícia da morte do marquês d’Osmond, primo do duque de Guermantes, e a outra é igualmente a notícia de um falecimento, desta vez de uma fiel do salão dos Verdurin, *Mme Sherbatoff*.

Começando pelos sapatos vermelhos de Oriane.

*

Os sapatos vermelhos de Oriane (*Les souliers rouges d’Oriane*)

A cena dos emblemáticos *souliers rouges* (sapatos vermelhos), marca o final de *Le Côté de Guermantes* de modo cínico e frustrante.

É nela que um objeto da moda, o par de sapatos vermelhos, aparece como representação e aparência que denuncia a vanidade que sobrepuja alianças de amizade em favor da representação social. E nem mesmo Charles Swann, com toda sua polidez e desenvoltura em sociedade, esteve livre da tartufice protocolar.

A trágica cena inicia-se após Swann contar a sua amiga Oriane de Guermantes que está prestes a morrer, e por isso, não poderá empreender com ela uma longa viagem. A dimensão do desarranjo que se segue após a aflitiva notícia é sentida na reação de Oriane:

— Que é que me está dizendo?! — exclamou a duquesa, parando um segundo na sua marcha para o carro e erguendo seus belos olhos azuis e melancólicos, mas cheios de incerteza. Colocada pela primeira vez na vida entre dois deveres tão diferentes como subir ao carro para ir jantar fora e testemunhar piedade a um homem que vai morrer, não encontrava nada no código das conveniências que lhe indicasse a jurisprudência a seguir e, não sabendo a qual dar preferência, julgou que devia fingir que não acreditava na segunda alternativa, obedecendo assim à primeira, que demandava naquele momento menos esforço, e pensou que a melhor maneira de resolver o conflito seria negá-lo. Avançou resolutamente para o carro e deu um último adeus a Swann — Bem, falaremos disso; não creio numa palavra do que você diz, mas temos de conversar [...] venha almoçar, quando quiser (para a sra. de Guermantes tudo se resolvia sempre em almoços)¹.

Oriane de Guermantes, cuja nobreza e espirituosidade eram notórias, diante de tal notícia não consegue mover-se e externar reação alguma que seja verdadeira. Para Titta del Valle, Oriane, a

¹ RTP, II, 882/ CG, 532

Criatura vistosa e semi-divina é essencialmente pérfida, inconsistente e impiedosa. Ela pode sem remorsos negar ao amigo moribundo a suprema consolação de receber a mulher em casa, mas soube revogar a decisão implacável quando, depois da morte de Swann, a memória e mesmo o nome dele desapareceram (*sono caduti*) da vida de Gilberte e de Odette. Assim, também a veste vermelha e os sapatos [...] que Oriane levava na noite de seu fulgurante triunfo mundano sumiram (*sono caduti*) de sua memória. Ela não é, portanto, mais fiel em relação a si mesma de que não tenha sido humana e bondosa em relação ao amigo; mas às leis de sua casta permanece cegamente devota¹.

O narrador, que havia coincidentemente se encontrado ali com Swann, testemunha como o duque não vacila e age hipocritamente diante da confidência. Oriane, porém, sem saber como agir perante a revelação, e seguindo a formalidade que supostamente o momento exigia, sobe no carro e constrange o duque com sua grave falha: calçava sapatos pretos trajando vestido vermelho:

— Oriane, o que é que você vai fazer, infeliz?! Você ainda está de sapatos pretos! Com um vestido vermelho! Suba depressa para por os sapatos vermelhos, ou melhor – disse ele ao laçao –, vá depressa dizer à camareira da senhora Duquesa que traga uns sapatos vermelhos. — Mas meu amigo, respondeu brandamente a duquesa [...] já que estamos atrasados... — Não; temos tempo. São apenas oito menos dez, não levaremos dez minutos para ir até parque Monceau. Afinal, que quer? Ainda que fossem oito e meia, eles esperariam, mas o que você não pode é ir com um vestido vermelho e sapatos pretos. Aliás, não seremos os últimos... Há o Sassenage... Você bem sabe que eles nunca chegam antes das vinte para as nove... A duquesa voltou a seu quarto. — Hein – nos disse o Sr. de Guermantes –, coitados dos maridos... Zombam deles, mas ainda assim têm alguma coisa de bom... Se não fosse eu, Oriane ia jantar de sapatos pretos. — Não fica feio – disse Swann – e eu já notara os sapatos pretos, que absolutamente não me haviam chocado. — Não digo que não – respondeu o duque –, mas é mais elegante que sejam da mesma cor do vestido. [...] Adeus, meus filhos [...] se ela os encontra aqui vai começar com a tagarelice, já está muito cansada e chegará e chegará morta ao jantar. E depois, confessou-lhes francamente que estou morrendo de fome. [...] O duque não se constrangia em falar nos incômodos da sua mulher e dos seus a um moribundo, pois os primeiros, como lhe interessavam mais, lhe pareciam mais importante. Assim, foi apenas por boa educação e galhardia que, depois de nos haver gentilmente despachado, gritou com voz ententórea, da porta, para Swann, que já se achava no pátio: — E depois, não se deixe impressionar com essas tolices dos médicos, que diabo! São umas toupeiras. Você está firme como a Ponte Nova. Ainda nos enterrará a todos!².

¹ VALLE, op. cit., p. 39: “Creatura appariscente e semi-divina, è sostanzialmente pérfida inconsistente e spietata. Ella può senza rimorsi negare all’amico morente la suprema consolazione di riceverne in casa la moglie ma sa revocare l’implacabile decisione quando dopo la morte di Sovvan la memoria e perfino il nome di lui sono caduti dalla vita di Gilberte e di Odette. Così anche il vestito rosso e le scarpette [...] che Oriana portava la será d’un suo sfolgurante trionfo mondano sono caduti dalla memória di lei. Ella no è dunque piu fedele verso se stessa di quello che non sia stata umana e pietosa verso l’amico; mas alle leggi della sua casta rimane ciecamente devota”.

² RTP, III, 883-884/ CG, 533-534.

Embora sem tempo para ouvir ou consolar Swann, o duque pacientemente espera que Oriane volte para trocar os sapatos. Insensível, ele os manda embora, e dirige-se a Swann, sem delicadeza alguma e sem nem ao menos medir suas palavras dizendo que Oriane “já está muito cansada e chegará morta ao jantar. E depois, confesso-lhes francamente que estou morrendo de fome”. A morte metafórica proferida sem nenhuma sutileza é ofensiva e expõe o alto grau de vulgaridade do duque; a duquesa, por sua vez, confessa-se uma parva, destituída de qualquer tipo de nobreza moral ou afetiva.

Nesta triste cena, a representação vestimentar, que assegura uma boa representação social, se sobrepõe à fragilidade e à sensibilidade humanas. A representação é a essência da moda das roupas, é ela que abriga a imagem, é o cartão de vista que se apresenta antes mesmo do indivíduo, por isso, deve-se sempre manter a imagem da elegância e da distinção, qualquer que seja a ocasião, pois representar é encenar, é exhibir-se, e seguindo este raciocínio não cabe na representação o real, por isso, o duque e a duquesa preferem a suspensão, pois a realidade não faz parte da representação, ela é pantomima a serviço de um protocolo que deve ser seguido. Herbert De Ley observa que a “polidez das amabilidades é com Proust uma alternância de graça e insensibilidade, a polidez das distinções é uma alternância de pretensões e de fraqueza real”¹.

*

Nobres e burgueses sem distinção: Guermantes e Verdurin preservando os divertimentos



Figura 25

Na primeira cena o protagonista é o duque de Guermantes. Após um compromisso, juntamente com a duquesa e o narrador, o duque de Guermantes chega em casa ansioso para se arrumar para ir a um baile a fantasia que haveria na mesma noite. Entretanto, assim que se aproxima da porta de casa avista “duas damas de bengala”.

As damas, suas parentas, estavam lá para preveni-lo da morte

¹ De LEY, op. cit., p. 67: « la politesse des amabilités est chez Proust une alternance de gracé et d’insensibilité, la politesse des distinctions est une alternance de prétentions et de faiblesse réelle ».

de um parente próximo; tal fato pegou o duque desprevinido: “O duque teve um instante de alarma. Via o famoso baile evaporar-se para ele, uma vez que era avisado por aquelas malditas montanhas da morte do sr. de Osmond”¹. Imediatamente, porém, ele se recompõe, e sem se deixar abater pela inoportuna notícia considera que não deve renunciar aos prazeres, e para livrar-se da ameaça de ter sua noite estorvada por um velório de um parente, se sai com essa:

— Morreu! Mas não, é um exagero – E, sem mais se preocupar com as duas parentas que, munidas de seus *alpenstocks*, iam fazer a ascensão noturna, precipitou-se em busca das novidades, interrogando a seu criado de quarto: — Chegou o meu capacete? — Sim senhor duque. — Há algum buraquinho para respirar? Não quero sufocar-me, que diabo!...².

Cinicamente, o duque prefere que acreditem que ele não confia na morte de seu primo, assim, consegue adiar o estorvo de uma noite perdida velando um corpo.

A segunda cena ocorre na recepção dos Verdurin, na qual haveria muitos convidados de *M.* de Charlus para ouvir o violinista Morel. *M.* Verdurin fica sabendo, através de um fiel menor, Saniette, do falecimento de outra fiel, a princesa Sherbatoff. Nervoso, ele censura austeramente Saniette por trazer tal notícia:

“Sim, eu sei que ela está muito mal”. “Muito mal? Morreu às 6 horas, estou lhe dizendo” exclamou Saniette. “Você está a exagerar”, disse brutalmente a Saniette o sr. Verdurin, que, não tendo sido adiada a reunião preferia a hipótese da doença, imitando assim, sem saber o duque de Guermantes³.

Não seria fácil, porém, conseguir esconder por muito tempo o fato, pois os convidados já sabendo do passamento da princesa apresentavam os pesares a *Mme* Verdurin. Esta, para sair da embaraçosa situação, declara:

“Olhe, sou obrigada a confessar que não sinto nenhum pesar. É inútil fingir sentimentos que não se têm”. Com certeza falava assim por falta de energia, porque a fatigava a ideia de ter que fazer cara triste durante toda a recepção; por orgulho, para não parecer estar a pedir desculpas de não ter adiado a recepção; mas por medo do juízo alheio também e por

¹ RTP, III, 123/ SG, 126.

² RTP, III, 123/ SG, 126.

³ RTP, III, 733/ P, 211.

habilidade, porque a falta de pesar que demonstrava era mais honrosa se atribuível a uma antipatia particular, subitamente revelada, em relação à princesa, do que a uma insensibilidade universal e porque não se podia deixar de ficar desarmado por uma sinceridade que não havia como pôr em dúvida¹.

Proust usa a comicidade com maestria nesta passagem repleta de cinismo e hipocrisia: que desagradável seria para *Mme* Verdurin assumir a morte de uma pessoa querida e perder o momento de exibir-se, e conseqüentemente, perder o divertimento, que ela mesma tanto se esforçou para proporcionar aos convidados.

Tudo é forma. A forma é o fundamental estado da vida mundana, ela domestica os escrúpulos e rege a moralidade de maneira a adequar e assegurar a *politesse des amabilités*. A artificialidade da forma não permite que a realidade, por vezes considerada incompatível com o momento, a perturbe. O repertório mímico, a linguagem convencionada, a apresentação vestimentar, são fundamentais na representação em sociedade, assim como interpretar cada momento, por mais delicado que seja, dentro das devidas necessidades sociais. E perante a morte não há prática social, ignora-se.

Proust, indicativamente, repete a mesma situação nos dois estratos, tanto na aristocracia como na alta burguesia, e segundo pesquisadores, parece que em ambas as cenas, ele usou-se de uma anedota, um tanto sinistra, “emprestada de Montesquiou e contando que o conde Aimery de la Rochefoulcauld recusa modificar sua noite durante a agonia de Gontran de Montesquiou, seu primo”². E se Proust repete a mesma situação burlesca entre os nobres e entre os burgueses abastados, é porque o *modus operandi*, ou seja, a vacuidade, a grande aliada na obrigatoriedade de divertir-se em sociedade, não é exclusividade nem de um nem de outro estrato. Ambos exasperam-se em se apresentar como inatingíveis perante as vicissitudes da vida, por isso, estão sempre alertas para não se deixar abalar por transtornos ou imprevistos. A incorporação dos códigos de civilidade torna tácita a pretensa superioridade desses estratos perante as outras camadas sociais; eles acreditam que semelhantes códigos os protegem das práticas comportamentais da maioria. Mesmo no período da guerra o que se verá é que a classe dominante, doravante a burguesia, com ou sem os artifícios do *comme il faut*, impostos anteriormente pela aristocracia, de algum modo se manterá.

¹ RTP, III, 743/P, 221

² RTP, III, 1362, nota 1: « empruntée à Montesquiou racontant que le comte Aimery de La Rochefoulcauld refusa de modifier sa soirée pendant l’agonie de Gontran de Montesquiou, son cousin ».

O narrador não julga, apenas narra os eventos, porém, após ler estas passagens, inevitavelmente, aflui à lembrança a concepção do divertimento pascaliano. Em Proust os divertimentos são fundamentais à vida mundana, são eles que movem o homem em direção ao nada, à forma que o afasta de si mesmo; entretanto, tal ideia é na obra uma insinuação repetida e que se concretiza como tempo perdido no último volume. Naturalmente em Pascal nada se insinua; no Artigo XXI dos *Pensamentos* há a denúncia da miséria do homem que se consola nos divertimentos e passatempos, já que é insuportável a ideia de viver em repouso, sem paixões, mas seria este o caminho na busca por Deus, que para o filósofo é a cura de todos os males do homem. E num certo aspecto, Proust, se afastando do mundo para construir seu Livro, foi em busca de sua redenção, não para expurgar os anos de divertimentos mundanos, mas para encontrar algo maior, a “verdade suprema da vida”¹ que está na arte.

III. 2. 1. 2. 3. No teatro da moda.



Figura 26

A condição da mulher na sociedade já está visivelmente alterada na virada do século XIX para o século XX; elas atuam em diversas áreas e ocupam a cada dia mais espaços na sociedade; se por um lado, há as trabalhadoras, por outro, que é o mesmo lado da moeda só que pelo viés da fantasia, há as mulheres-esfinges, as *femmes fatales*. Os dois lados desta mesma moeda parecem escorar-se, mas não sem os auspícios masculinos, sejam eles artísticos ou não.

Seria difícil precisar quanto, mas as mulheres parecem criaturas voluntárias de seus criadores masculinos; o contrário, porém, pode ser igualmente verdadeiro, e os homens, no caso os artistas, apenas expressam o que detectam: o comportamento feminino está em transformação:

Gustave Moreau, inspirado por *Salammbô* de Flaubert, faz sonhar toda uma época de Herodíades e de Salomé cintilantes de pedrarias sobre o fundo do templo heteróclito. Enumeram-se em nossas três décadas umas duas mil Salomé inspirando as diversas artes: a de Oscar Wilde vestida por Beardsley impõe o *teagown* ocelado; Sarah Bernhardt se

¹ RTP, IV, 481 /TR, 177.

veste de ídolo segundo Gustave Moreau. Esta é a rainha da mulher-esfinge, inocentemente cruel, no corpo andrógino, e cuja silhueta se armará de gemas na pintura simbolista de um Klimt. Rainha e usurária, enquanto ídolo, ela gosta de usar para fins de coqueteria os objetos de culto¹.

A onda das sedutoras Salammbôs-Salomés invade Paris e dá uma feição mais ainda mais erotizada à cidade, tornando então a *Belle Époque*, ainda tão carregada pela atmosfera libidinosa do Segundo Império, mais extravagante: a mulher-esfinge domina a cena teatral, mas ela sai do palco e invade as ruas.

Figura cinzelada por homens, principalmente pintores e escritores, a imagem de mulher-enigma assemelhada ao insensível monstro grego com corpo de animal e cabeça de mulher que, sem dó nem piedade, devorava os homens que não conseguissem decifrar suas charadas, é uma configuração advinda do romantismo, porém, a substancialização desta alegoria ganha real fôlego com as diversas heroínas da modernidade, lésbicas ou satânicas, das poesias baudelairianas.

Segundo Walter Benjamin: “a lésbica é a heroína da *modernité*. Fio condutor da eroticidade em Baudelaire – essa mulher que fala da dureza e da masculinidade –, ela foi penetrada por um temário histórico: o da grandeza no mundo antigo”². Portanto, acompanhando Benjamin, Albertine é a personagem proustiana que mais se aproxima da heroína moderna baudelairiana, e não apenas por seu velado homoerotismo, mas também por expressar-se no imaginário do herói como a *Vitória de Samotrácia* (*Victoire de Samothrace*), que embora sem asas, é ainda assim o símbolo de triunfo e liberdade. E levando-se em conta que a mulher é ao mesmo tempo o reflexo de uma modernidade que a inclui na sociedade através de sua mão-de-obra, o que revela, senão um lado másculo, pelo menos um aspecto vigoroso de sua feminilidade, ela pode ter sido interpretada pelo poeta como sendo um híbrido, que simultaneamente pode encarnar a fêmea maldita, a mulher-vampira, a lésbica, enfim, a mulher que se inventa e produz na sociedade, e para Dolf Oehler os poemas baudelairianos manifestam uma determinada cinesia social:

¹ FORTASSIER, op. cit., p. 137-138: « Gustave Moreau, inspiré par la Salammbô de Flaubert, fait rêver toute une époque d’Hérodiades et de Salomés scintillantes de pierreries sur fond de temple composite. On dénombre, dans nos trois décennies, quelque deux mille Salomés inspirant les divers arts : celle d’Oscar Wilde, habillée par Beardsley, impose la *teagown* ocellée ; Sarah Bernard s’habille en idole selon Gustave Moreau. C’est le règne de la femme-sphinx, innocemment cruelle, au corps d’androgynie, et dont la silhouette se cuirassera de gemmes dans la peinture symboliste d’un Klimt. Reine et prêteuse autant qu’idole, elle aime utiliser à des fins de coquetterie les objets du culte ».

² BENJAMIN, Walter. A Modernidade. In: *Walter Benjamin*. Flávio René Kothe (Org). São Paulo: Ática, 1991, p. 113.

Dos poemas sobre as lésbicas que chegaram a nós, deduz-se que tal livro de poemas foi concebido como um grande arrazoado da revolução sexual e uma rejeição da falocracia, contendo longas passagens hínico-utópicas sobre as alegrias do homoerotismo e do erotismo sem finalidade, bem como impressionantes ataques satíricos à triste realidade burguesa¹.

A literatura do período explorou intensamente o mito Salomé e as preciosas mulheres luxuriantes e dignas representantes das flores do mal. Nomes consagrados aderiram à onda. O jovem Mallarmé escreve entre 1864 a 1867 sua novela poética *Hérodiade*; Flaubert mostra sua *Salomé* indiretamente, em *Herodias* que consta nos *Três contos*, e neste mesmo ano de 1877, Jules Laforgue lança sua *Salomé* na seleta *Moralités légendaires*. Mas, talvez o auge do mito tenha sido em 1893 quando é lançada a peça, escrita em francês pelo inglês Oscar Wilde, *Salomé*. Sua encenação, protagonizada em 1896 por Sarah Bernhardt alcançou enorme sucesso. E na levada da peça, em Dresden, no dia 9 de dezembro de 1905, estreia a ópera *Salomé*, de Richard Strauss, com *libretto* de Hedwig Lachmann baseada na peça homônima de Oscar Wilde. Pode-se citar ainda D'Annunzio, Ezra Pound, Apollinaire, entre outros poetas e escritores, que renderam copiosas linhas à perversa e sedutora figura do mal. É importante ainda mencionar que o Príncipe da Decadência, Robert de Montesquiou, o poeta-símbolo do decadentismo, também deu sua contribuição ao mito com *Salomé, Une romance*.

E aglutinando a literatura ao domínio iconográfico, foi principalmente Gustave Moreau que delineou a imagem da mulher mitológica que se consolidou no decadentismo. A potente efígie que colaborou sobremaneira para a edificação desta alegoria da mulher foi *L'Apparition*, de 1876, de Moreau, que descreve uma Salomé lúbrica e envolta em jóias e transparências. Abaixo, segue um fragmento do emblemático *Às avessas* de Joris-Karl Huysmans, no qual o protagonista des Esseintes, seguindo a estética da crueldade dos decadentistas, pondera sobre esta obra do pintor inspirador do simbolismo:

Na obra de Gustave Moreau, concebida fora de todos os dados do Testamento, des Esseintes via enfim realizada aquela Salomé sobre-humana e estranha que havia sonhado. Ela não era mais apenas a bailarina que arranca, com uma corrupta torsão de seus rins, o grito de desejo e de lascívia de um velho; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio de ondulações de seios, sacudidelas de ventre, estremecimentos de coxas;

¹ OEHLER, 1997, p. 247.

tornava-se, de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca¹.

Outra obra de perceptível valor simbólico é *Édipo e a Esfinge* (*Œdipe et le Sphinx*) de 1864, também de Moreau. Não por acaso este era um dos quadros preferidos do Théophile Gautier, o enigmático escritor prenunciador dos decadentes que tanto apreciava o luxo e a amoralidade. A obra *Édipo e a Esfinge* inaugurou no campo da imagem a mulher-enigma. E seguindo a cronologia iconográfica, outro Gustav, o Klimt, pintou em 1909 sua fascinante mulher fatal, e ainda outra notável e malévola figura bíblica: *Judith*. Por aproximação, pode-se dizer que estes retratos de mitológicas mulheres-enigma deram azo ao trabalho de expressionistas, como por exemplo, Egon Schiele, que imprimiu às suas figuras, femininas e masculinas, uma intensa dramaticidade erótica prescindida de mito.

Proust, legatário dos decadentes e dos simbolistas, mormente com as personagens invertidas, e em particular com *M. de Charlus*, assenhoreou-se desta atmosfera lúbrica que temperava as artes e introduziu em suas páginas cenas de voyeurismo e sadismo inolvidáveis. Mas a mulher-enigma também aparece na obra, e não por acaso, na figura de uma personagem dúbia, que surge como uma prostituta, e torna-se atriz: Rachel (*Rachel quand du Seigneur*), a amante de Robert de Saint-Loup, da qual os amigos deste diziam: “essa Rachel é um enigma, uma verdadeira esfinge”². Todavia, e embora não tendo sido nomeada esfinge, a mulher enigmática e devoradora de homens é incontestavelmente Odette.

No tocante à moda, estes elementos estéticos imaginários foram, por assim dizer, vivificados e operaram como os construtores da imagem urbana feminina finissecular; as mulheres representantes do decadentismo, e sucessivamente do simbolismo, ostentaram as roupas e os ares açulados pela arte. E a moda seguindo seu curso na sociedade avança também na literatura, e segundo Marie-Christine Natta:

Doravante, no final do século, a moda não é nem feia, nem insignificante, nem alienada. Diferentemente celebrada por dândis, esnobes e decadentes, ela é igualmente consagrada pela literatura, e, em particular por Proust, cuja grande obra é também a “procura do que é

¹ HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 86.

² RTP, II, 578/ CG, 253.

a elegância, romance de um gosto que se forma”. Através de minuciosas descrições das *toilettes*, vê-se delinear uma moda fortemente individualizada, composta do talento dos primeiros grandes costureiros e da fantasia refinada de Oriane de Guermantes, de Odette Swann e de Albertine. Aqui se pressente ainda uma moral da elegância em grande parte de Balzac e do dandismo¹.

Sem tantas minudentes descrições, mas bem menos subjetivas que o registro da “beleza de um vestido de mulher na pintura impressionista”², como disse Juliette Monnin-Hornung, as exposições proustianas da moda vestimentar são plenas de poesia e muito próximas do simbolismo, sobretudo porque o cerne dessa narrativa é a correspondência entre as artes. As descrições fazem com que o desfile de moda da *Recherche* acompanhe autonomamente a exposição do romance, e a moda está presente onde está presente o olhar do narrador, nada lhe escapa, afinal, aqui se pondera, contrariando a concepção do autor, mas acolhendo a percepção do filósofo, sobre uma obra viva, sobre “uma obra que não é um vestido, não é uma catedral, mas uma teia de aranha se tecendo sob nossos olhos”³, como disse Gilles Deleuze.

E estendendo a teia, a personagem-protagonista a ser revelada em sua arte vestimentar é a duquesa de Guermantes, a leoa que ambicionava ser mulher-esfíngice, pois venerava as atrizes. Uma de suas sublimes aparições se dá também no teatro, onde sua entrada é digna de fazer frente a uma Sarah Bernhardt.

*

Oriane de Guermantes

Um dos primeiros contatos do narrador com a aristocracia deu-se na cidade de Combray, onde o menino passava as férias na casa da tia Léonie. Havia na região dois caminhos para passear, um era para os lados de Guermantes e o outro para os lados de Méséglise, que era também o da casa de

¹ NATTA, 1996, p. 63: « À la fin du siècle, désormais, la mode n'est ni laide, ni insignifiante, ni folle. Diversement célébrée par les dandys, les snobs et les décadents, elle est aussi consacrée par la littérature, et en particulier par Proust dont la grande œuvre est aussi « recherche de ce qu'est l'élégance, roman d'un goût qui se forme ». A travers les minutieuses descriptions des toilettes, on voit se dessiner une mode fortement individualisée, composée du talent des premiers grands couturiers et de la fantasia raffinée d'Oriane de Guermantes, d'Odette Swann et d'Albertine. On y devine aussi une morale de l'élégance héritée en grande partie de Balzac et du dandysme ».

² MONNIN-HORNUNG, op. cit., p. 158.

³ BARTHES, Roland; DELEUZE, Gilles; GENETTE, Gérard. Table Ronde avec. In: *Cahiers Marcel Proust 7/ Études proustiens II*. Paris: Gallimard, 1975. (p. 87-116), p. 9: « une œuvre qui n'est pas une robe, qui n'est pas une cathédrale, mais une toile d'araignée en train de se tisser sous nos yeux ».

Charles Swann. A imaginação do narrador-menino movida pelos sonhos fabulosos dos ancestrais merovíngios é fomentada pelas tantas imagens nos vitrais e tapeçarias que aludiam aos Guermantes na igreja da cidade. Seu desejo o leva a fixar-se na figura aristocrática da duquesa de Guermantes, a mesma que ele freqüentará quando adulto. A ânsia em encontrar *Mme* de Guermantes,

Nasce de um sonho do narrador a meio-caminho entre a lenda francesa e os contos orientais. A representação virtual dos Guermantes oscila entre uma representação de uma nobre França cristã e uma representação oriental com uma referência “indireta e metonímica”, as *Mil e uma noites*, mas sempre anacrônica¹.

A ocasião de vê-la surge no casamento da filha do Dr. Percepied na pequena e amada igreja de Combray, e este espaço reservado ao sagrado, protegido por vitrais e pelo odor peculiar que do turíbulo exala, intensifica sobremaneira o desejo de ver a reencarnação de Geneviève de Brabant. Proust praticamente só faz uma descrição da vestimenta da duquesa de Guermantes, e a visão daquela “dama loira de nariz grande, olhos azuis e penetrantes, uma gravata fofa de seda malva, lisa e brilhante, e uma espinhazinha na asa do nariz”² decepciona profundamente o narrador. A desilusão do narrador foi grande:

Eu jamais atentara, ao pensar na senhora de Guermantes, em que sempre a imaginava com as cores de uma tapeçaria ou de um vitral, em um outro século, e feita de matéria muito diversa que a do restante dos mortais. Nunca me ocorrera que pudesse ter umas faces vermelhas, uma gravata malva como a sra. de Sazerat³.

Pedro Kadivar discorrendo sobre a experiência do ver lembra os vários desapontamentos sofridos pelo narrador quando, enfim, ele consegue conhecer, por exemplo, Rachel, *la* Berma, ou Bergotte, e, segundo o comentador, tal fato ocorre, porque: “o visível, pela evidência com a qual ele se oferece ao

¹ ORIOL, op. cit., p. 81 : « est née d’une rêverie du narrateur à mi-chemin entre le légende française et les contes orientaux. La représentation virtuelle des Guermantes oscille entre une représentation d’une noble France chrétienne et une représentation orientale avec une référence “indirecte et métonymique », aux *Mille et une nuits*, mais toujours anachronique ». Citação: Dominique Jullien. *Proust et ses modèles – Les « Mille et une nuits » et les « Mémoires » de Saint-Simon*, Paris : Jose Corti, 1989, p.119.

² RTP, I, 172/ S, 171.

³ RTP, I, 172/ S, 171.

olhar no primeiro encontro, jamais está à altura do imaginado, do esperado, pois ele parece, com efeito, destituído de segredo, de dobra e sombra, no qual o imaginário poderia começar a agir”¹.

Mas a aparição gradualmente toma forma e adquire o aspecto ordinário inerente aos vivos: “aquela espinhazinha que se inflamava na asa do nariz, certificava sua sujeição às leis da vida”².

Logo, após o logro em conhecer a ilustre figura cujos ancestrais são parte do imaginário e da própria história francesa, o desagradável detalhe da “espinhazinha na asa do nariz” o leva a divagar em outra direção, aquela do fantasioso que remete ao idético sonhado, à ancestralidade, à nobreza: “como é linda! Quanta nobreza! Logo se vê que é uma altiva Guermantes, a descendente de Geneviève de Brabant, que tenho aqui diante de mim”³. O narrador identifica a aristocracia ao atavismo e às condições hereditárias, e segundo esta visada não importam as roupas, pois a identidade nobre está em “todas aquelas particularidades que me pareciam outros tantos informes preciosos, autênticos e singulares sobre seu rosto”⁴. Pondera Kadivar que o imaginário do narrador se comportou à maneira de um antigo magistrado romano, pois ele fez de *Mme* de Guermantes “uma *imago*, ou mais exatamente, pois sua *imago* é imaginária, ele faz uma representação de uma *imago* possível de *Mme* de Guermantes após sua morte”⁵,

A labiríntica observação do narrador recorre a um rico repertório de correspondências a fim de dar sentido àquela visão excitante:

E por onde avançava sorrindo a senhora de Guermantes, e acrescentava à lã dos mesmos um róseo aveludado, essa espécie de meiguice, de grave doçura na pompa e na alegria, que caracterizavam certas páginas do *Lohengrin*, certas pinturas de Carpaccio, e que fazem compreender que Baudelaire possa ter aplicado ao som do clarim o epíteto de delicioso⁶.

O narrador vê na senhora de Guermantes o resultado de uma composição de arte formada pela música, pela pintura e pela poesia, porém, para Jean-Pierre Richard, ela, em si mesma, é palpável, tátil,

¹ KADIVAR, Pedro. *Marcel Proust ou Esthétique de l'entre-deux. Poétique de la représentation dans À la Recherche du temps perdu*. Paris: L'Harmattan, 2004, p. 96: « Le visible, par l'évidence avec laquelle il s'offre au regard à la première rencontre, n'est jamais à la hauteur de l'imagé, de l'attendu, parce qu'il semble en effet dépourvu de secret, de pli et d'ombre où l'imaginaire pourrait se mettre au travail »./Cf. : RAIMOND, Michel. *Le Signe des temps. I, Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon*. Paris: SEDES-C.D.U., 1976, p. 25.

² RTP, I, 173/ S, 172.

³ RTP, I, 174/ S, 173.

⁴ RTP, I, 174/ S, 173.

⁵ KADIVAR, 2004, p. 98: « un *imago*, ou plus exactement, puisque son *imago* est imaginaire, il se fait une représentation d'un *imago* possible de Mme Guermantes après sa mort ».

⁶ RTP, I, 176/ S, 175.

pois resume o tecido veludo e o aspecto aveludado tão recorrente em Proust: “ela sintetiza em si a garantia de apoio profunda e escorregadia, o voluptuoso da carícia: *grave doçura*, diz Proust, mistura de *pompa e alegria*... Ora, é esta tal mistura, esta tal congruência calorosa do aparente e do espesso, que operava no registro próprio do veludo”¹. Richard ainda destaca outras passagens nas quais o aveludado ou o veludo aparecem², no entanto, sua aparição se dá frequentemente inserida em sentido metafórico, que transcende à materialidade do tecido mesmo. Ocorrência semelhante há também com o sedoso (*soyeux*) que deriva de seda e o acetinado (*satiné*) de cetim³. Salvo nos diálogos entre o narrador e Elstir sobre as telas renascentistas de Carpaccio e Veronese, o tecido veludo e o aveludado, e seus aparentados e derivados, surgem, no mais das vezes, como elementos que adjetivam uma sensação ou uma descrição que não necessariamente se relaciona com sua especificidade material.



Figura 27

Entretanto, após este primeiro e desiludido encontro, fartamente serão apreciadas as *toilettes* de Oriane de Guermantes na vida adulta do narrador. Seja em seu próprio salão ou no de outrem, ou num jantar ou no teatro, ela é sempre o alvo das atenções.

O teatro tem seu espaço assegurado tanto na *Recherche* quanto teve na *Belle Époque*. E mesmo que a instituição teatral esteja, conforme afirma Jeanyves Guérin, passando por uma crise artística, e que tal imobilismo se vê refletido nos escândalos e nas intrigas que nutrem as crônicas⁴, o narrador narrador compõe belas considerações, sobretudo sobre o teatro de Racine, o autor mais citado no romance. Após a primeira, e decepcionante, apresentação de Fedra (*Phèdre*) por Berma, há a descrição de uma segunda representação dela, e na qual o narrador consegue, enfim, testemunhar seu real gênio dramático, reabilitando-a: “assim o talento da Berma, que me havia escapado quando eu procurava tão avidamente apreender-lhe a essência, agora, após aqueles anos de esquecimento, naquela hora de indiferença, se impunha com a força da evidência à minha admiração”⁵. Mas, o teatro, além de ser o espaço da arte dramática que acolhe a literatura dramática tão apreciada pelo narrador, é também o grande espelho que, convenientemente, reflete a sociedade parisiense e sua plethora de figuras populares

¹ RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris: Éditions du Seuil, 1974, p. 69.

² Cf.: RTP, I, p. 215, p. 389; RTP, II, p. 384; RTP, III, p. 790.

³ RICHARD, 1974, p. 75-76.

⁴ GUÉRIN, Jeanyves. Théâtre. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 997.

⁵ RTP, II, p. 347/ CG, 43.

misturadas aos esnobes mundanos, e por este viés o teatro é o espaço, por excelência, onde os homens e mulheres *du grand monde* vão para exhibir-se e ser vistos. Nada escapa ao narrador: “com outros olhos, Proust contempla o espetáculo que lhe oferecem a sala, os camarotes, os bastidores da Ópera. Em lugar de nos representar a beleza carnal de amáveis burguesas, de nos mostrar dançarinas em *tutu*, é ao mundo das fadas que ele nos transporta na sala...”¹.

A descrição do teatro nessa segunda representação de Fedra compõe-se assemelhada a um universo onírico das águas, no qual o narrador descreve o espaço da sala teatral, e não o cênico, como um mundo aquático, onde flores e ninfas marinhas desfilam todo seu charme e beleza. O caminho para os camarotes “era úmido e gretado e parecia conduzir a grutas marinhas, ao reino mitológico das ninfas das águas”², os camarotes (*baignoires*) são lugares idílicos, irreais, e a descrição acompanha o desfile de modas, principalmente das espectadoras. Esta é a grande oportunidade para exibição. A aparição da princesa de Guermantes em seu camarote é um evento, e o narrador observa atentamente a deusa, inicialmente escondida nas águas sombrias, e depois na terra:

Como uma grande deusa que preside de longe aos jogos das divindades inferiores, a princesa permanecera voluntariamente um pouco para o fundo, num canapé lateral, vermelho como uma rocha de coral, ao lado de uma larga reverberação vítrea, que era provavelmente um espelho e que fazia pensar nalguma secção que um raio teria praticado, perpendicular, obscura e líquida, no cristal resplandecente das águas. Ao mesmo tempo pluma e corola, tal como certas florações marinhas, uma grande flor branca, penujosa como uma asa, descia da frente da princesa, ao longo de uma de suas faces [...] Então como se fosse ela própria uma aparição de teatro, na zona diferente de luz que atravessou, eu vi mudar não só a cor mas a matéria daqueles adornos. E no camarote agora seco e emergido, que já não pertencia ao mundo das águas, a princesa, deixando de ser uma nereida, apareceu de turbante branco e azul como alguma maravilhosa atriz vestida de Zaïra ou talvez de Orosmane³.

A princesa e a duquesa de Guermantes são as mulheres eminentes de Paris, mas a última é a leoa, a rainha da sociedade de então, e como invariavelmente ocorria, inclusive nesta apresentação de *La Berma*, sua chegada é ansiosamente esperada, e sua entrada não decepciona, é superlativa:

¹ MONNIN-HORNUNG, op. cit., p. 168 : « Avec d’autres yeux, Proust contemple le spectacle que lui offre la salle, les loges, les coulisses de l’Opéra. Au lieu de nous représenter la beauté charnelle d’aimables bourgeoises, de nous montrer des danseuses en tutu, c’est dans le monde des fées qu’il nous transporte, dans la salle... ».

² RTP, II, 338/ CG, 34.

³ RTP, II, 340-343/ CG, 37-40.

Os convidados estavam de pé, também voltados para o fundo, e eis que, entre a dupla fileira que eles formavam, em toda a sua segurança e grandeza de deusa, mas com uma doçura desconhecida, que se devia à afetada e sorridente confusão de chegar tão tarde e fazer levantar todo mundo no meio da representação, entrou, toda envolta em brancas musselinas, a duquesa de Guermantes¹.

Naturalmente todos se deslumbram com a visão, mas o narrador se deleita:

Seu pescoço e suas espáduas brotavam de uma onda nevosa de musselina contra a qual vinha bater um leque de plumas de cisne, mas em seguida o vestido, cujo corpete tinha como único adorno inumeráveis palhetas, ou de metal, em varinhas e em grãos, lhe modelava o corpo com uma precisão inteiramente britânica².

A aposta na simplicidade é o elemento fundamental na arte de se vestir de Oriane, é assim que ela suplanta suas rivais: “em vez das maravilhosas e suaves plumas que desciam da cabeça ao pescoço da princesa, em vez da sua rede e conchas e pérolas, a duquesa não tinha nos cabelos senão uma simples *aigrette*...”³. Característica fundamental de Oriane de Guermantes, ela, contrariando seus pares femininos, prefere a sobriedade aos extravagantes adornos, e esta estratégia, além de diferenciá-la das outras aristocratas, ainda “tinha o poder de dar às outras a aparência de deslocadas”⁴. Com esta atitude irreverente e distinguindo-se através do bom gosto e elegância, e seguindo, mesmo sem o saber, a sabedoria balzaquiana do luxo da simplicidade, a senhora de Guermantes consegue manter distância de nobres com as quais ela não quer realizar contato e nem receber em seu salão. Momcilo Milovanovic observa que “a *toilette* da duquesa não sofre de ser sufocada sob uma profusão de ornamentos e de enfeites que frequentemente constituem apenas um chamariz destinado a “preencher”, a dissimular uma forma oca sob uma aparência de opulência, como um estilo enfático e pomposo...”⁵.

Oriane pratica uma atitude vestimentar “limpa”, a qual é parte de seu gosto pessoal, naturalmente. Mas além do gosto pessoal, a imagem de Oriane traduz em sua composição vestimentar

¹ RTP, II, 352/ CG, 47.

² RTP, II, 353/ CG, 48.

³ RTP, II, 353/ CG, 48.

⁴ BIDOZ-ZACHARIASEN, 1997, p. 4: « avait le pouvoir de donner aux autres des allures déplacées ».

⁵ MILOVANOVIC, Momcilo. *Les figures du livre. Essai sur la coïncidence des arts dans À la recherche du temps perdu*. Paris: Honoré Champion/ Recherches Proustiennes 5, 2005, p. 67: « la toilette de la duchesse ne souffre pas d'être noyée sous une profusion d'ornements et de fioritures qui souvent ne constituent qu'un leurre destiné à « meubler », à recouvrir une forme creuse sous une apparence d'opulence, comme un style emphatique et ampoulé... ».

sua classe: ela é arrojada porque é dominante, ela tem poder de sobra para ditar regras de elegância sobre as demais mundanas porque a duquesa é a mundana soberana desta sociedade aristocrata. Sua “arte de vestir-se”, fundamentada na simplicidade, não deixa de transparecer o custo desta elegância, pois os tecidos e as modelagens, e inclusive seus acessórios, se primam pela discrição, destacam-se também pela exclusividade. Este é seu toque de distinção, e esta a sua marca de elegância do “menos que é mais”, é uma maneira de perpetuar e exibir um dos privilégios que sua casta ainda cultivava.

Há algumas personagens, como a marquesa de Cambremer (*la douairière*), que além de exibir uma *parure* pesada e “grotescamente cerimoniosa de uma velha dama”¹, ainda sustenta por suas primas, a princesa e a duquesa de Guermantes, uma forte inveja por não saber acompanhar suas charmosas *toilettes*. No fragmento destacado da apresentação de *Fedra* “a sra. de Cambremer procurava distinguir que espécie de *toilette* usavam as duas primas”², mas era difícil para ela compreender a composição exuberante da princesa e a elegância sóbria da duquesa, afinal, ela não tinha critérios muito claros que definissem sua composição vestimentar:

Um chapéu de plumas, ele próprio encimado por um grampo de safira, estava pousado de qualquer jeito sobre a peruca da sra. de Cambremer, como uma insígnia cuja exibição é necessária mas suficiente, o local indiferente, a elegância convencional, e a imobilidade inútil. Apesar do calor, a boa dama vestira uma mantilha de azeviche, semelhante a uma dalmática, por cima do qual pendia uma estola de arminho cujo porte parecia em relação, não com a estação, mas com o caráter da cerimônia. E sobre o peito da sra. de Cambremer, uma coroa de baronesa, presa a uma cadeia, pendia à maneira de uma cruz peitoral³.

Antes de privar da amizade da duquesa, de freqüentar seu salão, o narrador alimentou um fascínio que o impelia, por exemplo, a acompanhá-la à distância em seus passeios pelas ruas da cidade. E vê-la caminhar pela rua era reverenciar e desfrutar de momentos raros, os quais ele poderia admirar a possibilidade do belo ser móvel, leve, quase surreal:

Tinha agora vestidos mais leves, ou pelo menos mais claros, e descia a rua, onde como se já fosse primavera [...] Dizia comigo que a mulher que eu via de longe andar, abrir a sombrinha, atravessar a rua era, na opinião dos conhecedores, a maior artista da época na arte de executar esses movimentos e de fazer qualquer coisa de delicioso. Ela aproximava-se; ignorante dessa reputação esparsa, o seu corpo estreito, refratário e que nada absorvera de tal fama, estava obliquamente arqueado sob o xalezinho de surá violeta... [...] ela me

¹ De LEY, op. cit., p. 111.

² RTP, II, 357/ CG, 51.

³ RTP, III, 201/ SG, 199.

dirigia uma saudação a que às vezes se acrescentava um ligeiro sorriso, era como se tivesse executado para mim, acrescentando-lhe uma dedicatória, uma aquarela que era uma obra-prima. Cada um de seus vestidos se me afigurava uma ambiência natural, necessária, como que a projeção de um aspecto particular de sua alma. [...] encontrei-a com um vestido de veludo vermelho-claro, levemente decotado. [...] Parecia-me aquele vestido a materialização dos raios escarlates de um coração que eu talvez pudesse consolar; refugiada na luz mística do tecido de ondas mansas, fazia-me pensar nalguma santa das primeiras épocas cristãs. Tinha então vergonha de afligir aquela mártir com minha vista. “Mas afinal de contas a rua é de todo mundo”¹.

Em Oriane condensam-se todos os prazeres do *faubourg* Saint-Germain, ela é a concha de rosado nácar, que “em seu vestido de cetim carne” (*en sa robe de satin chair*)² conserva em si delícias inauditas, um objeto “plenamente libidinal”³, compara Jean-Pierre Richard.

Naturalmente caricata, a duquesa com seu gesto e fala campesinos, expressões domadas pela *politesse* hereditária da etiqueta palaciana, conserva frequentemente entre ela e seu interlocutor uma decorosa distância. Não é tarefa banal aproximar-se da duquesa, aliás, ela prefere ser admirada a requisitada, por isso, há um espaço aurático imposto e interposto, e é esta distância que permite contemplar sua *parure* tão bem cuidada, e, acompanhando a ideia de aura, a composição vestimentar de Oriane é “como que a projeção de um aspecto particular de sua alma”, como disse o narrador.

Nesta mesma cena Juliette Monnin-Hornung diz que se poderia evocar “a arte elíptica e rápida de Constantin Guys”, dado seu caráter descritivo que se assemelha a um croqui de moda, e observa que

É, com efeito, um interesse totalmente intelectual que o narrador lança à passante, após o choque produzido nele (e não claramente confessado) pela diferença entre o sonho e sua materialização, e é intelectualmente que nós compreendemos como passeando a duquesa realiza uma obra-prima, e não pela magia de um estilo que teria recriado as impressões do espectador admirado, mas quase indiferente⁴.

¹ RTP, II, 442-3/ CG, 120-130

² RTP, II, 336/ CG, 33. A sempre primorosa tradução de Mario Quintana não acompanha aqui o sentido original, e sensual, da frase, pois ele trocou o carne (*chair*) por claro.

³ RICHARD, 1974, p. 218, nota 2.

⁴ MONNIN-HORNUNG, op. cit., p.160: « l’art elliptique et rapide de Constantin Guys » [...] « C’est en effet un intérêt tout intellectuel que le narrateur porte à la promeneuse, après le choc produit en lui (et non clairement avoué) par la différence entre le rêve et sa matérialisation, et c’est intellectuellement que nous comprenons en quoi la duchesse s’avançant exécute un chef-d’oeuvre, et non par la magie d’un style qui aurait recrée les impressions du spectateur admiratif, mais à peu près indifférent ».

Por este encantamento que envolve o narrador, uns poucos paralelos podem ser pensados entre Oriane e Odette, pois ambas, apesar das dessemelhanças, o seduziram, e se em alguns aspectos elas se mostram opostas, como em suas composições vestimentares, ambas, porém, visam ao mesmo fim: atingir o belo através desta representação, pois a roupa é a parte mais visível da representação-exibição em sociedade, e tanto a duquesa quanto Odette, cada uma em seu registro, sabe realizar plenamente seu papel de bela.

Sem ser excessiva, mas apelando sempre para os detalhes inúteis, Odette se serve de variados tipos de botões, rendas e acessórios para compor seu conjunto vestimentar:

Mas ao mesmo tempo a complicação de adornos sem utilidade prática e sem aparente razão de ser acrescentava àqueles trajes tão vivos um matiz desinteressado, pensativo, secreto, muito de acordo com a melancolia que ainda conservava a Sra. Swann, pelo menos nas olheiras e nas mãos. Sob a profusão de mascotes de safiras, de trevos de quatro folhas de esmalte, de medalhas e medalhões de ouro e prata, de amuletos de turquesa, de cadeias de rubis e contas de topázio, no próprio traje havia certo desenho de cores que ainda continuava numa aplicação a sua existência anterior, certa fila de botõezinhos de cetim que não abotoavam nada e não podiam desabotoar-se, uma trancinha que pretendia agradar com a minúcia e discrição de uma delicada lembrança¹.

Portanto, seria um tanto inimaginável ver Odette, “uma fervorosa de Raudnitz”² usando, como amiúde fazia Oriane, um Fortuny, pois os vestidos plissados em linha reta e os *manteaux* com as estampas personalíssimas do artista-costureiro não acolhem detalhes como botões ou uma profusão de fitas, logo, suas criações não se harmonizam com as minudências ultrafemininas que Odette tanto privilegiava em uma roupa, e assim, a imagem de Odette é oposta à de Oriane.

Assim como a beleza de Odette remete às flores, a da duquesa de Guermantes remete aos pássaros, e quando o narrador a observa passeando pela rua, não é senão esta a sua comparação: “No meio dessa plumagem natural a pequena cabeça recurvava o seu bico de pássaro e os olhos ressaltados eram penetrantes e azuis”³. A evocação do narrador é justificada através da mitológica ancestralidade dos Guermantes:

¹ RTP, I, 609/ R, 155.

² RTP, I, 588/ R, 139.

³ RTP, II, 361/ CG, 56.

Os traços da duquesa de Guermantes que estavam catalogados na minha visão de Combray, o nariz de falcão, os olhos agudos [...] Contemplava nele (*em Robert de Saint-Loup*) com inveja aqueles traços característicos dos Guermantes, dessa raça que se conservara tão peculiar no meio do mundo em que não se perde, e em que permanece isolada na sua glória divinamente ornitológica, pois parece nascida, nas eras mitológicas, da união de uma deusa e de um pássaro¹.

A duquesa traz em si uma beleza e um frescor natural que lembram sua própria região, Guermantes, e os traços físicos que determinam sua casta estendem-se também à representação vestimentar, por isso, afirma Paola Placella Somella, que Oriane

Pertence à restrita ordem dos aristocratas, junto ao primo barão de Charlus e ao sobrinho marquês de Saint-Loup, que encarnam a própria essência de elegância herdada e sustentada por séculos de supremacia no vestir e no comportamento, e que são destinados, em qualquer que seja a escolha pessoal, a condicionar o dos demais².

Odette é vista pelo narrador como uma mulher dotada de rara beleza e harmonia. Ela o seduz por sua natural eroticidade, e conviver com os Swann foi para ele um deleite contínuo, pois assim pôde entregar-se a um enlevamento chamado Odette. Com Oriane ocorre outro tipo de atração, aquela que alude aos mistérios da elitizada aristocracia, ao puro mundanismo que ele tanto desejava conhecer e viver. Foi ela a chave que abriu as portas desta sociedade, foi Oriane que nesta sociedade o incluiu.

Ambas foram mulheres desejadas pelo narrador, porém, se há uma imperecível melancolia nos olhos de Odette, a beleza de Oriane está para o narrador repetidamente associada à tonalidade de seus belos e penetrantes olhos azuis.

A partir desta referência pode-se tecer um significativo paralelo que alude ao cromatismo vestimentar: os tons de Odette e os de Oriane, e as duas mulheres têm representações cromáticas opostas.

O olhar melancólico de Odette compatibiliza-se com seus tons que partem do rosa, passam pelo branco e estabelecem-se na malva, a cor do inaudito, e a cor da moda de então. Com Oriane não são incomuns os tons de azul, os quais em certa medida, carregam certo valor místico, haja vista sua grande

¹ RTP, II, 379/ CG, 72.

² SOMELLA, Paola Placella. *La moda nell'opera di Marcel Proust*. Roma: Bulzoni Editore, 1986, p. 58: “appartiene alla esigua schiera degli aristocratici, assieme al cugino barone di Charlus ed al nipote marchese di Saint-Loup, che incarnano l'essenza stessa dell'eleganza ereditata ed affermata da secoli di supremazia nell'abito e nel comportamento e che sono destinati, in qualsiasi scelta personale, a condizionare quelle degli altri”.

aplicação em vitrais e rosáceas das igrejas. Entre suas predileções, porém, estão os tons quentes dos alaranjados, amarantinos, vermelhos, e afins, como sua capa de “um magnífico vermelho Tiepolo”¹, e naturalmente os seus famosos e representativos sapatos vermelhos (*les souliers rouges*) que foram os protagonistas da lastimável cena com Swann.

Segundo a tradição pictórica medieval, o tom vermelho, além de expressar nobreza e coragem, foi também “a cor dos carrascos e das prostitutas”². Por outro lado, o vermelho tornou-se, desde mais ou menos 1550 até o ostentatório reinado de Luís XIV, a cor apanagista, pois era restrita aos príncipes, e “inacessível, portanto, às outras pessoas, até mesmo da aristocracia”³, portanto, voluntariamente ou não, Oriane carrega em seus tons amarantinos reminiscências de sua nobre estirpe. Ademais, é também sinônimo do vermelho o encarnado, e Oriane é a encarnação do mundanismo, das promessas dos prazeres seculares privativos desta casta de escolhidos.

Com isso, porém, não se quer dizer que a atuação de Odette na sociedade tenha sido inocente, mas sua coloração vestimentar revela outra ordem de poder, e de certo ponto de vista, sua atuação social fez-se, principalmente, através de sua misteriosa perícia na arte de seduzir os homens. Este foi seu poder.

Já Oriane, mesmo que paulatinamente fosse demonstrando seu cansaço da cena social, deteve certamente até a 1914 o poder da linhagem, e não tendo rival entre os seus, usou esta autoridade infinitamente, assim como *M. de Charlus*. Cada qual ao seu modo empregou convenientemente o poder ancestral a eles conferido, e como uma prerrogativa de classe, não se intimidavam em escarnecer de seus pares. Oriane representou em sociedade, assim como o barão, o vermelho em todas as suas concepções, o afogado, o encarnado, o sanguíneo, sendo que este último pode igualmente ser dito o malvado. E não por acaso, ao fim do romance, pouco restará destes dois maiores emblemas da nobreza da *Belle Époque*.

¹ RTP, III, 61/ SG, 68.

² ECO, Umberto. (Org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007, p. 123.

³ COSTA, 2009, p. 17.

PARTE IV – O VESTIDO

IV. 1. O belo e os valores da moda

Faz-se ofensa à habilidade tão elogiada dos tecelões egípcios ou asiáticos acreditando que não sabiam fabricar tecidos bastante finos para acrescentar a riqueza das dobras à fenda dos ornamentos e as cores. Entre os Gregos, desde o tempo de Homero, o poeta não nos mostra, em muitos lugares, a amplitude dos vestuários dobrados em duplo, as quedas do *péplos* que arrastam até o chão e as longas túnica “que torcem a si mesmas” pela elasticidade do tecido ou pela multiplicidade da dobras? É necessário citar, sobretudo os versos em que o figurino do divino Ulisses é desenhado curiosamente, como por um verdadeiro artista:

“Trajava uma *chlaine* de púrpura de um tecido lanudo
Dobrado em dois, e o colchete era fabricado em ouro...
Observei também em torno de sua carne sua túnica radiante,
Semelhante à pele de uma cebola desidratada,
De tão delicada que era; ela brilhava como o sol,
E um grande número de mulheres a contemplavam”¹.

Esta citação extraída da pesquisa de Léon Heuzey sobre a história das roupas na Antiguidade grega ilustra quão longo é o percurso da vestimenta na vida do homem ocidental. Ela, que a princípio serviu apenas para proteger o corpo humano do frio, foi se tornando cada vez mais um elemento imbuído de valor estético e ganhando significação, e assim libertando as roupas “do triângulo das motivações (proteção, pudor, adorno)”², norteia Roland Barthes. *Grosso modo*, após as roupas servirem também como tradutoras da distinção de uma classe social, elas foram, paulatinamente, incorporadas

¹ HEUZÉY, Léon. *Histoire du Costume antique*. Paris: Champion Libraire, 1922, p. 16: « On fait injure à l’habilité tant vantée des tisserands égyptiens ou asiatiques en croyant qu’ils ne savaient pas fabriquer des étoffes assez fines pour ajouter la richesse des plis à l’éclat des ornements et des couleurs. Chez les Grecs, dès le temps d’Homère, le poète ne nous montre-t-il pas, en maints endroits, l’ampleur des vêtements repliés en double, les chutes du péplos traînant jusque sur le sol et les longues tuniques « qui se tordent d’elles-mêmes » par l’élasticité du tissu ou par la multiplicité des plis ? Il faut citer surtout les vers où le costume du divin Ulysse est curieusement dessiné, comme par un véritable artiste ». (Citação: Homère, *Odyssé*, XIX, v. 225 et suiv: « Il portait une *chlaine* de pourpre d’un tissu laineux./ Pliée en double, et l’agrafe était frabriquée en or.../ Je remarquai aussi autour de sa chair sa tunique éclatante./ Pareille à la pelure d’un oignon desséché,/ Tant elle était délicate ; elle brillait comme le soleil./ Et les femmes en grand nombre la regardaient »).

² BARTHES, 2005, p. 301. Em outro artigo desta mesma edição, em *A Moda e as Ciências Humanas* (p. 353-364), Barthes discorre sobre a função da significação: “O homem vestiu-se para exercer sua atividade significante. O uso de um vestuário é fundamentalmente um ato de significação, além dos motivos de pudor, adorno e proteção. É um ato de significação, logo um ato profundamente social, alojado no próprio cerne da dialética das sociedades”. In: *Ibidem*: p. 364.

nas sociedades ocidentais como elementos necessários de caráter universal, mas individualizantes. A roupa permite ao(a) usuário(a) realçar sua própria beleza, ou ainda, se não há beleza a ser destacada, ela ajuda a forjá-la, pois, sendo o homem sensível ao belo, ele procurará sempre estar próximo dele, e até incorporá-lo.

Entretanto, ponderar sobre o belo na moda das roupas não é tarefa fácil. A moda das roupas é flutuante, e como um misto é quase indeterminável, o belo na moda é sempre anexado a certos fatores e tendências de um dado espaço em um dado momento.

Quiçá, o início mais apropriado seja especular não sobre a noção de belo na moda, mas sobre a noção de belo. Imediatamente, porém, sente-se a dificuldade da empreitada, pois inevitavelmente a primeira ideia que aparece quando o termo belo vem à mente é Estética, que acolhe em si diversas definições oriundas de diversas vertentes filosóficas.

Seguindo a definição de belo de Mikel Dufrenne, “o belo é esse valor que é experimentado nas coisas, bastando que apareça, na gratuidade exuberante das imagens, quando a percepção cessa de ser uma resposta prática ou quando a *praxis* cessa de ser utilitária”¹. O primeiro entrave na definição do belo na moda já foi colocado por Dufrenne, pois a roupa é sempre um objeto utilitário, e não é possível deserdá-la desta função.

Na definição de Mikel Dufrenne, sem reservas, incluem-se as obras de arte, e estas sim podem ser destituídas de função prática. Mas nem por isso sua definição é menos delicada. Michel Meyer em seu prefácio para *O que é a arte? (Qu'est-ce que l'art?)* do escritor russo Léon Tolstoï, indagando-se acerca da definição de belo, arrisca:

Teria a tendência a responder que é enigmático, porque o problema é precisamente o que o belo propende traduzir, mas sob a forma de respostas que suprimem mais ou menos a “enigmaticidade”, a distância, histórica ou física, que se mantém em certos momentos com os seres e as coisas [...] o belo se contempla, se admira, provoca e nos questiona através dos objetos tornados objetos estéticos, tudo nos falando, e às vezes nos prometendo a abolição do problema que ele evoca².

¹ DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 25.

² TOLSTOÏ, Léon. *Qu'est-ce que l'art?* Préface de Michel Meyer (p. 5-14). Paris: Puf/ Quadrige, 2006, p. 10-11: « j'aurais tendance à répondre que c'est énigmatique, parce que le problème est précisément ce que la beauté vise à traduire, mais sous forme de réponses qui abolissent plus ou moins l'énigmatisme, la distance, historique ou physique, que l'on entretient à certains moments avec les êtres et les choses [...] la beauté se contemple, s'admire, provoque et nous questionne au travers des objets devenus objets esthétiques, tout en nous parlant, et parfois en nous promettant, l'abolition du problème qu'elle évoque ».

O próprio Léon Tolstoï no prólogo de suas reflexões sobre o fenômeno artístico elenca uma nomeada de pensadores a fim de encontrar uma definição unívoca para o termo. Sem obter uma definição incondicional que dê conta do conceito de belo, ele constata que restam somente noções como perfeição, proporção, bom, harmonia, que acompanham invariavelmente as tentativas de definição dada pelos filósofos. Estes termos, porém, não se mostram suficientes, e Tolstoï aproxima-se então de algumas determinações possíveis; a primeira remete ao divino, e ele a reputa “fantasista e sem fundamento real”; e a segunda, considerada muito simples e inteligível, mas inteiramente subjetiva, é a que considera “o belo como sendo tudo o que agrada”. A seguir o escritor deduz que, ou o belo deve ser apreendido como algo sublime e indefinido, e, portanto inexprimível, ou como “uma espécie de prazer desinteressado experimentado por nós”¹. Este último juízo tolstoïano remete aos termos kantianos, que mesmo sendo insatisfatório no belo na moda das roupas, permite pensar o belo não apenas através do julgamento de conhecimento lógico, mas através do julgamento estético, subjetivo. Acertadamente o escritor russo aponta a grande dificuldade que há em encontrar uma definição do belo ao desvelar o leque intrínseco na subjetividade: “esta segunda concepção do belo é, com efeito, muito clara, mas, infelizmente, ela é também inexata, porque, por sua vez, ela se estende longe demais no sentido contrário, implicando o belo nos prazeres tirados na nutrição, da bebida, da vestimenta, etc”².

É no acompanhamento da dificuldade em precisar o termo, que a ambígua noção de belo do poeta Charles Baudelaire reaparece.

Como visto anteriormente, as reflexões acerca do belo do poeta Baudelaire traz em sua definição um paradoxo³. São muitos os elementos que se entrelaçam na definição do belo, o primeiro elemento definido como eterno e invariável aproxima-se da harmonia e da proporcionalidade visando à universalidade formal; já o segundo elemento, relativo e circunstancial, é o flutuante, o alterável, e este se aproxima do contingencial, do particular, e, como já foi assinalado, é aí que a moda se insere. Para o poeta, esta dualidade que sofre o belo na arte nada mais é que “uma consequência fatal da dualidade do

¹ TOLSTOÏ, Léon. *Qu'est-ce que l'art?* Paris: Puf/ Quadrige, 2006, p. 46: « une sorte de plaisir désintéressé éprouvé par nous ».

² TOLSTOÏ, 2006, p. 46: « cette seconde conception de la beauté est en effet très claire, mais, malheureusement, elle est aussi inexacte, car à son tour elle s'étend trop loin dans le sens opposé, en impliquant la beauté des plaisirs tires de la nourriture, de la boisson, de l'habillement, etc ».

³ BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 685 : « Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion ».

homem”¹, e avaliando como convém à moda, ou seja, sob seu ângulo sociológico, a mesma dualidade é assinalada por Georg Simmel na *Filosofia da Moda*². Ainda nesse mesmo escrito sobre arte, *O pintor da vida moderna*, Baudelaire relembra e critica a definição de belo de Stendhal, “o belo é apenas a promessa de felicidade”³, e segundo o poeta “essa definição excede o objetivo; ela submete demais o belo ao ideal infinitamente variável da felicidade [...] mas ela tem o grande mérito de se afastar decididamente do erro dos acadêmicos”⁴. Esta definição de belo feita por Stendhal foi abundantemente citada por Baudelaire em diversos escritos, e uma década antes, em 1851, ele o cita em uma acepção bem diversa dessa aludida acima. Lá ele afirmava que “portanto, o belo não é senão *a promessa de felicidade* [...] o belo será a forma que garante mais bondade, fidelidade ao juramento, lealdade na execução do contrato, lisura na inteligência das relações”⁵. A definição stendhaliana é generosa, ela autoriza pensar o belo em um registro diverso do estético, como este último de Baudelaire, que se apresenta com sentido moral. O belo stendhaliano é ainda acessível e, sobretudo, sendo uma acepção apartada da tradicional concepção grega de expressão da essência – logo, distante das noções de ordem, medida, perfeição, e proporção –, ela libera o termo de seu sentido formal e o afirma dentro do vasto domínio da condicionalidade, dos possíveis, inserindo-o assim como virtualidade em todas as instâncias do ser. Ele comporta, então, aliar diversas manifestações à noção de beleza.

Portanto, tomando a definição de Stendhal como orientadora, parece que o caminho mais coerente para refletir sobre o belo na moda talvez seja o de renunciar à busca pela acepção de belo na Filosofia Estética, e apenas tentar localizar, sem pretender definir, qual a natureza do belo na moda das roupas.

Inicialmente uma reflexão sobre o belo na moda não sugere possuir uma “realidade verdadeira”, uma essência. Antes, e devido a sua própria natureza volúvel, ela parece apenas querer expressar que é aparência, imagem. E certamente é um híbrido, que simultaneamente pode ser vista como necessária e

¹ BAUDELAIRE, 1976, p. 685-686.

² SIMMEL, Georg. *Filosofia da Moda*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008, p. 21 et seq.

³ Stendhal, *De l'Amour*, chap. XVII apud BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Livre de Poche/ Classiques. Paris, 2009, p. 506: « le Beau n'est que la promesse de bonheur ».

⁴ BAUDELAIRE, 2009, p. 506-507: « cette définition dépasse le but; elle soumet beaucoup trop le beau à l'idéal infiniment variable du bonheur [...] mais elle a le grand mérite de s'éloigner décidément de l'erreur des académiciens ».

⁵ BAUDELAIRE, 1976, p. 37: « dès lors la beauté ne sera plus que *la promesse du bonheur* [...] la beauté sera la forme qui garantit le plus de bonté, de fidélité au serment, de loyauté dans l'exécution du contrat, de finesse dans l'intelligence des rapports ».

contingente, pois a moda das roupas junta a invenção e a sensibilidade humanas, elementos que fundamentam a criação artística, às circunstâncias moventes e redundantes que regem as sociedades.

Um aspecto relevante na moda é sua intencionalidade, e tomando o belo kantiano como exemplo, tem-se que o belo na moda é o inverso da Estética kantiana, pois o belo na moda sempre é propositado, e visa objetivamente a uma, ou a muitas finalidades, ou seja, ela pretende sempre diferenciar, embelezar, individualizar, ou rejuvenescer seu usuário. Contudo, como a natureza da moda é permanecer eternamente mutável, até mesmo seu vínculo com o conceito de belo sofreu alterações a partir das últimas décadas do século XX. Esta alteração fez com que outros predicados fossem integrados a ela, e o conceito de belo, que constitui o fundamento da Filosofia Estética, em diversos domínios da moda das roupas, foi sumariamente excluído.

Destarte, pensar o belo em condições tão moventes é adentrar um complexo terreno, sobretudo sociológico, no qual estão inseridas, dentre outras circunstâncias, as mudanças climáticas, os comportamentos e os hábitos da coletividade, e um mercado sempre atuante que a governa. É preciso elencar um bom número de elementos para começar a pensar o produto acabado: as tendências de modelagens e cores, as tendências sociais e ideológicas, as noções subjetivas de gosto, as estações do ano e, principalmente, o mercado. Estes são alguns dos componentes essenciais na criação de uma estampa para um vestido, para o lançamento de um novo modelo de camisa. Entretanto, mesmo examinando cada elemento circunstancial que conduz ao produto finalizado, há na moda das roupas um não-sei-quê impenetrável, como afirma Gillaume Erner, “as tendências simbolizam a futilidade, mas o fútil não exclui o misterioso; as razões de um comportamento frívolo não são mais fáceis de explicar que as que regem uma condução séria”¹. Por isso, John Harvey se aventura a dizer que

O vestir é a complicação de nossa vida social em forma visível, a menos que seja preferível dizer (adaptando uma frase de Stendhal) que o vestir, como a pintura, consiste de valores tornados visíveis [...] e exibimos esses valores, vestimo-los como a promessa de um comportamento (uma promessa que talvez não possamos cumprir)².

¹ ERNER, Guillaume. *Victimes de la mode? Comment on la crée, pourquoi on la suite*. Paris: La Découverte, 2004, p. 93: « Les tendances symbolisent la futilité mais le futile n'exclut pas le mystérieux; les raisons d'un comportement frivole ne sont pas plus aisées à expliquer que celles qui président à une conduite sérieuse ».

² HARVEY, op. cit., p. 23.

Para Roland Barthes a moda é inseparável de seu caráter comercial, e ele delega ao mercado uma grande parte da responsabilidade sobre o que se veste: “a origem comercial de nosso imaginário coletivo [está] subjugada em toda parte à moda muito além da roupa”¹. Não há como fugir do tema mercado quando o assunto é moda, ele é realmente o fomentador que incentiva a paixão sempre reelaborada pelo novo; afinal, moda é movimento, e este movimento se intensificou sobremaneira a partir do século XIX, como afirmou Collin Campbell “o gosto pela novidade representou um papel central na revolução industrial”². E por conta da revolução industrial, em 1797 Goethe escreve um pequeno texto, *Arte e artesanato*, movido pela preocupação em distinguir e defender a “atividade individual e livre do artista”³ frente à crescente mecanização na produção dos objetos artesanais por ele constatada na passagem do século XVIII para o XIX.

Analisa o poeta alemão que “uma matéria alcança por meio do trabalho de um autêntico artista um valor interior, que permanece para a eternidade”, porém, “a forma dada por um trabalhador mecânico, inclusive ao metal mais precioso, sempre tem em si mesmo, no melhor trabalho, algo de insignificante e de indiferente, que apenas pode alegrar enquanto é novo”, e ele acentua que aí está “a diferença [...] entre o luxo e o gozo de uma grande riqueza”, pois “o luxo não consiste [...] no fato de que alguém rico possui muitas coisas valiosas, mas que ele possui coisas das quais primeiramente necessita modificar a forma delas para alcançar para si um prazer instantâneo e alguma reputação diante dos outros”, e que

A verdadeira riqueza consiste, portanto, na posse de tais bens, que se conserva por toda a vida e se desfruta por toda a vida, em cujo gozo possamos sempre mais nos alegrar junto aos conhecimentos sempre maiores. E assim como Homero afirma sobre um certo cinto: que ele foi tão bem feito que o artista que o produziu pode festejá-lo por toda a vida, igualmente poderia se dizer do proprietário do cinto: que ele pode se alegrar por toda a vida com ele⁴.

¹ BARTHES, Roland. *Système de la mode*. Paris: Seuil, 1967, p. 9: « l’origine commerciale de notre imaginaire collectif [est] soumise partout à la mode, bien au-delà du vêtement ».

² Campbell, Collin, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Oxford: Backwell, 1987 apud ERNER, Guillaume. *Sociologie des Tendances*. Paris: Puf/ Que sais-je ?, 2008, p. 32: « l’amour de la nouveauté a joué un rôle central dans la révolution industrielle ».

³ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/ Imprensa Oficial, 2005, p. 87, nota 58.

⁴ GOETHE, 2005, p. 88-89, nota 59: *Ilíada* canto XIV, 215-217.

Neste opúsculo Goethe critica diretamente os produtores de objetos em série que tentam imitar a verdadeira arte, porém, a passagem destacada assenta-se perfeitamente a uma crítica à moda das roupas.

O poeta destaca três aspectos que podem ser relacionados à confecção das roupas. O primeiro é o fato de que na feitura de uma roupa é inevitável a presença do trabalhador mecânico, logo, o “insignificante e o indiferente”, que participam de um produto qualquer, estão também presentes na moda das roupas. Outro dado que faz um diálogo pertinente é que o produto proporciona alegria apenas enquanto novo, e esta é uma das características mais severas da moda das roupas: o novo é o que está na moda, o novo é um valor que se compra¹, como observou Roland Barthes. Assinalando este ponto fundamental, já em 1880, Marguerite de Colombes, a cronista do *Le Moniteur des Dames et des Demoiselles*, aconselhava: “o mais belo vestido do mundo [...] seduzirá apenas por um tempo; em seguida é preciso mudar, encontrar outra coisa, e recomeçar a cada nova estação [...] a faina incessante, o esforço constante da imaginação”². A terceira e derradeira afinidade é aquela na qual Goethe distingue o caráter ostentatório que um produto guarda e transmite ao usuário como um modo de distinção.

Nota-se que os dois últimos elementos denunciam o limite do produto vestimentar, ao mesmo tempo em que acentuam sua incapacidade de serem reconhecidos como obras de arte. Contudo, tal condição, a de tornar-se uma obra-de-arte, segundo Goethe, pode ser alcançada em um produto manufaturado, por isso ele lembra o cinto que Hera empresta de Afrodite na *Ilíada*. Este acessório que é fruto do talento, porque se reconhece nele a mão de um artista verdadeiro, emana o “valor interior” que sempre permanecerá nele. Acompanhando esta dialética, seria possível concluir que através das talentosas mãos de um costureiro, ou costureira, também na moda das roupas poderia surgir um vestido, ou uma camisa, que seria realmente considerado uma obra de arte, e igualmente esta

¹ BARTHES, 1967, p. 302: “A moda faz, sem dúvida, parte de todos os aspectos da neomania que apareceram em nossa civilização provavelmente com o nascimento do capitalismo: o novo é, de modo completamente institucional, um valor que se compra”. (« La Mode fait sans doute partie de tous les faits de néomanie qui sont apparus dans notre civilisation probablement avec la naissance du capitalisme : le nouveau est, d’une façon tout à fait institutionnelle, une valeur qui s’achète »).

² Marguerite de Colombes. *Le Moniteur des Dames et des Demoiselles*, 1^{er} mars 1880, « Revue critique des modes » apud WAYLAND-SMITH, Ellen. “Passing Fashion: Mallarmé and the Future of Poetry in the Age of Mechanical Reproduction”. (pp 887-907). *MLN*, Vol. 17, n° 4. In: *French Issue* (Sep, 2002). Maryland: The John Hopkins University Press, p. 892: « Le plus jolie robe du monde [...] ne plaira qu’un temps; puis il faudra changer, trouver autre chose, et recommencer à chaque saison nouvelle [...] ce labeur incessant, cet effort constant de l’imagination ».

vestimenta de valor atemporal seria totalmente desconectada de seu caráter de artefato. Mas, então, há possibilidade de a moda das roupas inserir-se na categoria arte?

Conforme Roland Barthes, a partir de uma reflexão sobre as modas de Chanel e Courrèges, sim, a moda é arte, e ele destaca a moda nesta categoria quando ela promove uma saudável contenda na sociedade:

A tradição (com suas renovações interiores) e a inovação (com suas constantes implícitas); de um lado o classicismo (ainda que sensível), de outro o modernismo (ainda que familiar). Quero crer que a nossa sociedade precisa deste duelo, pois se empenha – pelo menos há alguns séculos – em instaurá-lo em todos os domínios da arte e com formas infinitamente variadas; e se hoje ele explode na moda, com uma nitidez excepcional, é porque a moda também é uma arte, tanto quanto a literatura, a pintura, a música¹.

E totalmente contrária a esta concepção está Gilda de Mello e Souza, que se coloca a questão e imediatamente a responde:

Como chamar de arte um fenômeno sensível às mais leves transformações do gosto, intimamente ligado à elites do dinheiro, manobrado livremente por meia dúzia de homens de talento, cujo mérito principal é conhecer a fraqueza humana e a fraqueza feminina em particular? [...] A moda poderia ter sido arte, antes do advento da era industrial, que a transformou numa sólida organização econômica, numa “organização do desperdício” [...] Hoje ela seria uma pseudo-arte, um monopólio, cada produtor tendo exclusividade sobre suas criações, e variando-as apenas nos detalhes, de tempos em tempos².

É compreensível que Barthes tenha feito sua comparação tendo (Gabrielle) Coco Chanel numa das pontas do *ring*, afinal à moda de *Mlle* Chanel é quase uma anti-moda, porque seu alvitre maior foi o apuro de um talhe, algo como “variações sobre o mesmo tema”, pois ela trabalhou sua busca pela beleza eterna da mulher, basicamente, sempre sob o mesmo modelo: o *tailleur*. Chanel atuou no mundo da moda, regido pelo banalizado tempo devorador de estações, sem dúvida, como uma artista, entretanto, considerar seu produto uma arte seria exorbitar na categorização.

Houve sim diversas incursões de artistas ao âmbito vestimentar nas duas primeiras décadas do século XX, sobretudo movidos pela efervescência gerada pelo *art nouveau* que ampliou sobremaneira as fronteiras da arte. Nas duas primeiras décadas do século XX houve investidas de toda sorte no

¹ BARTHES, 2005, p. 371.

² SOUZA, op. cit., p. 30-31.

campo da moda pelos artistas ligados às vanguardas históricas, como, por exemplo, o ideário vestimentar bizarro do futurista Giacomo Balla, que até criou uma produção vestimentar expressiva, mas que não sobreviveu após a I Guerra. Dentre tanta ebulição, podem-se destacar as criações denominadas “pinturas vivas” de Sonia Delaunay-Terk¹, feitas a partir da década de 1910. As vestimentas de Delaunay mostram uma efetiva investida da arte na criação de roupas. Embora este início de século XX tenha insinuado uma viva possibilidade de interação entre a arte e as roupas, tal relação não se concretizou de modo perene, pois, ainda que Coco Chanel, ou Elsa Schiaparelli, privassem com diferentes figuras das vanguardas artísticas, e nutrissem suas criações também inspiradas nesta modernidade, ambas estavam no domínio moda, ou seja, no flutuante e mercantil fenômeno de massa.

Em sentido estrito não se pode dizer que moda é arte: lida-se aqui com instâncias distintas, mesmo que ambas tenham o corpo como suporte. E, assim como é a partir do corpo que se deve encetar qualquer reflexão sobre a moda das roupas, é igualmente do corpo que a disparidade dos escopos se explica. No caso de um artista plástico, ele toma o corpo como um meio, ou até mesmo como um fim², para expressar e comunicar seu mundo, seu imo, sem objetivação finalista, a não ser seu compromisso com sua arte, como, por exemplo, fez Hélio Oiticica com sua “antiarte por excelência”, os parangolés; e tomando-os como exemplo a relação é clara: as esculturas móveis de Oiticica não estão inseridas no âmbito das roupas na mesma medida que um *tailleur* de Chanel não frequenta a esfera da arte.



Figura 28

São propostas e significações diversas, senão opostas. Inúmeros outros exemplos de “roupas artísticas” poderiam vir à baila para corroborar este argumento, como o terno-conceito de Joseph Beuys, ou as magníficas vestes de Arthur Bispo do Rosário, ou a inesquecível obra de

¹ Cf.: MORANO, Elizabeth. *Sonia Delaunay: Art into fashion*. New York: G. Braziller, 1986, p. 15, passim. A artista Sonia Delaunay-Terk juntou-se ao também artista Robert Delaunay, e ambos fundaram o movimento Orfismo, o qual tinha como alvo a pesquisa da cor e suas possibilidades tonais. O nome do movimento, Orfismo, foi dado pelo poeta Guillaume Apollinaire. *En passant*, pode-se dizer que em suas as cores Sonia Delaunay chegou aos tecidos, e a partir deles às roupas. Ela manteve lojas que vendiam suas criações vestimentares, e a partir de 1925 uma loja de artigos de arte no Rio de Janeiro chegou a revender suas ropupas. Um dado interessante dentro das criações vestimentares de Sonia Delaunay é que a artista chegou a desenhar um grupo de fantasias para o Carnaval carioca de 1928, que remetiam as bolhas de sabão (*Bulles de Savon*), e as espirais (*La Spirale*).

² A artista francesa Orlan talvez seja o exemplo mais radical no uso do corpo como plataforma da arte, entretanto, a cada dia surgem mais e mais propostas neste sentido, sobretudo usando a tauagem como meio expressivo.

Leonilson, que, embora sendo artista e tendo grande atração pela moda, distinguia: “vi que é diferente quando um estilista faz uma roupa e quando o artista costura. São duas atitudes irmãs, mas bem diferentes”¹.

Em *Proust e os signos*, Deleuze distingue claramente a superioridade da arte sobre a vida, principalmente no que tange à integração entre signo e sentido, pois a “arte nos dá a verdadeira unidade: unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual [...] Nisto consiste a superioridade da arte sobre a vida: todos os signos que encontramos na vida ainda são signos materiais e seu sentido, estando sempre em outra coisa, não é inteiramente espiritual”².

Por conseguinte, categorizar a moda como arte, externamente ao domínio metafórico, parece praticamente impensável, pois, mesmo as roupas executadas exclusivamente para um grande evento, ou uma cerimônia incomum, carregam consigo o fardo de serem produtos, e como tal são executados tendo uma finalidade utilitária: são símbolos com um caráter objetivo, que servem para serem usados em um determinado tempo e local, e sua função teleológica é firmemente uma só: a de ser o complemento que valorizará o(a) usuário(a).

Confessando seu *télos*, outro dado importante no tocante à axiologia das roupas é o que destaca Alain. Ele afirma que uma das condições determinantes da moda é que “ela visa sempre a diminuir aos olhos as desgraças da natureza ou as ofensas da idade”³. Tal colocação está plenamente ajustada à reflexão de Barthes no *Sistema da Moda* quando afirma que “embora certas formas de dandysmo moderno tendam para efeminar a *toilette* masculina (*sweater cingido e junto à pele, colares*): os dois sexos têm tendência para se uniformizar sob um signo único [...]: o da juventude”⁴. Assim, pode-se dizer que homens e mulheres ameaçados pelo tempo que corrói a juventude, buscam incessantemente nas atualizações ditadas pela moda das roupas um meio de manter, senão a juventude, ao menos a jovialidade. Feita para aparentar, eles crêem ilusoriamente que apostando na moda conseguirão fugir do antigo e do passado, mesmo que recente, para assim conseguir afastar, e por que não derrotar, ainda que temporariamente, seu próprio e natural envelhecimento.

¹ LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1995, p. 132.

² DELEUZE, 1987, p. 41.

³ ALAIN. *Système des Beaux-Arts*. Paris: Gallimard, 1963, p.66.

⁴ BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. Lisboa: Edições 70, 1967, p. 285, nota 21.

O vestir-se faz parte do ritual cotidiano do aparentar, e “a *forma* moda não se preocupa em nada com a significação inerente aos seus conteúdos particulares”¹. Deste modo, sobretudo em se tratando de roupas da moda, e antes mesmo de exercer qualquer julgamento racional, o que é belo é o que é novo, o recente é sempre o que está na moda, é o moderno, por isso a moda implica simultaneamente mudança e continuidade, assim como fabricação e massificação. Portanto, atualizando o universo da moda, Barthes afirma: “a Moda é uma instituição, e ninguém hoje pode acreditar que ela *distingue*: só *démodé* é uma noção distintiva; em outras palavras, de um ponto de vista de massa, a Moda é sempre percebida apenas por seu contrário: Moda é saúde, é moral, logo o *démodé* só pode ser doença ou perversão”². Ademais, a moda é também “imitação coletiva de uma novidade regular”³, ou seja, sua flutuação constante assegura que sempre haverá novidades para a próxima estação, mesmo que esta novidade seja requentada, ou melhor, seja uma releitura de uma moda passada, como dizem os que ditam a moda. Por outro lado, Georg Simmel, e também Gabriel Tarde, considera que há na dualidade humana uma tendência psicológica para a imitação, e decorre daí a essência da moda: ser imitativa. Como “as modas são sempre modas de classe”⁴, as classes inferiores imitam os que estão em posição superior na sociedade, e estes, por sua vez, tentam se diferenciar dos imitadores tão logo eles se apropriam de suas modas. Assim, os homens seguem a moda para fazer parte de determinado círculo social, para sentir-se incluso nele, e parecer igual aos seus pares, mas simultaneamente utilizam-se dela para diferenciar-se e individualizar-se e para, outrossim, apartar-se de grupos aos quais ele não quer ser associado, e se a identidade se diz do díspar, o vestir-se é uma combinação que serve para diferenciar e firmar a identidade, e segundo Elizabeth Wilson “a maneira com a qual nos vestimos pode aliviar o medo [de não sustentar a nossa própria autonomia] ao estabilizar a nossa identidade individual”⁵.

Retornando a Alain, afirma ele ainda que embelezar não quer dizer somente tornar belo, mas em moda é antes dar um estilo, pois “as figuras nuas significam pouco, se elas não estão submetidas a algum outro estilo”⁶. É certo que o corpo despido, abstrato e universal, despojado de seus envoltórios, se não é sempre belo, eventualmente pode sê-lo, todavia, as roupas, e incluem-se aí os adereços, são artifícios que permitem a individuação, a singularidade, o destaque. Roland Barthes, lembrando Hegel,

¹ ERNER, 2004, p.106 : « la *forme* mode ne souci en rien de la signification inhérente à ses contenus particuliers ».

² BARTHES, 2005, p. 350.

³ BARTHES, 2005, p. 350.

⁴ SIMMEL, 2008, p. 24.

⁵ Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams*, p. 12 apud HARVEY, op. cit., p. 23.

⁶ ALAIN, 1963, p. 64.

observa que o corpo humano sugere “uma relação de significação com o vestuário”¹, pois o corpo como puro sensível não pode significar, são os trajes, o conjunto das roupas, que permitem a transição do sensível para o sentido, segundo Hegel².

E Proust dirá que há uma “linguagem muda” das roupas, e, efetivamente, moda é linguagem, e “por meio dela, pelo sistema de signos que a constitui, por mais frágil que ele pareça, nossa sociedade – e não só a sociedade das mulheres – expõe, comunica seu ser, diz o que pensa do mundo”³, sintetiza Barthes.

Inserir-se neste quadro de significação o *power-dressing*, uma nomenclatura-referência oriunda da moda da década de 1980. Como todo o movimento de moda, o *power-dressing*, além de apresentar uma eficiente solução funcional, permitiu a criação de uma nova *persona*, que neste caso era o da nova mulher, a executiva, que estava penetrando num território eminentemente masculino. Entretanto, o *power-dressing* em sentido literal não é novidade, afinal todos os dias “ao vestir, abraçamos uma herança que pode incluir uma nova personalidade, que acreditamos ser a nossa “verdadeira” personalidade, revelada ou realizada pelo uso das roupas certas”⁴. Dito isto, volta-se a Barthes para concordar com a afirmação de que as roupas comunicam algo do sujeito, ou assim desejam, e quando usadas sob o uso consciente-intencional elas comunicam o poder político, moral, ou sexual. Travestismo, vestimentas religiosas, uniformes são alguns exemplos de comunicação vestimentar instantâneos e voluntários. Comentando o aspecto comunicável e dialético das vestimentas, Anna Maria Curcio, afirma:

A Mode é forma, é imagem, é signo. Pertence ao reino da exterioridade, ao aspecto visível do real. Mas como todo código estético, trabalha a forma e penetra, mais ou menos profundamente, no conteúdo, na essência mesma do sujeito. Como não admitir que vestir um determinado vestido, elegante ou desleixado, por exemplo, não provoque um comportamento de maior ou menor segurança, em determinadas circunstâncias ambientais

¹ BARTHES, 1967, p. 286.

² BARTHES, 1967, p. 286, nota 23: “O vestuário é que dá à atitude todo seu relevo e deve, por esta razão, ser sempre considerado, sobretudo como uma vantagem, neste sentido: subtrai-nos à visão directa daquilo que, sendo sensível, é desprovido de significação”. Hegel, G. W. F., *Esthétique*, Paris: Aubier, 1944, tomo III, 1ª parte, p. 147. Ed. port. “Estética”, vol. III, Guimarães Editores, Lisboa apud BARTHES, op.cit, loc. cit.

³ BARTHES, 2005, p. 339.

⁴ HARVEY, op. cit., p.18.

nas quais é solicitado aquele ou esse traje? E que esse modifique a linguagem, a relação com os outros?¹.

Como já foi assinalado, porém, há certa particularidade no ato de vestir-se que torna inalcançável e indefinível a escolha por esta ou aquela representação vestimentar individual, e John Harvey observa que “é verdade que a roupa esconde: existe uma “subjetividade” dentro das posturas no interior das roupas que é inatingível, incalculável e que nunca irá revelar todos os seus segredos aos outros; seus segredos são a prova da sua individualidade, mesmo que alguns deles não sejam revelados para si próprio”².

Diante desta oportuna afirmação de Harvey um regresso à *Recherche* proustiana vem a propósito.

Pode-se dizer que Odette, embora detentora de todos os códigos de sedução que uma mulher pode apreender, provavelmente também não tinha a noção absoluta de seu próprio alcance. E cita-se Odette porque ela é o símbolo do belo proustiano na moda, pois a beleza na moda é pensada por Proust, naturalmente, a partir dela:

Pensando que o Belo – na ordem das elegâncias femininas – regia-se por leis ocultas em cujo conhecimento elas haviam sido iniciadas e que tinham o poder de realizar, eu aceitava previamente, como uma revelação, o aparecimento de suas toaletes, de suas carruagens, de mil detalhes, em cujo seio punha toda minha fé, como uma alma interior que dava àquele móvel e efêmero conjunto a coesão de uma obra-prima. Mas era a sra. Swann que eu queria ver, e esperava sua passagem, emocionado...³.

Odette não atravessa somente o *Bois de Bologne*, mas toda a *Recherche* empregando sempre a moda a seu favor. A moda praticada por ela é ultra-feminina, repleta de detalhes e apelos visuais, e, provavelmente, só ela sabe compor com tanto charme e beleza sua própria imagem. Tendo uma clara perspectiva de si, ou uma sapiência particular de sua arte, ela se recusa a usar roupas esportivas e a vestir-se com outro que não seja Raudnitz. Logo, parece que Odette pratica sua moda de acordo com seu *êthos*, algo muito próximo do que dita a sociologia de Simmel: “a moda nada mais é do que uma

¹ CURCIO, Anna Maria. *La moda: identità negata*. Milano: Franco Angeli, 2002, p. 89: “Perché la Mode è forma, è immagine, è segno. Appartiene al regno dell’esteriorità, all’aspetto visibile del reale. Ma come ogni codice estetico, travaglia la forma e penetra, più o meno profondamente, nel contenuto, nell’essenza stessa del soggetto. Come non ammettere che indossare un certo abito, elegante o dimesso, ad esempio, non provochi un comportamento di maggiore o minore sicurezza, in determinate circostanze ambientali nelle quali è richiesto quello o questo indumento? E che questo modifichi il linguaggio, l’atteggiamento nei confronti dell’altro?”.

² HARVEY, op. cit., p.24.

³ RTP, I, 410/ S, 401.

forma particular entre muitas formas de vida, graças à qual a tendência para a igualização social se une à tendência para a diferença e a diversidade individuais num agir unitário”¹. Por essa razão, mesmo vestindo-se “fora de moda” ela consegue a harmonia que a atualiza e a diferencia:

As linhas verticais dos casacos e as curvas das rendas volantes cederam lugar às inflexões de um corpo que fazia palpitar a seda como a sereia faz palpitar as ondas, mas que infundia à percalina uma expressão humana, agora que já se havia liberado, como uma forma organizada e viva, do vasto caos e do nebuloso cerco das modas destronadas. Mas a sra. Swann quis e soube guardar vestígios de algumas dessas modas entre as novas que vieram substituí-las².

Portanto, Odette e Coco Chanel falam a mesma língua, pois esta última afirmou: “a moda é o que está fora de moda”³, isto é, para a grande estilista, estar na moda é distinguir-se, individualizar-se.

Odette sabe vestir-se, preparar-se adequadamente para exibir-se em sociedade, ou mesmo para permanecer em casa; ela é hábil em sua arte e sabe mostrar-se bela e atraente em qualquer ocasião. Se houve um gradativo refinamento de Odette de Crécy para Odette Swann, esta não se deu no tocante à sua composição vestimentar, pois seu gosto sempre foi afinado a determinada harmonia que, de algum modo, ela sabia-se possuidora. Não se trata de bom gosto, é algo mais pessoal, como um talento, algo intransferível, estilo. É impreciso apontar Odette como uma mulher de bom gosto e elegante nos mesmos termos que facilmente entroniza-se Oriane, pois as noções estão aí pautadas por premissas distintas. E talvez estes dois elementos sejam os aspectos mais espinhosos do belo exposto na moda feminina proustiana: a demarcação do sentido de elegância e de gosto, afinal “o gosto é um fator que colabora para a criação do ideal “beleza””⁴.

O período da moda das roupas abordado na *Recherche* se estende, mais ou menos, entre 1870 a 1920, e o apelo ao belo é ainda um conceito fundamental que rege a criação das vestimentas femininas. A moda das roupas vive neste período seu auge como produto, pois além do advento da máquina de costura, este é também o início da alta-costura. Logo, a prodigalidade técnica e a criatividade humana

¹SIMMEL, 2008, 24.

²RTP, I, 608/ R, 154.

³ERNER, 2004, p. 95 : « La mode, c’est ce qui se démode ».

⁴SCHENFELD, Jean Snitzer. Rôle des vêtements et de la mode dans *La Recherche*. (p. 490-492). In: *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray* (BSAMP N° 27), 1977, p. 490: « le goût est un facteur qui concourt à la création de l’idéal « beauté » ».

unem-se em favor do real estabelecimento de uma moda vestimentar, e tudo o que possa embelezar, assim como enriquecer e encantar o corpo da mulher, está na ordem do dia da moda feminina.

Tomando duas personagens emblemáticas, Oriane de Guermantes e *M.* de Charlus, constata-se inicialmente que ambos têm bom gosto e são elegantes, entretanto, *M.* de Charlus vai gradualmente perdendo ambos os atributos em sua decadência, e Oriane, revela o narrador na derradeira recepção, torna-se de autoridade em gosto e elegância uma ultrapassada e caricata senhora do século XIX, e quando o narrador a descreve na *matinée* dos Guermantes salienta seus “maravilhosos artifícios de *toilette* e de estética”¹ e a compara a um peixe sagrado que encarna o gênio protetor dos Guermantes, porém, não afirma sua elegância ou bom gosto de outrora; a Oriane atualizada da derradeira recepção chama a atenção, mas não mais pela simplicidade requintada, e sim pelos vistosos e apertados colares e pela cor fulva de sua cabeça que acompanha o salmão de seu colo em contraste com aladas rendas negras; em outros tempos, porém, o narrador afirmara ser o resumido traje de “veludo preto com diamantes”² o que melhor lhe vestia. Logo, há um caráter vacilante e pouco preciso encobrendo as ideias de bom gosto e elegância que parecem discordar da ideia estabelecida de que elegância é algo além da aparência, algo como um atributo instintivo, pessoal e intrasferível.

Por conta desta observação, certa passagem da *Recherche* chama atenção.

A visita do herói e Albertine ao atelier de Elstir é profícua não apenas no que tange à arte da pintura, mas também à moda das roupas. Elstir, segundo o narrador, é “um homem de gosto exigente e apurado, fazia consistir em um nada, que era tudo, a diferença entre o que usavam três quartos das mulheres e que lhe causava horror, e uma linda coisa que o encantava”³. Esta característica de Elstir, que o aproxima de Oriane e também da distinção baudelairiana do dândi, de acreditar que determinado detalhe em uma *toilette*, o corte do modelo ou os atavios, por exemplo, fazem a diferença na moda das roupas, decorre do sentido de elegância, que na redução atende por simplicidade. Albertine já havia observado esta característica nas “pequenas d’Ambresac”, mas estas diferiam, e muito, da simplicidade elegante de *Mme* Elstir:

Com seus longos vestidos, seus grandes chapéus, pareciam pertencer a uma outra humanidade que não a de Albertine. Esta sabia muito bem quem eram elas. — Ah!

¹ RTP, IV, 505/ TR, 196.

² RTP, III, 872/ P, 345.

³ RTP, II, 253/ R, 366

conhece as pequenas d’Ambresac? Pois bem, conhece então gente muito chique. Aliás, são muito simples – acrescentou, como se isso fosse contraditório [...] vestem-se de um modo ridículo. Não jogar golfe de vestido de seda! Em sua idade, vestem-se mais para pretensiosamente que as mulheres idosas que bem sabem o que é vestir-se. Veja a Sra. Elstir. Eis aí uma mulher elegante. Respondi que ela me parecera vestida com muita simplicidade. Albertine pôs-se a rir. — Com muita simplicidade, concordo, mas veste-se que é um primor e, para chegar ao que você acha muito simples, gasta um dinheiro louco. — Os vestidos da Sra. Elstir passavam despercebidos aos olhos de quem não tivesse o gosto seguro e sóbrio das coisas da *toilette*¹.

Este tal gosto “seguro e sóbrio” é uma incógnita na moda. O narrador, porém, esclarece a exigente perspectiva do pintor no tocante à elaboração da *toilette* da mulher: “colocando um mundo inteiro numa proporção, num matiz, mandava fazer para a mulher, a preços fabulosos, sombrinhas, chapéus, capas que ensinara Albertine a achar deliciosos e que uma pessoa sem gosto não teria notado mais do que eu”². Aliando a proporcionalidade das linhas, formas e volumes às cores, Elstir desloca as regras da pintura, ou ainda, de sua pintura, para a moda. Essa minudência, no entanto, só pode ser realmente apreciada por iniciados, por aqueles que têm certa sensibilidade estética, por alguém de gosto, de gosto adquirido e sempre atualizado através dos ensinamentos do belo vestimentar que segue as regras do belo vigente. E tal gosto apurado carece de prática, precisa ser cultivado, e assim como o gosto pelas artes, igualmente constrói-se.

Mas a moda ainda encerra uma peculiaridade, como bem o narrador assinalou através de Albertine: a contradição da simplicidade na elegância. Para vestir-se com simplicidade e elegância, é preciso dispensar um “dinheiro louco”, disse Albertine, ratificando o que também disse uma personagem de Anatole France: “nada é mais custoso em uma *toilette* que a simplicidade”³. Desse modo, o sentido de simplicidade na moda difere muito de seu sentido fundamental, que seria primordialmente, o da ausência: ausência de complicação, de pretensão, de luxo, de sofisticação, ou seja, a simplicidade na moda das roupas é o avesso de seu fundamento, ela clama por determinado tipo de construção estética, que se não peca pelo excesso, peca pela dissimulação em busca do simples. Esta elaboração estética que enseja encontrar uma naturalidade precisa e única exige atenção e cuidados que ultrapassam os ditames da moda; por isso, os atributos elegância e gosto parecem revelar-se como

¹ RTP, II, 239/ R, 354.

² RTP, II, 239/ R, 355.

³ France, Anatole. *Les Dieux ont soif*, édition Folio, p. 130 apud BOUGUERRA, Mohamed Ridha. *Éléments d’esthétique proustienne: l’art et la création artistique dans « À la recherche du temps perdu »*. Préface de Jean Milly. Tunis: Faculté des Lettres Manouba, 1998, p. 128.

subjetividades que se externam sob forma de construção vestimentar. Entretanto, esses atributos que se supõem inatos, são, naturalmente, passíveis de ser artificializados.

Portanto, o belo vestimentar em Odette é parte de sua alteridade, e naturalmente, este belo também se constrói e se refina. Mas em pessoas (raras, aliás) como Odette, pode-se dizer que a relação estética estabelecida entre este sujeito e suas roupas, sua forma vestimentar expositiva, é de natureza imanente. Por outro lado, porém, conclui-se que o belo na moda é uma construção artificial que se estabelece, sobretudo, em determinado tempo e espaço. Para estar, no entanto, conectado à moda, ou mais ainda, à alta moda, um elemento é fundamental: investir dinheiro na empreitada. Sem ele não há como seguir a moda e adquirir os atributos elegância e bom gosto, e se o dinheiro compra até amor verdadeiro, como disse Nelson Rodrigues, porque não haveria de comprar também elegância e bom gosto?

IV. 2. A moda na guerra: a representação em combate

O japonismo invade Paris na metade do século XIX. Seu auge foi entre 1860 e 1880:

Numerosos artistas foram seduzidos pela arte da estampa (Hokusai, notadamente), seu tratamento do espaço, as formas sem volume, sem relevo, em cores lisas. Estas técnicas, que contribuíram muito para a revolução pictural da segunda metade do século XIX, influenciaram entre outros, Manet, Degas, mas, sobretudo é com Whistler que elas deixaram a marca mais durável¹.

Luc Fraisse pondera que para o próprio Marcel Proust o japonismo foi “a tela de fundo de uma época sentimental, e que esta moda artística se encontrava também ligada ao teatro: se verá alguma conversa com os Verdurin, e que o escritor, sob outro ponto de vista, vaticinaria em um de seus esboços uma comparação entre a paixão e uma peça japonesa”². Mais à frente, Fraisse assinala a

¹ LERICHE, Françoise. Marcel Proust, À l’ombre des jeunes filles en fleurs (p. 55-122). In: *un thème, trois œuvres L’œuvre d’art*. É. David/ F. Leriche/ R. Mahieu. Paris: Éditions Belin, 1993, p.73-4: « nombre d’artiste furent séduits par l’art de l’estampe (Hokusai, notamment), son traitement de l’espace, les formes sans volume, sans relief, en aplats. Ces techniques, qui ont contribué pour beaucoup à la révolution picturale de la seconde moitié du XIXe siècle, ont influencé entre autres Manet, Degas, mais c’est surtout chez Whistler qu’elles ont laissé l’empreinte la plus durable ».

² FRAISSE, Luc. *Proust et le japonisme*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 11: « la toile de fond d’une époque sentimentale, et aussi que cette mode artistique s’est trouvée liée au théâtre : on verra qu’il en est question chez les Verdurin, et que l’écrivain prévoyait par ailleurs, dans l’une de ses esquisses, une comparaison entre la passion et une pièce japonaise ».

importância das “impressões japonesas”, numa “das mais célebres passagens da *Recherche* que fecha o episódio da *madaleine*”¹, e aqui o comentador alude à belíssima passagem do divertimento japonês².

Afora o estabelecimento do japonismo, a edição d’*As Mil e uma noites* com tradução de Mardrus, editada entre 1899 e 1904, foi um evento de importância que colaborou ainda mais para a construção do exótico Oriente no imaginário francês. Ademais, próximo dos anos 1910 Paris abraça o *Ballets Russes* de Diaghilev e uma forte voga oriental se estabelece, mormente, na moda das roupas. Conseqüentemente, na segunda dezena do século XX a cidade já estava completamente aclimatada ao orientalismo.

Mas Paris não foi apenas envolvida pelo orientalismo, mas também pela Primeira Guerra, a qual acentuou ainda mais a fisionomia já tão orientalizada de Paris. Na guerra:

Eu imaginava o Sena, a correr entre as pontes circulares, cuja forma seus reflexos alteravam, semelhante ao Bósforo. E símbolo, seja da invasão prevista pelo sr. de Charlus, seja da cooperação entre nossos irmãos mulçumanos e os exércitos da França, a lua estreita e curva como o cequim parecia colocar o céu parisiense sob o signo oriental do crescente³.

Portanto, no período do conflito, Paris, que já estava tomada por uma atmosfera orientalizante, ganha mais impulso com a presença de mulçumanos na cidade. Por conta desta forte ascendência, a apreensão imagética da Primeira Guerra na *Recherche* é feita também pelo viés exótico:

Paris [...] se metamorfoseia em cidade oriental; Veneza é a Bagdá de Scheherazade [...] A orientalização de Paris durante a guerra é resultado da indexação: alguns elementos exóticos se destacam com a nitidez das luzes isoladas na noite, orientalizando o conjunto. A moldura dourada de uma janela apresenta ao narrador “o encanto misterioso e velado de uma visão do Oriente”⁴.

¹ FRAISSE, 1997, p. 13: « Sans doute sous l’influence de ces « impressions japonaises », c’est cet été-là que Proust écrit l’un des passages les plus célèbres de la *Recherche* celui qui clôt l’épisode de la madeleine ».

² RTP, I, 47/ S, 51: “E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d’água pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram, se delineiam, se colorem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens, consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores de nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá”.

³ RTP, IV, 387-388/ TR, 99.

⁴ JULLIEN, 1989, p. 159: « Paris pendant la guerre se métamorphose en cité orientale; Venise est la Bagdad de Scheherazade. [...] L’orientalisation de Paris pendant la guerre est le résultat de l’indexation : quelques éléments exotiques, se découpant avec la netteté de lumières isolées dans la nuit, orientalisent l’ensemble. Le cadre doré d’une

De fato, Proust descreve o período de modo um tanto incomum: guerra orientalizada, excêntrica, misteriosa, feita de sons e luzes, e somam-se ainda a estas observações do narrador as descrições vestimentares. Guerra estetizada? Sim e não, pois Proust mesmo escreveu em 1918 que a guerra “é menos para mim um objeto (no sentido filosófico da palavra) que uma substância interposta entre mim mesmo e os objetos. Assim como amávamos através de Deus, eu vejo através da guerra”¹.

É inegável que a descrição da cidade em situação excepcional revela um ponto de vista peculiar de Proust, aquele que prima o antihistoricismo. E, seguindo o programa de sua obra: “o indivíduo explica o social”², diz Anne Henry inspirada por Gabriel Tarde, Proust escolheu, principalmente, mas não exclusivamente, o indivíduo inserido no universo social por ele conhecido para sopesar sobre a guerra na *Recherche*. E não poderia ser diferente, afinal a obra em si é uma grande trama de observações acerca dos indivíduos, e o autor a constroi partindo de certo estrato social experimentado pelo narrador. Engana-se, porém, quem julga que a opção do autor recaia aparentemente sobre o mais supérfluo e transitório que há na sociedade para perspectivar a guerra, muito ao contrário, seu olhar harmoniza-se à busca pelas leis que regem as relações humanas: “imaginam os simples de espírito que as grandes dimensões dos fenômenos sociais são uma excelente ocasião de penetrar mais além na alma humana; deveriam antes reconhecer que só descendo em profundidade numa individualidade é que teriam probabilidades de compreender tais fenômenos”³.

E ajustando as imagens ao olhar agudo do narrador, Proust faz sua descrição da guerra em Paris “desrealizando a violência da guerra” (*déréalisant la violence de la guerre*)⁴, como disse Olgária Matos em seu texto *À la Recherche de la délicatesse perdue: de la Belle époque au nouveau-riche*.

E é em direção a esta desrealização que se seguirá este exame.

fenêtre présente au Narrateur « le charme mystérieux et voilé d’une vision d’Orient » ». Citação: RTP, IV, 315/ TR, 46.

¹ Corr., XVII, p. 175-76: « Elle est moins pour moi un objet (au sens philosophique du mot) qu’une substance interposée entre moi-même et les objets. Comme on aimait en Dieu, je vois dans la guerre ».

² HENRY, Anne. Le Kaléidoscope (p. 27-66). *Cahiers Marcel Proust 9. Études proustiennes III*. Paris: Gallimard, 1979, p. 41.

³ RTP, II, 626/ CG, 298.

⁴ MATOS, Olgária. *A la Recherche de la délicatesse perdue: de la Belle époque au nouveau-riche*. (N. B.: texto inédito apresentado no dia 25 de março no Congrès International “Proust 2011”, realizado entre 23 a 25 de março de 2011, e organizado pelo Centro de Estudos Proustianos e o Laboratório do Manuscrito Literário da Universidade de São Paulo, uma parceria ITEM-CNRS e USP-FAPESP).

*

Após um período afastado da cidade de Paris, o narrador retorna a ela em 1916, no auge do conflito. Uma guerra é uma sucessão de destruição e dor e, mormente para aqueles que participam intensamente dela; estes participantes ativos são os combatentes, a parte mais sofrida desse atroz espetáculo de morte. Entretanto, sem deixar de sensibilizar-se com o cruel destino dos soldados, o narrador não deixa de observar, e denunciar, a maciça e cínica presença dos *embusqués* pela cidade:

À hora do jantar os restaurantes se enchiam, e se, passando pela rua, eu via algum pobre soldado de folga, livre por seis dias do risco permanente da morte mas prestes a voltar às trincheiras, pousar um instante os olhos nas vitrinas iluminadas, sofria como no hotel de Balbec, quando pescadores nos espionavam ao jantar, mas ainda, porém, pois sabia a miséria do soldado maior do que a do pobre, porque compreende todas as misérias, e mais comovente, porque mais resignada, mais nobre, e conhecia o filosófico balancear da cabeça com o qual sem ódio, pronto a tornar aos combates, observava, vendo os *embusqués* acotovelarem-se à procura de mesas: “Por aqui, nem parece que há guerra”¹.

Jacques Dubois afirma que, além da guerra que estava sendo travada entre os franceses e os *boches*, havia ainda uma nada gloriosa guerra política formada no seio da sociedade francesa entre as forças de esquerda e os *embusqués*, ou seja, os homens privilegiados pela lei de “igualdade de tributo do sangue” (« *l'égalité de l'impôt du sang* »)². Esta lei, implantada no regime republicano em tempos de paz, dispensava do serviço militar jovens, na sua maioria das classes superiores, com idade adequada para prestar o serviço militar. Em tempo de guerra, porém, este tipo de regra, além de mostrar-se sectária e arrogante, ainda revela-se desumana com aqueles que são obrigados a lutar, e a lutar por todos. Os *emboscados* estavam por toda a Paris, e agiam como se a guerra não estivesse a uns poucos quilômetros dali. Dubois, seguindo um caminho reflexivo que amplia o sentido de *embusqué*, sugere que diversas personagens como Bloch, Bricot, Françoise, Sidonie Verdurin, poderiam inscrever-se em casos variados da mesma problemática da *emboscada* (*embusquage*). E como se verá, o caso mais notório de emboscada-embuste é o de Sidonie Verdurin.

Além dessa desoladora guerra dentro da guerra, o narrador experimenta o temor que rondava a própria cidade de Paris, pois ela também vivia na iminência de tornar-se apenas lembrança:

¹ RTP, IV, 313/TR, 44.

² DUBOIS, Jacques. *Proust et les temps des embusqués*. In: *www.bon-a-tirer.com Revue Littéraire en ligne*. Numéro 85, 1^{er} juin 2008.

O luar parecia um suave magnésio contínuo, permitindo fixar pela última vez imagens noturnas daqueles majestosos conjuntos, como a Place Vendôme, a Place de la Concorde, aos quais o receio por mim sentido dos obuses que talvez os destruíssem emprestava, por contraste, em sua beleza ainda intata, uma espécie de plenitude, como se se expandissem, oferecendo aos golpes seus monumentos indefesos¹.

A cidade-luz tinha agora poucos brilhos em decorrência dos *taubes* e *ghotas* que farejavam os pontos luminosos para bombardeá-los. Mas se em terra firme a cidade estava praticamente escura, nos ares, o céu da cidade estava convulsionado:

Os aeroplanos, que poucas horas antes me haviam dado a impressão de insetos a marcharem de pardo a tarde azul, passavam agora, na noite ainda mais profunda pela extinção parcial da iluminação, como fachos luminosos. A maior sensação de beleza provocada por essas humanas estrelas cadentes talvez proviesse de obrigarem a fitar o céu, em regra pouco contemplado nesta Paris, do qual, em 1914, eu surpreendera a formosura quase indefesa a esperar a ameaça do inimigo sempre mais próximo. [...] havia também outra coisa, fogos diferentes e intermitentes [...] partindo dos aviões ou dos projetores da Torre Eiffel [...] Aeroplanos subiam ainda, como foguetes, ao encontro das estrelas, projetores passeavam ainda, na abóboda seccionada como uma pálida poeira de astros, de errantes via-lácteos².

A cidade não serenava e as novas luzes e sons que a invadem pareciam ecos de um rudimentar e já obsoleto Futurismo³. Os *gothas* e os zepelins sobrevoando constantemente o céu disputavam o espaço aéreo com os aeroplanos franceses, e entre uma investida e outra dos aviões, uma vibração sonora, “como um cortante apelo das Valquírias”⁴, avisava o fim do alerta. Sons estonteantes envolvem as ruas e luzes de ““estrelas novas” que simulavam outro hemisfério”⁵ alteram o céu da cidade; o narrador conversando com Saint-Loup diz que em Paris há um “apocalipse” no céu e *O enterro do conde de Orgaz* de El Greco na terra⁶. Há nestas apreciações da guerra um misto de horror e beleza próxima ao encantatório, que conduz o narrador a captar pelos sentidos, sobretudo a visão e a audição, a acepção estética do evento.

¹ RTP, IV, 381-382/ TR, 94.

² RTP, IV, 380/ TR, 93.

³ Filippo MARINETTE lançou o *Manifesto Futurista* em 1909.

⁴ RTP, IV, 356/ TR, 75-76.

⁵ RTP, IV, 380 /TR, 93

⁶ RTP, IV, 338/ TR, 60.

Tais descrições lembram, inevitavelmente, o Sublime, cuja etimologia se encontra diretamente ligada à arquitetura¹, a algo que se eleva sobre a cabeça do homem, e é mesmo neste sentido, de algo superior, de real grandeza, que o sublime parece estar intrincado nas descrições proustianas.

As tantas luzes e sons que penetram a cidade anunciam novas experiências aos sentidos, e as ideias oriundas de Longhino, que depois foram teorizadas apartadas do conceito de belo por Burke, Kant, e outros filósofos, têm suas imagens refletidas nesse período do romance. Imagens que excedem em qualidade e quantidade, que causam o espanto, como a emoção primordial salientada por Edmund Burke. E esta emoção, que afeta o sujeito de modo direto e age nas emoções sem deixar espaço para a imaginação, é arrebatadora. É dela também o deleite, o terror e prazer por um perigo à distância, como aqueles que os *taubes* ou *gothas* sobre Paris² provavelmente causaram. O sublime burkiano refere-se também à grandeza, vastidão, magnificência e potência. Num paralelo com Kant, pode-se dizer que o filósofo alemão foi mais incisivo e acertou certas arestas burkianas. O sublime kantiano é nomeado o absolutamente grande, e, sobretudo o grande espetáculo que é fornecido ao juízo estético é aquele advindo da natureza; ela, em toda sua força é a detentora de todo o poder, e pode engendrar nos homens medo ou calma. Entretanto, para Kant é igualmente sublime a basílica de São Pedro em Roma, admirável em sua grandeza e em seus belos mosaicos. E é por este último aspecto destacado pelo filósofo nas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, de 1764, que se pode pensar numa relação com o sublime divorciado das forças da natureza, já que a guerra não é provocada por fenômenos naturais, e sim pelas paixões humanas, e neste sentido, o evento guerra, sendo maior que um indivíduo, provoca emoções e sensações de natureza sublime.

E em concomitância com este desconcerto de emoções, esta “tempestade no interior de um abismo aberto no sujeito”³, como disse Deleuze do Sublime kantiano, há o excêntrico e o erotizado Oriente que invade Paris sob a forma de soldados dos exércitos aliados. Eles invadem as ruas, as praças, e as margens do Sena com suas figuras em trajés distintos:

¹ Do latim *sublimis*, formado por *sub-limen*: “o que está suspenso na arquitrave da porta”, o dintel entre duas colunas, assim, o sentido é de algo que está acima, sobre a cabeça do homem, elevado. Resumidamente pode-se dizer que o termo foi utilizado pela retórica como *genus grande, grave*, pois no discurso retórico ele será a tradução latina do *To Hupsos*, o elevado, o qual é oposto ao *Tapelinotes (Humilia Oratio)*, logo, o discurso Sublime é uma composição cuidada, de estilo ornamentado, e empregado, principalmente, para agir sobre o páthos ou ânimo, no discurso *movere* (comover). In: G. S. Sansoni (ed.) *Enciclopedia filosofica*. Firenze: Centro di Studi Filosofici de Gallarate, 1967, p. 252.

² RTP, IV, 330/ TR, 54.

³ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 44.

Havia um heterogêneo desfile de uniformes das tropas aliadas; entre outros, os africanos de largas calças vermelhas, franzidas como saias, e os hindus de alvos turbantes me bastavam para transformar a Paris onde passeava em imaginária capital exótica, de um orientalismo minuciosamente exato no tocante às vestes e aos tons de pele, arbitrariamente quimérico quanto ao cenário, como povoando-a de uma turba cujos maravilhosos coloridos não eram mais ricos de que este, transmudava Carpaccio em Jerusalém ou Constantinopla a cidade que habitava¹.

Comumente a guerra sugere o terror e o medo, mas assim como há os prejuízos da paz, há as vantagens da guerra, e especialmente para o barão de Charlus as mudanças trazidas por ela aludem não ao terror, mas a uma excepcional sensualidade. A profusão de novidades a ser explorada num período de exceção como este é quase infinita, pois são outros os tipos humanos, outras as culturas, outros “os tons de pele”. Há uma cena exemplar na qual Proust não deixa escapar o encontro dos diferentes; o Oriente pitoresco e o Ocidente ávido se encontram na passagem do senegalês². Esta cena descreve, através de ninguém menos que o insaciável *M. de Charlus*, o estranho clima que cingia a cidade, e para o barão a visão do senegalês é puro deleite, visão sublime e desejada de terror e prazer. Entretanto, a grande sequência que envolve terror e prazer, e que ultrapassa a estimulante emoção deleitosa, é a cena sadomasoquista protagonizada pelo barão no hotel, ou mais exatamente no bordel (*maison de passe*) de Jupien, a qual é presenciada pelo narrador. Após ter assistido a hedionda cena, o narrador sai do hotel aturdido pela escuridão das ruas, e fugindo das bombas e do pavor da morte que está a persegui-lo, e em meio às emoções e agitação peculiares à guerra, ainda pulsam, porém, em seu espírito, os vestígios da imperscrutável cena lúgubre:

Eu saíra mal começara o alarme. As ruas estavam inteiramente negras. De quando em quando, algum avião inimigo, voando baixo, iluminava a ponte que pretendia bombardear.

¹ RTP, IV, 342/ TR, 64.

² RTP, IV, 388/ TR, 99-100: “Por um instante o sr. de Charlus deteve-se diante de um senegalês, despedindo-se de mim e segurando-me a mão com força a mão em risco de quebrá-la, traço germânico comum em pessoas de seu feitio; continuou por algum tempo a malaxar-me, para exprimir-me à maneira de Cottard, como se pretendesse restituir as minhas articulações uma elasticidade que não haviam perdido. Para certos cegos, o tato supre, em parte, a vista. Não sei de que sentido fazia agora as vezes. Acreditava talvez o barão apenas apertar-me a mão, como sem dúvida acreditava apenas ver o senegalês, que passava na rua sombria e nem se dignava a notar a admiração. Mas enganava-se em ambos os casos, pecava por excesso de contato e de olhares. “Não está ali todo o Oriente de Decamps, de Fromentin, de Ingres, de Delacroix ?”, perguntou-me ainda imobilizado pela passagem do senegalês. “Você sabe, eu só me interesso pelas coisas e pelas criaturas como pintor, como filósofo. E, além do mais, já estou muito velho. Mas é pena que, para completar o quadro, um de nós dois não seja uma odalisca”.

Sem conseguir orientar-me, lembrava-me do dia em que, indo a Raspelière, encontrara, como um deus diante do qual se assustara meu cavalvo, um avião. Imaginava que agora o encontro seria diferente, que o deus do mal me mataria. Apressava o passo para fugir, como um viajante perseguido por um macaréu, rodeava praças escuras das quais não achava a saída. Afinal, ao clarão das chamas de um incêndio, pude reconhecer o caminho, enquanto sem parar crepitava o canhoeiro. Mas outra cogitação me ocupava. Pensava na casa de Jupien, talvez já desfeita em cinzas, pois uma bomba caíra perto de mim quando a deixava, a casa na qual o sr. de Charlus poderia ter escrito profeticamente “Sodoma”, como fizera, com igual presciência ou talvez no início da erupção vulcânica, o desconhecido habitante de Pompéia. Mas que importavam sirenes e *gothas* a quem só gozo buscava?¹

É grande a maestria do autor da *Recherche* em justapor neste episódio pintado com cores apocalípticas a guerra de todos ao lado de um drama particular; duelos promovidos pelas paixões, beligerantes ou não, mas, que de um modo ou de outro, evidenciam as paixões como os moventes das guerras e dos desejos mais íntimos dos homens.

Mas se por um lado o barão viu a guerra com olhos proveitosos e gulosos, por outro, não só ele tirou algum proveito do período.

Juntamente com *Mme Bontemps*, *Mme Verdurin* foi nesta temporada “uma das rainhas daquela Paris da guerra”², uma das “donas dos altos turbantes”, que teve na guerra sua grande oportunidade de real ascensão social, e embora tenha mantido ares de seriedade em decorrência do infeliz momento, este foi o período do triunfo, o qual lhe permitiu ampliar sobremaneira suas relações mundanas:

Quanto à caridade, era natural que, diante de tantas misérias devidas à invasão, de tantos mutilados, se devesse tornar “ainda mais engenhosa”, obrigasse as donas dos altos turbantes a terminar as tardes nos chás, em redor de mesas de *bridge*, comentando as notícias do *front*, enquanto, à porta, esperavam-nas seus automóveis, em cuja boléia um belo militar conversava com o lacaio. Não eram todavia novos apenas os chapéus cujos estranhos cilindros encimavam os rostos. Estes também o eram. Ninguém sabia bem de onde vinham as donas dos altos turbantes, que representavam a nata da elegância...³

Guerra: temporada pródiga e excitante para *Mme Verdurin*, que sofrendo deveras com sua enxaqueca, pois não podia passar sem *croissants*, obtém de Cottard uma receita médica que lhe permitira encomendá-los num restaurante; tal “licença fora tão difícil de arrancar dos poderes públicos

¹ RTP, IV, 412/ TR, 119-120.

² RTP, IV, 301/ TR, 35.

³ RTP, IV, 303-304/ TR, 36-37.

como a nomeação de um general. Saboreou o primeiro pãozinho (*croissant*) na manhã em que os jornais narravam o naufrágio do Lusitânia”¹.

Montando um verdadeiro Q.G. de notícias sobre a guerra, ela domina a cena parisiense:

Quando transmitia notícias, a sra. Verdurin usava sempre “nós” para designar a França. “Pois fique sabendo: nós exigimos que o rei da Grécia se retire do Peloponeso”; “nós lhe enviamos”, etc. E em todas as suas narrativas surgia volta e meia o G.Q.G. (telefonei ao G.Q.G.), abreviatura pronunciada com prazer... [...] Convém, a outro respeito, notar como, à medida em que aumentava o número de pessoas ilustres nas relações da sra. Verdurin, diminuía o daquelas que chamavam “cacetes”. Por uma espécie de transformação mágica, todo cacete que a visitava e solicitava um convite tornava-se para logo agradável, inteligente. Em suma, em um ano a quantidade de cacetes decresceu tanto que o “receio e a incapacidade de cacetear-se”, cujo lugar fora tão grande na conversa e na vida da sra. Verdurin, desapareceram quase por completo².

O caleidoscópio social movimenta-se rapidamente, e aproveitando o vertiginoso declínio do prestígio aristocrático, e seguindo, *comme il faut*, a moda orientalizada, *Mme* Verdurin é, subitamente, apresentada agora pelo narrador segundo suas vestimentas e ornamentos.

Os tempos são outros, por isso, não mais os mimos ou canapés Beauvais, tão obscuros na identificação pessoal, a distinguem, mas sim sua atual *bienséance vestimentaire*. Ela e *Mme* Bontemps são “as novas damas da sociedade”, “as donas dos altos turbantes”, “a nata da elegância”. Estas senhoras, ou estes novos, e simultaneamente velhos, nomes que surgiram tornaram-se sinônimo de moda. Elas “ofereciam à sociedade os divertimentos adequados, conversas políticas e concertos na intimidade”³. Sem perder tempo, e explorando sua recente notabilidade, *Mme* Verdurin não mede esforços para torná-la permanente, por isso, não deixa de receber em seu salão, mesmo que ele seja, devido à guerra, estabelecido num grande hotel, assim como também não deixa de escarnecer da reputação de seu arquiinimigo, *M. de Charlus*, acusando-o até de espionagem. Após tantos anos mantendo seu salão vanguardista, mas sem capitalizar nenhum prestígio social, enfim, é *Mme* Verdurin quem está na moda e quem estabelece as novas regras do gosto e do jogo.

Além do simbólico turbante-capacete das senhoras donas da guerra, Proust ousa grandes descrições do período através da moda das roupas, que, naturalmente, sofreu grandes alterações, principalmente no tocante à ostentação e aos brilhos.

¹ RTP, IV, 352/ TR, 72.

² RTP, IV, 307-308/ TR, 38.

³ RTP, IV, 303/ TR, 37.

No período da guerra “à imitação das senhoras do *faubourg* Saint-Germain”¹ as mulheres andavam em “uniforme de guerra”, e “punham de lado os trajes refulgentes e resignavam-se à simplicidade”². É a glória da simplicidade severa que em nada se relaciona a simplicidade elegante de Oriane de Guermantes do período pré-guerra, a qual admitia as jóias e os brilhos. Agora as mulheres usavam,

Por civismo, as túnicas egípcias, retas, escuras, de aparência militar, sobre saias muito curtas, calçavam sapatos presos às canelas por fitas cruzadas [...] ou polainas longas, como as de nossos caros combatentes; era, diziam apenas para cumprir seu dever de alegrar os olhos desses combatentes que ainda se enfeitavam, não somente com largos e soltos vestidos em moda, mas também com jóias cujos temas decorativos evocavam o exército [...] em vez de ornatos egípcios, recordando a campanha do Egito, viam-se anéis e pulseiras feitos com fragmentos de obuses ou faixas de canhões 75, ascendedores de cigarros formados por duas moedas inglesas [...] era ainda por pensarem nisso continuamente, explicavam, que mal punham, quando morria um dos seus, um luto, “onde se estampava também o orgulho”, o que autorizava um chapeuzinho branco de crepe inglês (de efeito graciosíssimo a permitir todas as esperanças), e, graças à certeza invencível do triunfo definitivo, podiam substituir as lãs de outrora pelo cetim e pela musselina de seda, e até conservar as pérolas, “respeitando embora o tato e a correção que não se precisam recomendar às francesas”³.

A moda reverbera a guerra em tudo: nas linhas retas do vestido-tonel (*robe-tonneau*), nos detalhes metálicos, na pluma que lembra a indumentária dos soldados, enfim, a moda das roupas na guerra dita as regras não só da nova elegância, mas antes, ela permite que a mulher declare seu civismo através dela: “no número de 11 de dezembro de 1915 da “*La Mode pratique*” compareceram até um “chapéu Diretório em veludo preto em tripla jarreteira de fita estreita de “aço”” e um chapeuzinho decorado com “plumas de galo “bersagliere””, esta última homenagem aos aliados italianos”⁴.

¹ RTP, IV, 309/ TR, 42

² RTP, IV, 309/ TR, 42

³ RTP, IV, 301-302/ TR, 35-36. Segundo Paola Placella Somella estas citações feitas por Proust são um pastiche de diversos artigos oriundos da *Gazette du Bon Ton* de aproximadamente 1915. In: SOMMELLA, Paola Placella. *La Moda nell'opera di Marcel Proust*. Roma: Bulzoni Editore, 1986, p. 106.

⁴ *La Mode pratique*, 11 décembre 1915 apud SOMMELLA, 1986, p. 103: “Nel numero dell'11 dicembre 1915 di “*La Mode pratique*” compaiono persino un “chapeau Directoire en velours noir à triple jarretière de ruban étroit “acier”” e un cappellino ornato di “plumes de coq “bersagliere””, omaggio quest'ultimo agli alleati italiani”.

Embora os museus estivessem fechados, havia exposições no Louvre, mas de vestidos (!). Os costureiros, munidos de grande brio cívico e orgulho nacional, queriam através de suas criações ““buscar o novo, fugir à banalidade, preparar a vitória, descobrir para as gerações posteriores à guerra uma nova fórmula de beleza””¹.

Este ponto de vista da guerra, o que descreve as futilidades da moda e as mudanças sociais dela advindas, não ficou ileso a críticas.

Para Ruy Coelho, por exemplo, a guerra em si não foi para Proust assunto literário de relevância, ela “apenas o interessou como modificadora do meio social, consagrando a ascensão de Mme. Verdurin, patrocinadora dos bailados russos”²; Serge Gaubert, por outro lado, considera que o caráter teatralizado da *Recherche* torna deficiente a narrativa, e critica seu autor por este não ter introduzido a guerra na obra como um evento histórico importante:

Proust imagina que o narrador, para se tratar em uma casa de saúde, teve que deixar Paris “durante longos anos”, e que ao voltar ele reencontra a cidade – e seus antigos freqüentadores – no começo de 1916 em plena guerra. A descrição que nos faz deste retorno espanta. O romancista se interessa prioritária e quase exclusivamente pela situação da guerra apenas através das repercussões da moda feminina³.

Gaubert, para corroborar com sua argumentação, cita a passagem supracitada⁴. Do outro lado da balança, Anne Henry pondera que a guerra é o caso limite em sua exposição narrativa:

Proust se recusa a toda reconstituição romanesca panorâmica e descreve no tocante ao indivíduo a gangorra das reputações, o fluxo dos entusiasmos ou dos furores de opinião, e os dá como as únicas fontes de realidade. Em tal evocação ele não precisa ver nem frivolidade nem mediocridade [...] porque a incredulidade de Proust se estende até a reivindicação libertária⁵.

¹ RTP, IV, 303/ TR, 35-36.

² COELHO, 1944, p. 39.

³ GAUBERT, Serge. *Cette erreur qui est la vie. Proust et la représentation*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 116: « Proust imagine que le narrateur, pour se soigner dans une maison de santé, a dû quitter Paris « pendant de longues années », et qu’il retrouve cette ville - et ses anciennes fréquentations - au commencement de 1916, en pleine guerre. La description que nous vaut ce retour étonne. Le romancier s’intéresse par priorité et presque exclusivement aux répercussions de la situation de guerre sur la mode féminine ».

⁴ Nota 2 (RTP, IV, 301-302/ TR, 35-36).

⁵ HENRY, Anne. Le Kaléidoscope (p. 27-66). *Cahiers Marcel Proust 9. Études proustiennes III*. Paris : Gallimard, 1979, p. 43-44 : « Proust se refuse à toute restitution romanesque panoramique et décrit au niveau de l’individu les jeux de bascule des réputations, le flux des enthousiasmes ou des fureurs de l’opinion en les donnant comme seules

Por mais que a descrição da guerra na *Recherche* seja uma crônica pessoal, um ponto de vista do autor, ela não preconiza nada, apenas descreve a cidade e seus cidadãos nesse período de exceção. E dizer cidadãos não parece verdadeiro, o melhor seria falar em cidadinas, pois cidade de Paris no momento da guerra é praticamente um território feminino, porque fora os *embusqués*, os homens estão em combate. Proust vê e sente a guerra à distância, pois também é um *embusqué* em seu quarto do 102, *boulevard* Haussmann, e é de lá que recebe as notícias sobre os desdobramentos do conflito. Em meio às luzes e sons, ele percebe a bela cidade desamparada, e ainda assim, repleta de novos habitantes trajando roupas e uniformes exóticos. Ele vê e sabe que, como o tempo, tudo está meio “fora dos eixos”, mas o essencial está registrado na obra: são os tempos de guerra, tempo de emoções exacerbadas, de ameaças freqüentes de ataques, do temor por si e por todos, da dor pela perda de franceses-irmãos, e do amigo Saint-Loup. Passada a guerra, o narrador encontrará na *matinée dos Guermantes*, Gilberte de Forcheville, ex-Swann, que se tornou a viúva de Saint-Loup. E conversando sobre Saint-Loup e a guerra, o narrador, parafraseando Saint-Loup, sintetiza:

“Não lhe escapou um aspecto da guerra”, prossegui, “percebeu que é humana, podendo ser vivida como um amor ou como um ódio, narrada como um romance, e que, por conseguinte, a convicção de ser a estratégia uma ciência pouco adiante para entender a guerra, que não é estratégica [...] É aliás fora de dúvida que a guerra não é estratégica, mas antes patológica, comportando acidentes imprevistos que o clínico talvez pudesse evitar, como a Revolução Russa”¹.

IV. 3. Representação vestimentar e o feminino da *Recherche*

“Beleza e feminilidade coincidem frequentemente na *Recherche*. Odette, Albertine, o pequeno grupo de raparigas são belos objetos”², e remetem ao belo de Edmund Burke, que por sua vez decorre de Longhino, que elenca a pequenez, a variação, a lisura, a delicadeza, a pureza, entre outros termos, como típicas do Belo. Dimana da caracterização do belo burkiano ainda a graça e a elegância, e os belos objetos femininos de Proust manifestam tais características.

sources de réalité. Évocation où il ne faut voir ni frivolité ni exigüite [...] parce que l’incrédulité de Proust s’étend jusqu’à la revendication libertaire ».

¹ RTP, IV, 560/ TR, 241.

² COUDERT, 1998, p. 234 : « Beauté et féminité coïncident souvent dans la *Recherche*. Odette, Albertine, la petite bande sont de beaux objets ».

Marcel Proust sustentou seu romance com várias personagens femininas. Há um grande desfile de moças anônimas, mas sempre desejadas. Ele sonha com “uma linda rapariga, uma vendedora de conchas, de doces ou de flores”¹; espreita sempre a “pensionista acompanhada por sua professora ou uma leiteira, com suas mangas brancas”²; encanta-se com outra, a “pequena da leiteria, a tal ousadinha [...] ela tem o ar de Chapeuzinho Vermelho”³. O narrador ambiciona a todas, ele as deseja e as idealiza como seres imanentes à natureza:

E a terra e os seres, eu não os separava absolutamente. Sentia desejos de uma camponesa de Méséglise ou de Roussainville, de uma pescadora de Balbec, como sentia desejos de Méséglise e de Balbec. [...] Conhecer em Paris uma pescadora de Balbec ou uma camponesa Méséglise seria como receber conchas que eu não tivesse visto na praia ou alguma planta que eu não tivesse encontrado no bosque, seria subtrair ao prazer que me proporcionasse a mulher todos aqueles prazeres no meio dos quais a colocara minha imaginação. Mas vagar pelos bosques de Roussainville sem uma camponesa a quem beijar, era não conhecer o tesouro oculto daqueles bosques, sua beleza mais profunda⁴.

O autor da *Recherche* afirmou em *Jean Santeuil*, o romance inacabado que antecedeu a grande obra, que “as mulheres realizam a beleza sem a compreender”⁵, e por ele também não conseguir apreendê-las precisamente, orienta-se visando a descobri-las através de metáforas, por isso, ora as mulheres proustianas são análogas aos vegetais, ora aos minerais, ora aos seres mitológicos, mas também aí, num sentido sempre urdido, aos seres mitológicos ligados à natureza.

Elas são ainda análogas e amalgamadas às artes. Gilberte Swann o herói associou a Bergotte e às *aubépines*; a duquesa de Guermites é a encarnação das imagens ancestrais dos vitrais da igreja de Combray, e sua feição remete aos pássaros; Albertine evoca Elstir, e, principalmente o mar; Odette Swann é a divindade anunciadora da primavera⁶, sua beleza é florescente, e para Swann ela é a Céfora de Botticelli.

Além das anônimas desejadas disseminadas por toda a obra, há ainda, curiosamente, as orfãs de mãe como *Mlle* Vinteuil, a *Mlle* ou a *Mme* de Stermaria, e Albertine Simonet, órfã de pai e mãe.

¹ RTP, II, 187/ R, 314.

² RTP, II, 359; III, 536/ CG, 53; P, 26.

³ RTP, III, 647/ P, 131

⁴ RTP, I, 155/ S, 154-155.

⁵ PROUST, Marcel. *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac e Yves Sandre. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1971a, p. 52: « les femmes réalisent la beauté sans la comprendre ».

⁶ RTP, I, 623-630/ R, 166-171.

Alguns comentadores ponderam que as principais personagens, as mais ativas da *Recherche*, são majoritariamente femininas¹, e ao enumerar as mulheres na grande obra torna-se claro o prestígio de, por exemplo, uma *Mme Verdurin* e uma *Oriane de Guermantes*, que seguindo a regra², regem seus salões e não seus maridos, e, portanto, os cônjuges das respectivas não rivalizam nem de longe em importância com elas, já que boa parte do romance se passa nos salões. Ademais, é relevante a participação, além da mãe e da avó do narrador, de *Gilberte Swann*, e naturalmente de *Albertine*, a paixão do herói.

Intensificando ainda mais a afirmação feita acima, pode-se ponderar que uma das principais personagens, o *M. de Charlus*, um homem, é um *invertido*, logo sua expressão é essencialmente feminina. E será por esta complexa e singular personagem que se iniciam as especulações sobre o feminino e o vestido proustiano na *Recherche*, pelo barão de *Charlus*.

IV. 3. 1. O trágico barão de Charlus



Figura 29

Barão de *Charlus* é uma das mais ricas e complexas personagens da *Recherche*; é ele sinônimo de alta nobreza, pois é um genuíno representante da aristocracia dos *Guermantes*, além disso, é ainda um homem letrado que mantém um especial carinho pelas artes, e, principalmente, pela literatura balzaquiana. Sua admiração por *Balzac*, o gosto refinado, e um minucioso grau de observação sobre a *toilette* feminina rendeu-lhe um título: *A Costureira (La Couturière)*³. Ironicamente, o laço mais exclusivo, secreto e íntimo que *M. de*

Charlus, a *Costureira*, cultivará no romance será com *Jupien, O Alfaiate (Le Giletier)*. Será ainda *Jupien, o Alfaiate*, que guardará e cobrirá de cuidados *Charlus, a Costureira*, no final da obra.

¹ BIDOU-ZACHARIASEN, 1997, p. 17. A autora contrapõe os personagens femininos como ativos e os masculinos como aqueles “que são mais *movidos* pelos eventos” (« qui sont plus *agis* par les événements »).

² No tocante aos salões, é sabido que desde o século XVIII os salões foram, tradicionalmente, conduzidos pelas mulheres em torno dos homens.

³ RTP, III, 713: « à cet égard *M. de Charlus* eût mérité le surnom qu'on lui donna plus tard « *La Couturière* » »/ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. III. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 157.

Como “A Costureira” o barão é aquele que identificará em Albertine a diferença entre o vestir-se (*se vêtir*), e o enfeitar-se (*s’habiller*)¹, e reconhecerá nela a semelhança com a *toilette* da personagem de Balzac. É ele ainda que o narrador admira por causa da “artística simplicidade de seu fraque”, que lhe remeteu a Whistler numa analogia às *Harmony in...*, porque o barão trajava preto, branco e vermelho e “trazia, suspensa a uma larga fita, a cruz de esmalte branco, negro e vermelho de Cavaleiro da Ordem Religiosa de Malta”².

A personagem do barão apresenta uma dualidade muito clara; por um lado seu mundo é o universo estético: é um *expert* da nobiliarquia e das artes, e cultiva conhecimentos sobre moda, elegância e etiqueta, e este barão é bom, delicado e generoso; por outro, seu lado mais obscuro, o barão é “um animal (*une bête*) violento e vulgar”³, que arrastado pela sua inversão, por seu vício, se transformará praticamente num espectro.

Com o barão de Charlus nada é arremedo, ele é a personificação autêntica da aristocracia, conhece as genealogias e os códigos sociais, e, inclusive, maneja-os como lhe convém. Ele se coloca na sociedade sem nada temer, é o extravagante que arroga a si o título de representante máximo da aristocracia; ele sabe o que é, e o que não é *de bon ton*, quem convidar, e, principalmente, quem excluir de uma reunião. Controverso, o barão, na mesma medida, estima a uns e repele descaradamente a outros, *Mme* de Saint-Euverte e a condessa de Molé, por exemplo, sentiram publicamente sua repulsa, pois como assinalou De Ley:

Aqueles cujo respeito não é suficiente são, de resto, instantaneamente obscurecidos pelo barão, e se tornam os objetos de *veto*, de insolências, e de cóleras terríveis do senhor de Charlus. Imitado e requisitado, o barão procura, entretanto, confundir o mundo indicando duzentos membros do Jockey aos quais ele não se deixará apresentar⁴.

Com efeito, De Ley observa um dos traços mais marcantes de Charlus em sociedade: seu egotismo, que, aliás, ele faz questão de assumir ao narrador, quando este sugeriu apresentar-lhe o pai de

¹ Em português é difícil traduzir exatamente a distinção entre os dois verbos. Esta tradução foi tomada de Fernando Py. In: PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. III. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 158/RTP, III, 714.

² RTP, III, 52/SG, 60.

³ COMPAGNON, 1989, p. 267

⁴ De LEY, 1966, p. 64-65: « ceux dont la déférence n’est pas suffisante sont d’ailleurs instamment brouillés avec le baron, et deviennent les objets des *vétos*, des insolences, et des colères terribles de monsieur de Charlus. Imité et recherché, le baron cherche pourtant à confondre le monde en désignant deux cents membres du Jockey à qui il ne se laissera pas présenter ».

Bloch, o amigo judeu: “— Apresentá-lo a mim! Mas é preciso que o senhor não tenha mesmo quase nenhum senso dos valores! Ninguém me conhece assim com tamanha facilidade”¹. Mundano refinado e fastuoso, ele é ainda aquele que domina uma arte quase exclusivamente feminina: a arte da conversação, e segundo Gilles Deleuze, “Charlus é o mestre do discurso”². Ninguém melhor do que ele sabe conduzir uma conversa com tanta polidez e arrogância, e esta peculiaridade revela-se como um aspecto de seu comportamento que sugere sua homossexualidade³. As supeitas se confirmarão no decorrer do romance, e gradativamente a imagem de um nobre excêntrico, mas polido, vai se embotando a tal ponto que o narrador praticamente não mais reconhecerá o antigo barão. Para Volker Roloff, *M. de Charlus* é uma das personagens mais representativas do *theatrum mundi* proustiano:

Charlus representa, paródia [...] a cada ocasião possível no teatro do mundo – as farsas e as pantomimas – tal um artista do disfarce, da simulação e da dissimulação, que dispõe de um grande repertório do teatro europeu [...] sua especialidade é a pose elevada, o monólogo patético no limite do sério e do ridículo, a *mise en scène* grotesca de sua entrada⁴.

Inicialmente o barão é retratado como um fino descendente da mais alta nobreza, o homem pedante e orgulhoso de sua linhagem, e segundo seu sobrinho, o elegante Robert de Saint-Loup: “embora pudesse ter escolhido entre quatro ou cinco títulos de príncipe, preferiu ficar com o de Barão de Charlus, à guisa de protesto e com aparente simplicidade, que no fundo é orgulho, e muito”⁵.

Em Balbec o narrador admirará a elegância do barão quando o conhece como o tio de seu recente amigo Saint-Loup. A personagem *M. de Charlus* já havia aparecido no primeiro volume da obra,

¹ RTP, II, 585/ CG, 259-260.

² DELEUZE, 1987, p. 179.

³ Conforme Dominique Jullien há vários modelos saint-simonianos que podem ser aproximados de Charlus pela homossexualidade. Além de Monsieur, o mais evidente modelo, ela cita ainda «Conti, Vendôme, le cardinal de Bouillon, les grandes figures maudites des *Mémoires*, ont donné leur « instant de pose » ». In: JULLIEN, 1989, p. 70-71.

⁴ ROLOFF, Volker. Sur l'esthétique du voyeur dans la *Recherche*: curiosité et spectacle du désir. (p. 273-293). In: *La Revue des lettres modernes. Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne*. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 2000. Rencontre de Cerisy-la-Salle (2-9 juillet 1997), p. 287: « Charlus joue, parodie [...] à chaque occasion possible dans le théâtre du monde - les mimes et pantomimes - tel un artiste du déguisement, de la simulation et de la dissimulation, qui dispose d'un grand répertoire du théâtre européen [...] sa spécialité est la grande pose, le monologue pathétique aux limites du sérieux et du ridicule, la mise en scène grotesque de son entrée ». Cf.: RTP, II, 842 et seq/ CG, 495 et seq.

⁵ RTP, II, 114/ R, 257.

porém, esta é uma das primeiras aparições dele para o narrador. Elegância e discrição são as sutis características de seus trajés:

Vi que mudara de traje. O que trazia agora era ainda mais escuro; é certo que a verdadeira elegância está muito mais próxima da simplicidade do que a falsa: mas havia outro detalhe: olhando-o de mais perto, via-se que, se a cor não apontava por nenhum lado em sua indumentária, não era porque ele não fizesse caso das cores e as desdenhasse, mas porque as proibira por uma razão qualquer. E a sobriedade que denotavam parecia antes provir da obediência a um regime que da falta de apetite. Nas alças, um debrum verde escuro harmonizava com o desenho das meias refinamento que denotava a vivacidade de um gosto policiado, mas ao qual não fizera senão aquela concessão, por pura tolerância; na gravata, uma pinta rósea quase imperceptível, como uma liberdade que a gente mal se atreve a tomar¹.

Conformando-se aos cânones balzaquianos e baudelairianos, Proust afirma que a verdadeira elegância se define como postura e simplicidade. Eis conceitos complexos para ser mensurados como verdadeiros ou falsos, pois, como se ponderou anteriormente, até a verdadeira elegância é passível de ser imitada, já que as maneiras, a linguagem, e as modas são observadas para serem copiadas. Logo, a dissimulação pode ocorrer e ocorre no âmbito da moda, o qual é pura representação. Naturalmente que, se um burguês usa os mesmo trajés de um nobre², outros elementos, como a educação, o jeito de andar, as maneiras de linguagem, espera-se, revelarão seu o nível social. Contudo, mesmo que seja difícil copiar a sensibilidade, até mesmo ela se aprimora, portanto, quando a distinção social começa a entrar no campo eminentemente estético logo revela seu caráter friável³. No caminho deste aprendizado

¹ RTP, II, 112/ R, 255-6. A tradução desta citação feita por Gilda de Mello e Souza interessa mais sob o ponto de vista vestimentar, pois ela traduz a “pinta rósea” da gravata por “um toque vermelho na gravata”, que parece mais adequado. Eis a tradução inteira: “Vi que ele havia trocado de roupa. A que trazia agora era ainda mais sombria, sem dúvida porque a verdadeira elegância está mais próxima da simplicidade que a falsa: mas ainda havia outra coisa: um pouco mais de perto sentia-se que se a cor estava quase inteiramente ausente na vestimenta, era menos por indiferença daquele que a havia banido, do que por uma razão qualquer que o levava a interdita-la. E a sobriedade que transparecia assemelhava-se às que não derivam da falta de apetite mas da obediência a um regime. Um filete de verde sombrio harmonizava-se no tecido da calça, à lista das meias, com um refinamento que denotava a vivacidade de um gosto que, subjugado nas outras partes, cedera por tolerância a esta concessão isolada, enquanto um toque vermelho na gravata soava imperceptível como a liberdade que não ousa tomar”. In: SOUZA, op. cit., p. 73.

² Cf.: Philippe Perrot faz uma extensa nota alusiva a esta situação comum que pode ocorrer na representação vestimentar, e cita um manual de 1853, no qual há já um alerta sobre a situação: “duas mulheres, ambas vestidas e arrumadas para uma ocasião especial, enganam ambas, sem o querer, a diferença de linhagens...” (« deux femmes, habillées et costumées de même, trahiront toutes deux, sans le vouloir, la différence de races... »). « De la mode et du bon goût », in: *Le Messager des modes et de l'industrie*, nº 2, t. I, 1853 apud PERROT, 1981, p.163, nota 19.

³ Este fato ganha um real sentido após os confeccionadores de roupas se organizarem como indústria. Certa percepção estética, que não se vislumbrava dantes, começa a ser aplicada em proveito da elevação do número de

estético-sensivo há, por exemplo, Odette quando era de Crécy, e sua melhora em Odette Swann, e posteriormente seu estabelecimento como de Forcheville. E pode-se afirmar, ainda tendo Odette como exemplo, que a referência que mais denuncia em sociedade é a imagem, por isso, a *conveniência vestimentar (bienséance vestimentaire)* é um signo que persiste como o elemento discernível, o código que tem o real poder de qualificar no jogo da moda e das aparências, o quem é quem na sociedade, e segundo Philippe Perrot:

Se o consumo vestimentar exerce seu efeito de distanciamento pelo jogo das diferenças estáveis, sobretudo entre o bom talhe de uma roupa e a uma peça industrializada, a conveniência vestimentar funciona então como o discriminante social pelo jogo das diferenças estabelecidas entre saber e ignorância¹.

Naturalmente *M. de Charlus* é dotado de *bienséance vestimentaire*, e é notável como Proust tacitamente antecipa por esta primeira descrição de suas vestimentas a excêntrica personalidade do barão, que mesmo sendo discreta, não disfarça uma impetuosidade sensual já evidente na pinta rósea (no toque vermelho) da gravata. Se há, porém, até este momento, certa reserva no barão, esta será paulatinamente suplantada por uma volúpia cada vez mais voraz.

Sodoma e Gomorra está repleto de mundanices, no entanto, diferentemente das mundanices d’*O Caminho de Guermantes*, o enfoque neste volume é nos invertidos. A revelação da homossexualidade do barão abre, em uma grande sequência, *Sodoma e Gomorra*. O narrador clandestinamente assiste a “dança entomológica” que, no primeiro encontro de ambos, expõe a homossexualidade de *M. de Charlus* e de Jupien, o alfaiate. Principia-se aqui a sofreguidão de *M. de Charlus*, pois será com Jupien que ele fará uma forte aliança, ou um contrato², a fim de satisfazer seu permanente apetite sexual¹. Para

venda das peças confeccionadas. Isto ocorre, porém, apenas no intróito do século XX. In: SOUZA, op. cit., p. 137-139.

¹ PERROT, 1981, p. 163: « Si la consommation vestimentaire exerce son effet de distanciation par le jeu des différences établies surtout entre le bon tailleur et la confection, la bienséance vestimentaire fonctionne donc comme discriminant social par le jeu des différences établies entre savoir et ignorance ».

² No início de *Présentation de Sacher-Masoch* Gilles Deleuze tece a diferença entre duas perversões, sadismo e masoquismo, e sobre a última ele afirma que “A Idade Média, com profundidade, distinguia dois tipos de diabolismo, ou duas perversões fundamentais: uma pela possessão, a outra pelo pacto de aliança. É o sádico que pensa em termos de possessão instituída, e o masoquista em termos de aliança contratada. A possessão é loucura própria do sadismo, o pacto é do masoquismo”. (« Le Moyen Âge, avec profondeur, distinguait deux sortes de diabolisme, ou deux perversions fondamentales: l’une par le possession, l’autre par le pacte d’alliance. C’est le sadique qui pense en termes de possession instituée, et le masochiste en termes d’alliance contractée. La possession est la folie propre du sadisme, le pacte celle du masochisme »). In: DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris: Éditions de Minuit, 1967, p. 19. No caso de *M. de Charlus*, além do pacto que ele tem que firmar com

Catherine Bidou-Zachariasen, Charlus é “metáfora em sua personalidade barroca, excessiva, excêntrica, em seu corpo que se tornará disforme. Enquanto indivíduo, ele chegará aos mais baixos envoltimentos”².

No decorrer do romance, a real natureza do barão se revela ao narrador: “de resto, compreendia eu agora por que, um momento antes, quando o vira sair da casa da Sra. de Villeparisis, me pareceu que o Sr. de Charlus tinha o aspecto de uma mulher; era-o!”³. A alteração do barão, ou melhor, sua degradação física será francamente visível: “com o tempo que traz sua decadência, as maquilagens serão nele mais e mais perceptíveis”⁴, e o barão tornar-se-á um homem desfigurado pelas excentricidades: “Charlus é ainda o déspota caprichoso que pode ordenar as execuções e conceder as indulgências, mas é atormentado, para além de seu vício secreto, pelo medo que esse vício transpareça”⁵.

O declínio físico, e até moral, de Charlus é visível:

Fingindo não ver o tipo suspeito que o viera seguindo (quando o barão se aventurava a andar nos bulevares, ou atravessava a sala de espera da estação de Saint-Lazare, contavam-se às dúzias aqueles tipos que, na esperança de ganhar algum dinheiro, não o largavam) e receando que ele se atrevesse a lhe dirigir a palavra, baixava o barão devotamente os cílios enegrecidos, que, contrastando com as faces cobertas de pó-de-arroz, o faziam parecer-se com um grande inquisidor pintado por El Greco. Mas esse padre metia medo e tinha cara de padre suspenso das ordens, porque os diversos expedientes a que tivera necessidade de recorrer para satisfazer o seu vício e proteger-lhe o segredo haviam produzido o resultado de trazer à superfície da fisionomia precisamente o que o barão procurava esconder, uma vida crapulosa atestada pela degradação moral [...]

seu carrasco para obter o prazer, ele estabeleceu outro, o de caráter formal com Jupien, a fim de assegurar a efetividade dos encontros para sua obtenção deste prazer. Outra passagem de Deleuze é elucidativa: “O que o masoquista instaura contratualmente, em um determinado momento e por um determinado tempo, é assim como o que está contido sempre, ritualmente, na ordem simbólica do masoquismo. Para o masoquista, o contrato moderno, como ele o elabora nos *boudoirs* e *penderies*, diz a mesma coisa que os mais antigos ritos, praticados nos pântanos e estepes”. (« Ce que le *masochiste* instaure contractuellement, à un moment déterminé et pour un temps déterminé, c’est aussi bien ce qui est contenu de tous temps, rituellement, dans l’ordre symbolique du *masochisme*. Pour le masochiste, le contrat moderne, tel qu’il l’élabore dans les *boudoirs* et les *penderies*, dit la même chose que les plus vieux rites, joués dans les marais et les steppes »). In: DELEUZE, 1967, p. 103.

¹ RTP III, 03 et seq/ SG, 11 et seq.

² BIDOU-ZACHARIASEN, 1997, p. 47: « mais il en est encore la métaphore dans sa personnalité baroque, excessive, excentrique, dans son corps qui deviendra difforme. En tant qu’individu, il parviendra aux plus bas compromis ».

³ RTP, III, 16/ SG, 23.

⁴ JULLIEN, 1989, p.68, nota 16: « avec le temps qui amène sa déchéance, les fards seront chez lui de plus en plus perceptibles ».

⁵ VALLE, op. cit., p. 41: “Charlus è ancora il despota capriccioso che può ordinare le esecuzioni e concedere le indulgenze, ma è tormentato oltre che dal suo vizio segreto dalla paura che questo vizio trapeli”.

não era só nas faces, ou melhor nas bochechas flácidas daquele rosto pintado, no peito mamudo, nas nádegas proeminentes daquele corpo entregue ao *laisser aller* e invadido pela gordura, que sobrenadava agora, esparramado como óleo, o vício antes tão intimamente resguardado pelo sr. de Charlus no mais recôndito do seu ser. Transbordava já nas palavras¹.

Ele não se acanha em lançar mão dos artifícios da maquiagem para tentar manter-se atraente, porém, o resultado de seu pretense embelezamento não consegue mascarar sua degradação. No entanto, mesmo envilecido, Charlus mantinha seu traço mais eminente, a ancestralidade: “o barão só convivia agora com os “inferiores”, a reproduzir, sem dar por isso, algum de seus ilustres antepassados, o duque de La Rochefoucauld, o príncipe d’Harcourt, o duque de Berry...”².

Vivendo uma vida dupla, clandestina, a complexa personagem é ainda,

– perseguida, obrigada incessantemente a escolher a noite, a máscara, a mentira – Charlus adquire por conta desta situação uma profundidade que o distingue dos outros homens: seu sofrimento o fez esquadrihar mais profundamente em seu ser, ele se conhece melhor, e é o tolo sem o ser da comédia social que assume orgulhosamente sobre um tom de elevada e frágil comédia! Interiorização e distância social surgiam aqui de um único e mesmo movimento, contribuindo para dar a personagem do barão simultaneamente a capacidade à vagabundagem social e à individualidade, a gravidade de sentimentos tão grandes³.

Como muitas personagens da *Recherche*, Charlus é o duplo de si mesmo: “havia, aliás, descontados os mais, dois homens no sr. de Charlus”⁴, mas no caso do barão há um agravante, ele faz parte da raça maldita (*race maudite*), dos seres da sombra que “cultivam a errância e o nomadismo dos

¹ RTP, III, 711-712/ P, 194-195.

² RTP, IV, 409/ TR, 116/ Cf.: “É deles também que ele tem seu “esnobismo da canalha”, deles e de outros senhores, o duque de la Rochefoucauld, o duque Berry, que Saint-Simon nos relata “que eles não freqüentavam ninguém “que se pudesse nomear””, e passavam seu tempo a jogar cartas com seus domésticos, e ao quais, davam somas enormes!” (« C’est d’eux aussi qu’il tient son « snobisme de la canaille », d’eux et d’autres grands seigneurs, le duc de la Rochefoucauld, le duc Berry, « dont Saint-Simon nous raconte qu’ils ne fréquentaient personne « qui se pût nommer » et passaient leur temps à jouer aux cartes avec les valets auxquels ils donnaient de sommes énormes! ») In: JULLIEN, 1989, p. 70-71.

³ CAHEN, Gérald. Une Cathedral juive. (p. 41-52). In: *Bulletin d’Informations proustiennes (BIP)* Directeur de la publication: Jean BOUSQUET. N° 2 – Automne 1975. Paris: Presse de L’École Normale Supérieure, p. 44-45: « – traqué, obligé sans cesse de choisir la nuit, le masque, le mensonge – Charlus acquiert du fait de cette situation une profondeur qui le distingue du reste des humains: sa souffrance l’a fait fouiller plus profondément dans son être, il se connaît mieux et est dupe sans l’être de la comédie sociale qu’il assume orgueilleusement sur un ton de haute et cassante comédie! Interiorisation et distance sociale ressortissent ici d’un seul et même mouvement, contribuant à donner au personnage du baron, ensemble cette aptitude au vagabondage social et cette individualité, cette gravité de sentiment si grandes ».

⁴ RTP, IV, 440/ TR, 144.

afetos”¹, e René Schérer acrescenta que existe uma homossexualidade trágica que assegura ao homossexual a marca de uma vocação, e certamente em Charlus “há este trágico, que aliás, é bem nietzschiano”². Personagem intrigante, *M.* de Charlus, visto como homossexual é, na acepção deleuziana, totalmente desterritorializada, “fora dos territórios da normalidade, da família, da pátria, na franco-maçonaria universal que ela compõe”³, mas plenamente territorializado em sua identidade heráldica.

Ele é a personagem-símbolo da raça de tias (*race de tantes*), que carrega em si uma dor que não aparece em nenhuma outra figura proustiana. Apenas o melancólico olhar de Odette é assinalado como sugestão de dor, porém, nem este parece ser essencialmente sintomático, visto que o próprio narrador o desmente. A dor de Charlus é real, visível, e necessariamente sentida como o extremo de uma provocação permanente, pois os homossexuais “traem e traduzem seu segredo pela necessidade imperiosa de mostrá-lo”⁴, e com o barão ela se passa como uma testificação de existência, primeiro para si, sentindo a dor e prazer desejados, e depois para o outro, na falaciosa exibição velada de si.

IV. 3. 1. 2. Odette: imagem e tempo

A personagem feminina mais intrigante, mesmo não sendo descrita nem como grande burguesa e nem como grande aristocrata, é mesmo Odette⁵. Ela permanece em toda a obra traduzindo de diversas maneiras a essência do feminino proustiano, ela é a figura-referência desse feminino. Para Costanza Pasquali:

Odette é a personagem proustiana que há mais ligações não apenas com a sociedade, mas também com todas as correntes da cultura francesa dos 800 e com toda a história dos costumes. Através dela se pode seguir a evolução de toda uma época, no gosto literário, decorativo, pictórico e – não por último – naquele da moda feminina⁶.

¹ SCHÉREER, René. *Regards sur Deleuze*. Paris : Éditions Kimé, 1998, p. 69: « cultivent l’errance et les nomadisme des affects ».

² SCHÉREER, 1998, p. 71: « Il y a de ce tragique qui, par ailleurs, est bien nietzschéen ».

³ SCHÉREER, op. cit., p. 69: « hors des territoires de la normalité, de la famille, de la patrie, dans la franc-maçonnerie universelle qu’elle compose ».

⁴ SCHÉREER, op. cit., p. 69: « Ils trahissent et traduisent leur secret par le besoin irrépissible de l’affichage ».

⁵ Bem conhecidas e frequentadas pelo escritor, Laure Hayman e Louisa de Mornand, são frequentemente citadas como as grandes inspiradoras na composição de Odette.

⁶ PASQUALI, 1961, p. 65-66: “Odette è il personaggio proustiano che há più legami non solo con la società viva, ma ma anche con tutte le correnti della cultura francese dell’800 e con tutta la storia del costume. Attraverso di lei si può

Odette é uma personagem multiforme, pois, não há uma Odette, mas como mesmo disse o narrador acerca de todas as personagens, além de haver diversos Charlus, “havia várias duquesas de Guermantes, como houvera, desde a dama cor-de-rosa, várias *madame* Swann, separadas pelo éter incolor dos anos, não me sendo possível saltar de uma a outra, como não poderia ir de um ao outro dos astros perdidos no espaço”¹. Mas Odette é distinta; ela, na caudalosa trama romancesca, apresenta singularidades únicas.

Mme Swann, antes de ser Swann foi de Crécy. O sobrenome de Crécy é revelado, sem muitos detalhes, como advindo de seu divórcio com tal conde de Crécy. Como Odette de Crécy ela é francamente uma *courtisane*, uma *femme entretenue*, que mantinha vários amantes². Sob esta condição de *cocotte* ela seduz Charles Swann, tem uma filha dele e com ele se casa tornando-se então Odette Swann. Neste mesmo período em que esteve casada com Swann, o pai do narrador sugere que Odette é amante de um médico, o Dr. Cottard, um dos “fiéis” do salão de *Mme* Verdurin³. Após ficar viúva de Charles Swann, Odette⁴ casa-se novamente, e novamente altera sua identidade: é agora a condessa Odette de Forcheville. Mantendo o nome de viúva, de Forcheville, o autor releva no final do romance que Odette torna-se amante de Basin Guermantes, marido de Oriane, a duquesa de Guermantes, que sem pudores rejeitou abertamente Odette e sua filha Gilberte, no passado.

segue l'evoluzione di tutta un'epoca, nel gusto litterario, decorativo, pittorico e - non ultimo - in quello della moda femminile”

¹ RTP, IV, 568/ RT, 246.

² Segundo Jean-Yves Tadié, neste período, além de notadamente manter o conde de Forcheville como amante, ela ainda teria outros como Bloch, Elstir e mulheres. In: TADIÉ, Jean-Yves. *Proust. La cathédrale du temps*. Paris: Gallimard, 2007, p. 21.

³ RTP, I, 507/ R, 75. Cf.: RTP, I, 1019: Esquisse XV.

⁴ Cf.: Cynthia J. Gamble: “Podemos, portanto, localizar a *demi-mondaine* Odette de Crécy nos anos de 1870, e como *Mme* Swann ela já era mãe precoce da filha Gilberte em 1892, e uma conhecida anfitriã em 1896 na época da visita do Tsar Nicolas II a Paris (I, 533; II, 134/ 159). *Mme* Swann se vê no meio de uma *cause célèbre*, a questão da culpa ou inocência do oficial do exército francês, o capitão Dreyfus, em final de 1890. Como *Mme* de Forcheville, e também como amante do idoso Duque de Guermantes, a quem ela é vergonhosamente infiel, Odette continua sendo um monumento à *Belle Époque*, até o final do romance de Proust”. (“We can, therefore, place the *demi-mondaine* Odette de Crécy in the 1870s, and as *Mme* Swann she was already the mother of a precocious daughter, Gilberte, by 1892, and a well-know society hostess by 1896 at the time of the visit of the Russian Tsar Nicolas II to Paris (I, 533; II, 134/ 159). *Mme* Swann finds herself in the middle of a *cause célèbre*, the question of innocence or guilt of the wrongly accused French army officer, Captain Dreyfus, in the late 1890s. As *Mme* de Forcheville, and also the mistress of the aged Duc de Guermantes to whom she is shamelessly unfaithful, Odette remains a monument to the *Belle Époque*, at the very end of Proust’s novel”). In: GAMBLE, Cynthia J. *From Belle Époque to First World War: the social panorama*. (p.7-24). In: *The Cambridge Companion to Proust* – Edited by Richard Bales. Cambridge: Cambridge University, Press, 2001, p. 8.

Estas são as Odettes delineadas pelo narrador, todavia, há ainda outras duas aparições insinuantes da mesma mulher. Ei-las: a *Dame en Rose* e a *Miss Sacripant*. Sem saber que se tratava da mesma pessoa, o narrador só posteriormente¹ teve a identidade das misteriosas e dissimuladas mulheres reveladas: ambas eram Odette.

Odette é apenas conhecida “através do discurso do outro”², não se sabe o que ela sente ou pensa, ou melhor, apenas uma vez o narrador, e não o herói, revela a natureza de certo olhar de Odette³. No mais, somente deduções podem ser formuladas a partir das descrições de Charles Swann e do narrador.

Através de um complexo jogo, Proust traça a biografia de Odette, e do perfil traçado surge apenas uma incógnita – aliás, como são todas as mulheres para os homens. Raymonde Coudert observa que Odette é “entre “negação de ausência” e “negação da recusa”, proscrita e detraída, por um lado, e aparições sublimes, por outro, o quadro está pronto para fazer espelhar algumas facetas do “enigma da feminilidade”⁴. A complexidade bibliográfica de Odette ratifica o mítico do enigma, que pode ser arrazoado também em termos de mulher-esfínges.

Ela representa permanentemente em sociedade, é uma “atriz” veterana que iniciou sua trajetória de representação ainda muito jovem, mas, sobretudo o sucesso de sua atuação social, e não apenas pessoal, foi decorrência de sua hábil maneira de vestir-se. Sua feminilidade exacerbou-se através dos laçarotes, dos botões, das fitas e debruns.

O conceito de representação, afirma Roland Breeur,

Reúne eficientemente noções como *o real, o visível, a aparência, a presença*, e seus *contre-tenues, o imaginário, o invisível, a profundidade (a essência), a ausência*. A representação permanece uma relação, um entre-dois ativamente dialético. Ainda que a representação seja o espaço exclusivo e único da presença, é ela mesma irredutível a esta presença. Sobretudo, ela é “um entre-dois de presença e ausência”, na qual a verdade se inscreve⁵.

¹ RTP, II, 563/ CG, 239.

² PASQUALI, 1961, p. 77

³ RTP, I, 272/ S, 269.

⁴ COUDERT, 1998, p. 238 : « entre « négation d'absence » et « négation de refus », interdit et dénigrement, d'une part, et sublimes apparitions, d'autre part, le cadre est prêt pour faire miroiter quelques pans de « l'énigme de la féminité ».

⁵ BREEUR, Roland. *Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust*. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2000, p. 60: « Réunit efficacement des notions telles que *le réel, le visible, l'apparence, la présence*, et leurs *contre-tenues, l'imaginaire, l'invisible, la profondeur (l'essence), l'absence*. C'est que la représentation demeure un *rappor*t, un entre-deux activement dialectique. La représentation, bien qu'elle soit l'espace exclusif et unique de la

Aliás, para P.-Y. Leprince a própria *Recherche* pode ser considerada uma obra teatral: “tudo parece teatro na *Recherche* porque o teatro é a forma de arte que mais se aproxima da realidade visível e do destino, pois ele está indissolivelmente ligado ao espaço e ao tempo, como nossas vidas: e o que Proust quer mostrar é o jogo espetacular do tempo sobre nossas vidas”¹.

Será então através do que se sabe de Odette, ou melhor, de sua *toilette*, de sua exposição vestimentar, ou como disse o narrador, desta “espécie de individualidade indumentária característica daquela mulher”², que se tentará desvelá-la.

A importância de sua indumentária é notável, tanto que seus vestidos são o alvo da pesquisa de Costanza Pasquali, e ela a eles reputa um inestimável sentido, assim como afirmou Juliette Monnin-Hornung: “é na intenção dos vestidos de Odette Swann que se estendem as possibilidades significativas do vestimento feminino”³. Os vestidos e arranjos de Odette se harmonizam de tal forma que parecem ser uma extensão do corpo dela, e não externos a ele; eles são como parte efetiva de sua identidade.

Perguntar pela identidade de Odette é pensá-la através das cores e flores. Desde as primeiras aparições as flores se misturam à personagem, elas estão inclusive na aquarela *Miss Sacripant* pintada por Elstir⁴.

O percurso cromático de Odette é conhecido: ela passa do inicialmente óbvio-feminino tom rosa da *dame en rose*, ao branco moralizador da *dame en blanc* em Tansonville, para atingir, enfim, a notabilidade de uma majestade, porém, sem perder “a provocação da *cocotte*” com os erotizados tons rosa-violeta da malva, que Raymonde Coudert nomeia como “sua nudez, seu impudor”⁵. Apesar de exibir uma composição vestimentar repleta de detalhes, Odette parece fazer jus a Baudelaire: “a mulher

présence, est elle-même irréductible à cette présence. Elle est plutôt « un entre-deux de présence et d’absence » où la vérité s’inscrit ».

¹ LEPRINCE, Pierre-Yves. La Recherche du temps perdu est elle un théâtre ? (p. 1388-1397) In: *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust (BSAMP N° 22)*, 1972, p. 1391 : « tout semble théâtre dans la Recherche parce que le théâtre est la forme d’art qui se rapproche le plus de la réalité visible et de la destinée, parce qu’il est indissolublement lié à l’espace et au temps, comme nos vies : et ce que veut montrer Proust c’est le jeu spectaculaire du temps sur nos vies ».

² RTP, I, 609/ R, 155.

³ Monnin-Hornung, Juliette. *Proust et la peinture*, 1951 apud PASQUALI, 1961, p. 76: « C’est à propos des robes d’Odette Swann qu’il s’étend sur les possibilités expressives du vêtement féminin ».

⁴ RTP, II, 203.

⁵ COUDERT, 1998, p. 69: « sa nudité, son impudeur ».

é natural, ou seja, abominável”¹, pois ela se integra e se metamorfoseia, por associação estética, ao belo da natureza: “de súbito, pela areia da alameda, tardia, vagarosa e luxuriante como a flor mais bela e que só se abrisse ao meio-dia, aparecia a Sra. Swann, desabrochando em redor de si uma *toilette* sempre diferente”².

No que concerne às flores, estas estão, a miúdo, ligadas às cores, e elas constroem as pródigas imagens de Odette:

Quando a Sra. Swann não saia de casa todo o dia, encontravam-na com um *robe de chambre* de crepe da China, alva como a primeira nevada, e às vezes também num desses longos encanudados de musselina de seda, que não parecem mais que um estendal de pétalas de róseas ou brancas e que a gente hoje acharia, sem razão, pouco adequados ao inverno. Pois esses tecidos leves e essas cores pálidas davam à mulher – no abafamento dos salões de então, fechados com reposteiros, e dos quais o que os romancistas mundanos da época achavam de mais elegante para dizer é que eram “delicadamente acolchoados” – o mesmo ar friorento das rosas que ali podiam ficar a seu lado, apesar do inverno, no encarnado da sua nudez, como na primavera³.

E assim como Odette, “flor e planta não têm vontade consciente. Não têm pudor e expõem sua genitália”⁴, e aparentada a uma *femme-fleur* wagneriana, sem, porém, ter conhecido um Parsifal que a rejeitasse, Odette é a personificação apoteótica da mulher *fin-de-siècle*. Mas não qualquer mulher, pois o narrador responde por que Odette e as flores estão amalgamadas; a citação é longa, contudo, elucidativamente poética:

Havia outro motivo [...] pelo qual as flores não tinham um caráter puramente ornamental no salão da Sra. Swann e esse motivo provinha da época, mas em parte da existência que levava outrora Odette. Uma grande *cocotte*, como o fora ela, vive muito para seus amantes, isto é, em casa, o que pode levá-la a viver para si. As coisas que se vêem em casa de uma mulher honesta e que decerto também podem parecer-lhe de importância são em todo o caso as que têm mais importância para a *cocotte*. O ponto culminante de seu dia não é aquele em que se veste para a sociedade, mas em que se despe para um homem. Tem de ser tão elegantes em *robe de chambre*, em camisa de dormir, como em traje de passeio. Outras mulheres mostram as suas jóias, ela vive na intimidade de suas pérolas. Esse gênero de existência impõe a obrigação, e acaba por dar o gosto, de um luxo secreto, isto

¹ BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes* (II). Paris: Pléiade, 1976, p. 677: « La femme est *naturelle*, c'est-à-dire, abominable ».

² RTP, I, 625/ R, 167.

³ RTP, II, 584-585/ R, 136.

⁴ BECKETT, 2003, p. 96.

é, muito próximo de ser desinteressado. A Sra. Swann estendia-o às flores. Havia sempre perto de sua poltrona uma enorme taça de cristal inteiramente cheia de violetas de Parma ou de margaridas desfolhadas na água, e que parecia testemunhar aos olhos de quem chegava alguma ocupação diletta e interrompida, como se fosse a taça de chá que a Sra. Swann estivesse a beber sozinha, por puro gosto; uma ocupação mais íntima até, e mais misteriosa, tanto assim que tinha a gente vontade de desculpar-se ao ver as flores ali espalhadas, como o faria por olhar o título do volume ainda aberto que revelasse a leitura recente e portanto o pensamento atual de Odette. E mais do que o livro, as flores viviam; quando se entrava para fazer uma visita à Sra. Swann, ficava-se constrangido ao notar que ela não estava sozinha, ou quando se entrava com ela, por não achar o salão vazio, tal a localização enigmática que ali tinham, relativa a horas da vida da dona da casa para nós desconhecidas, aquelas flores que não haviam sido dispostas para os visitantes de Odette, mas como esquecidas ali por ela e com ela haviam tido, e ainda teriam, conversações particulares que a gente receava interromper e de que em vão tentava ler o segredo, fixando com os olhos a cor desmaiada, líquida, malva e dissoluta das violetas de Parma”¹.

Sob outro viés na busca da identidade de Odette, Raymonde Coudert reflete acerca dos vários sobrenomes que ela carregou durante a vida, e conclui que o único que pode ser realmente integrado a ela é aquele que escancara a ambiguidade desta mulher, *Miss Sacripant*:

Todos seus sucessivos nomes consagram Odette a um homem, e a um engodo, pois nenhum se constitui verdadeiramente sua identidade: ela é sucessivamente mulher (de um M. de Crécy hipotético, de Swann, de M. Forcheville), filha (de Jéthro), modelo de um mestre antigo (Céfora de Botticelli), amante (do duque de Guermantes). Só o nome que a designa na legenda da aquarela de Elstir, *Miss Sacripant*, lhe pertence suficientemente: ele constrói a isotopia inglesa que Proust maliciosamente faz retornar à guerra dos Cem Anos, ao mesmo tempo em que marca a anglomanía que será uma das características de Odette. O título inglês de *Miss* libera sobremaneira a personagem de toda referência das ligações filiais ou conjugais².

¹ RTP, I, 583-584/ R, 13513-6

² COUDERT, 1998, p. 49: « Touts ses noms successifs vouent Odette à un homme, et à un leurre, car aucun ne constitue vraiment son identité : elle est successivement *femme* (d’un M. de Crécy hypothétique, de Swann, de M. Forcheville), *fille* (de Jéthro), modèle d’un maître ancien (Zéphora de Boticelli), maîtresse (du duc de Guermantes). Seul le nom qui la désigne dans la légende de l’aquarelle d’Elstir, *Miss Sacripant*, lui appartient quelque peu : il relève de l’isotopie british que Proust fait malicieusement remonter à la guerre de Cent Ans, en même temps qu’il signe l’anglomanie qui sera un des caractères d’Odette. Le titre anglais de *Miss* libère de surcroît le personnage de toute référence à des liens filiaux ou conjugaux ». Raymonde Coudert continua: “quanto ao nome masculino, Sacripant, como tirado da *commedia dell’arte*, é ele tão provocante quanto o figurino da atriz, que alude aos dois sexos, como testemunhando, tanto com espírito quanto insistência, os dois penteados do modelo: o “melão... ..jardim” (RTP II, 203) mantidos na mão. [...] O modelo será, entretanto, identificado, e seu verdadeiro nome desvelado, para produzir um efeito de encantada surpresa sobre o herói, e de embaraço sobre o pintor [...] Homem fantasiado de mulher ou mulher fantasiada de homem? A indecisão é total, ao mesmo tempo em que ela manifesta e afirma toda a arte do pintor. Mas os dois rostos de Odette estão realmente contidos na descrição da aquarela: sua beleza-desfigurada, e sua tristeza”. (« Quant au nom masculin, Sacripant, comme tiré de la *commedia dell’arte*, il est aussi provocant que le costume de l’actrice, qui fait allusion aux deux sexes, comme en témoignent, avec autant

Costanza Pasquali arremata que,

Enquanto o caráter de uma mulher como Odette, que na vida não soube ser nada mais que uma “mulher”, não pode exprimir-se para além das *toilettes*. Os seus diálogos, as suas observações negligentes, pobres, privadas tanto do bom quanto do mau gosto, ainda característicos na Odette de Crécy, perdem cada vez mais importância na senhora que atravessa o Bois, ou desce os Champs Elysées, ou recebe as amigas no frio primaveril, envolvida em uma estola de arminho. Ela é caracterizada, sobretudo por suas vestes, pelas cores, chapéus, pela sombrinha, por seu andar meio lânguido, propositadamente distraído: uma “cocotte parvenue” pode obter um estilo apenas com elegância; e a sua pronúncia falsamente inglesa e suas frases vazias, dão destaque a uma única linha – a estética – da personagem¹.

Esta introdução a Odette, por mais fetichizada e redutora que possa parecer, talvez seja a mais simples e direta síntese da difusa personagem que subliminarmente tem a tarefa de realizar o feminino proustiano. Há uma construção conceitual na figura desta personagem: por um lado, ela é a representação do feminino que se diz através da imagem; por outro, ela é a expressão do tempo, do eterno.

A personagem representada como imagem é múltipla, ambígua; ela se reinventa e se adapta a cada nova oportunidade que surge. Habilmente saberá lançar mão de seus atributos femininos a fim de orquestrar sua ascensão social. Apesar das significativas transformações sofridas pela personagem, ela sempre saberá, e com maestria, manipular seus predicados femininos. Estas são suas armas, aliás, as únicas que a mulher precisa para conquistar os homens, já que inteligência, cultura, educação, não são partes constituintes absolutas nem do feminino, e nem da personagem proustiana. É notável ainda como

d'esprit que d'insistance, les deux coiffures du modèle : le « melon...jardin » (RTP II, 203) tenu à la main. [...] Le modèle sera pourtant identifié, et son vrai nom dévoilé, pour produire un effet de surprise ravie sur le héros, et d'embarras sur le peintre [...] Homme déguisé en femme ou femme déguisé en homme? L'indécision est totale, en même temps qu'elle manifeste et affirme tout l'art du peintre. Mais les deux visages d'Odette sont bel et bien contenus dans la description de l'aquarelle: sa beauté-laideur, et sa tristesse »).

¹ PASQUALI, 1961, p. 76: “Mentre il carattere di una donna come Odette, che nella vita non ha saputo fare altro che la “donna”, non si può esprimere che con le *toilettes*. I suoi dialoghi, le sue osservazioni sciatte, povere, prive tanto di buono quanto di cattivo gusto, ancora caratteristiche in Odette de Crécy, perdono sempre più importanza nella signora che attraversa il Bois, o scende gli Champs Elysées, o riceve le amiche nel freddo primaverile, avvolta in una stola di ermellino. Essa è caratterizzata soprattutto dalle sue vesti, dai colori, dai cappelli, dall'ombrellino, dalla sua andatura un po' languida, volutamente distratta : una “cocotte parvenue” può ottenere uno stile soltanto con l'eleganza ; e la sua pronuncia falsamente inglese, le sue frasi vuote, danno risalto all'unica linea – quella estetica – del personaggio”.

a sensibilidade da *ex-demi-mondaine*, no tocante à sua identidade e representatividade, se refinará no percurso.

Concomitante a esta Odette feita de imagem está a personagem que evidencia o paradoxo da moda, pois com ela não há moda passada, mas uma harmônica comunhão com o tempo das roupas: ela representa com seus atavios o “aparato fino e espiritual de uma civilização”¹. O tempo se faz sentir justamente na descrição de suas vestimentas, e uma metafísica da sedução parece aplicar-se a esta composição, que transparecerá como frescor e beleza na própria personagem. Contrariando a fugacidade que rege a moda, a perenidade será exclusividade de Odette. Na *matinée* dos Guermantes (*Bal des têtes*) o tempo, embora indistintamente implacável, poupará Odette. Ela, perpetuando sua beleza “à custa de carmins e tintas ruivas”², é a encarnação do feminino proustiano, do feminino que resiste. Em boa medida, mas não absolutamente, Odette representa o belo, a permanência e a ancestralidade na figura de *Mlle Saint-Loup*. Sendo este, porém, o romance do tempo perdido, até mesmo a beleza se finda no tempo, e mesmo que tal finitude do belo não seja deflagrada na obra, sua morte é certa.

*

O belo gradativo: Odette de Crécy em direção a *Autour de Mme Swann*

A primeira Odette revelada é Odette de Crécy, freqüentadora do *petit clan* dos Verdurin. Charles Swann a conhece num teatro através do *M. de Charlus*, a personagem que transita onde quer. Entre Charles Swann e o *M. de Charlus* há uma relação simétrica, que com prespicácia J.-F. Chevrier e B. Legars destacam:

O primeiro figura o judaísmo e a heterossexualidade; o segundo a homossexualidade e a aristocracia católica. E se os dois são, sobre certo plano, igualmente idólatras (eles não viveriam sem arte, mas sua cultura artística é “estéril”), entretanto, a homossexualidade de Charlus o introduz mais que Swann à criação: Swann só pode amar Odette sob a condição de ver nela uma imagem de Botticelli; Charlus, ao contrário, só pode apreciar Musset sob a condição de ali reconhecer a figura de seu amante³.

¹ RTP, I, 609/ R, 155.

² RTP, IV, 528/ RT, 215.

³ CHEVRIER, Jean-François; LEGARS, Brigitte. Pour un ensemble partiques artistiques dans la *Recherche* (p. 21-43). In: *Cahiers critiques de la littérature*. Paris: Éditions Contraste, N° 3/ 4, Eté, 1977, p. 29-30: « Le premier figure le judaïsme et l'hétérosexualité; le seconde l'homoséxualité et l'aristocratie catholique. Et si tous deux sont, sur un certain plan, également idolâtres (ils ne vivraient pas sans l'art, mais leur culture artistique est « stérile ») pourtant

Imediatamente Charles Swann reconhece em Odette uma clássica mulher de reputação duvidosa, tão comum na Paris do Segundo Império, e que ainda circulavam seus encantos e belas *parures* ativamente na III República.

Tendo nascido no início do Segundo Império¹ ela parece ter feito um caminho comum a muitas mulheres na época, ou seja, a atriz banal que começa a ganhar a vida com a prostituição e torna-se uma meretriz elegante, e uma conhecida² mulher do *demi-mondaine*. François Leriche observa o percurso e a ascendência destas mulheres na sociedade:

Modelo ou prostituída, atriz, *cocotte*, “elegante”: este itinerário corresponde sem dúvida à realidade social da época de Proust [...] é bem o tipo de mulher que a personagem proustiana considera como mediadora da feminilidade: testemunha Gilberte que, para agradar Saint-Loup se maqueia segundo as fotografias encontradas de Rachel; testemunha *Madame* de Guermantes que, na rua, admira as atrizes e tenta assimilar seus modos e gestos³.

Quando conhece Swann, Odette não é mais tão jovem, e mesmo sendo dotada de pouca inteligência, mas ainda em plena forma no tocante à sua feminilidade e sedução, a *cocotte*, sorrateiramente, invadirá o corpo e o coração de Charles Swann.

l'homosexualité de Charlus l'introduit plus que Swann à la création: Swann ne peut aimer Odette qu'à la condition de voir en elle une image de Boticelli; Charlus au contraire ne peut apprécier Musset qu'à la condition d'y reconnaître la figure de son amant ». (Citação de Proust sobre Charlus: RTP, IV, 489/ TR, 184: “Não se ofenda o escritor de emprestar o invertido os traços masculinos a suas heroínas. Só essa peculiaridade um tanto aberrante lhe permite conferir ao que lê toda a genialidade. Se o sr. de Charlus não tivesse dado as feições de Morel à “infidel” por quem Musset chora na *Nuit d'Octobre* e no *Souvenir*, não teria nem também chorado, nem entendido, que só por esse caminho, estreito e escuso, tinha acesso às verdades do amor”).

¹ François Leriche afirma que após indicações dos cadernos de esboço de Proust, Odette seria nascida em 1852. In: LERICHE, Françoise. Odette. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 703.

² RTP, I, 192/ S, 194.

³ LERICHE, Françoise. La seule femme, c'est la femme peinte. (p. 487-504). In: *Bulletin de la Société des Amis Marcel Proust et de Amis de Combray* (BSAMP, N° 36 – 1986), p. 500: « Modèle ou prostituée, actrice, *cocotte*, « élégante»: cet itinéraire correspond sans doute à la réalité sociale de l'époque de Proust [...] c'est bien ce type de femme que le personnage proustien considère comme médiateur de la féminité: témoin, Gilberte qui, pour plaire à Saint-Loup, se maquille d'après des photographies retrouvées de Rachel; témoin, Madame de Guermantes qui, dans la rue, admire les actrices et tente de s'assimiler leurs modes et leurs gestes ». (Citações da RTP, Rachel: IV, 280/ TR, 15; *Mme* de Guermantes: II, 329/ CG, 27).

Mesmo sendo Odette praticamente impenetrável e anômica, paradoxalmente, Proust, através de Swann, dá a conhecer suas formas e contornos, sobretudo do rosto, como aquela primeira descrição de Odette pelo esteta:

Tinha ela um perfil muito incisivo, uma pele muito frágil, maçãs muito salientes e as feições muito retesadas para que lhe pudesse agradar. Seus olhos eram belos, mas tão grandes que, deixando-se vencer por sua própria massa, fatigavam o resto do rosto e davam a impressão de que ela estava desfigurada ou de mau humor¹.

Nesta primeira descrição, Swann a vê com a lucidez e o distanciamento naturais de quem avalia algo sem ser por ele afetado. Mas, quando estiver enredado pela paixão, seu olhar será outro.

No tocante à moda, Jean Autret destaca uma peculiaridade do período, as saias duplas (*doubles jupes*):

As saias duplas estiveram na moda, especialmente entre 1880 e 1890, mas é em 1883 que as *toilettes* femininas sobrecarregam de apliques de passamanaria, de *paupilles* de azeviche; as saias são ornadas com tecidos leves e transparentes bordados, plissados e vincados com bolhas de rendas e entrelaçamentos de fitas; as armações são plissadas em colméia e o colete é volumoso².

¹ RTP, I, 193/S, 194.

² AUTRET, op. cit., p.123 : « Les doubles jupes furent surtout à la mode entre 1880 et 1890, mais c'est en 1883 que les toilettes féminines sont surchargées d'appliques de passementerie, de paupilles de jais ; les jupes sont ornées de volants brodés, plissés et froncés, de bouillons de dentelles et de nœuds en ruban ; les paniers sont plissés en ruche, et le gilet est bouffant ». Nota 3: “O termo saia dupla não é um termo técnico, mas somente uma expressão descritiva. A saia dupla, ou seja, uma saia geralmente aberta e drapeada sobre uma saia mais simples por baixo, foi moda em diversas épocas, elas já aparecem na Idade Média. Por volta de 1883 era em geral drapeada e construída por trás, formando o que se chamaria um “pouf” e, sobretudo uma “anquinha” sustentada por baixo por uma almofadinha de tecido forrado de crina – a “anquinha” propriamente dita (falso quadril em linguagem popular). Havia numerosas variantes destas anquinhas, mas o movimento era sempre aquele do drapeado construído atrás; a saia e a anquinha eram da mesma cor, mas algumas vezes de tecidos diferentes – Estas informações foram amavelmente fornecidas por Mme C. Védier, da Universidade de Cincinnati”. (Nota 3: « Le terme double jupe n'est pas un terme technique, mais seulement une expression descriptive. La double jupe, c'est à dire une jupe généralement ouverte et drapée sur une jupe plus simple en dessous, a été de mode à plusieurs époques, apparaissant déjà au moyen âge. Vers 1883, elle était généralement drapée et relevée par derrière, formant ce qu'on appelait un « pouf » et surtout une « tournure », soutenu par dessous par un coussinet de tissu rembourré de crin – la « tournure » proprement dite (faux cul en langage populaire). Il y avait de nombreuses variantes de ces tournures, mais le mouvement était toujours celui du drapé relevé à l'arrière ; la jupe et la tournure étaient de même couleur, mais quelquefois de tissus différents – Ces reinsegnements nous ont été aimablement fournis par Mme C. Védier, de l'Université de Cincinnati »). In: Ibidem./ Cf.: Paola Placella Sommella enumera diversos quadros que retratam esta moda, dentre eles: Jacques-Joseph Tissot, dito James TISSOT (1836-1902) com as pinturas : *Le capitaine et son second* (1873), *Trop tôt* (1873), *Le bal sur le bateau* (1874), *Chut ! (le Concert)* (1875); de Edgar DEGAS (1834-1917) *La femme en costume de ville* (1971-72) ; de Jean-Baptiste Camille COROT (1796-1875) *La Dame en bleu* (1874); de Pierre-Auguste RENOIR (1841-1919) *La Danse à la ville* e *La Danse à campagne* (1883). In:



Figura 30

Mas o que mais causa estranheza nesta moda das saias duplas é que elas beneficiavam pouco a continuidade e os belos contornos femininos, dando a impressão de fragmentar o corpo das mulheres. Odette, mesmo acompanhando esta moda hostil, saberá invariavelmente usá-la com perícia:

Cumpre aliás dizer que o rosto de Odette parecia mais magro e mais saliente porque essa superfície unida e plana que abrange a fronte e a parte superior das faces achava-se recoberta pelo penteado maciço que então usavam, alongado em “proas”, soerguido em “tufos”, espalhado em mechas revoltas ao longo das orelhas; e quanto ao seu corpo, admiravelmente bem-feito, era difícil seguir-lhe a continuidade (por causa da moda da época e embora fosse ela uma das mulheres que se vestiam melhor em Paris) de tal modo o corpete, avançando a saliência como sobre um estômago imaginário e terminando bruscamente em ângulo agudo, enquanto abaixo começava a inflar-se o balão das saias duplas, dava às mulheres o aspecto de serem compostas de diferentes peças mal encaixadas; e tamanha era a independência com que os fofos, os babados, o colete, conforme a fantasia de seu desenho ou a consistência de seu tecido, acompanhavam a linha que os conduzia às laçadas, aos folhos de renda, às franjas de azeviche, ou que os dirigia ao longo das barbatanas, mas absolutamente não se ligavam ao ser vivo, que, segundo a arquitetura daqueles fanfreluches se aproximava ou se afastava muito da sua, ali se sentia apertado ou à solta¹.

Se num primeiro contato com Odette, Charles Swann a considerou “não por certo sem beleza, mas de um gênero de beleza que lhe era indiferente, que não lhe inspirava nenhum desejo, que até lhe causava uma espécie de repulsa física”², quando assaltado pela paixão, porém, tudo se alterou:

Não mais apreciou o rosto de Odette segundo a melhor ou pior qualidade de suas faces ou a suavidade puramente carnal que lhes supunha encontrar ao contato dos lábios [...] Contemplava-a: transparecia em seu rosto e em seu corpo um fragmento do afresco, que desde então procurou vislumbrar sempre que estava junto de Odette ou quando apenas

SOMMELLA, 1986, p. 27. Pode-se ainda acrescentar à lista os retratos femininos feitos pelos artistas Giovanni BOLDINI (1842-1931), Giuseppe DI NITTIS (1846-1884), Paul César HELLEU (1859-1927), Antonio de LA GANDARA (1861-1917), entre outros.

¹ RTP I, 194/ S, 195-196.

² RTP, I, 193/ S, 194.

pensava nela, e embora certamente só se ativesse à obra-prima porque nela encontrava a sua amada, todavia tal parecença conferia a Odette maior beleza, tornava-a mais preciosa¹.

No início do romance entre Swann e Odette, o esteta estetiza sua paixão a fim de aproximá-la e inseri-la em seu universo de diletante, e para isso ele a relaciona a uma imagem, a um fragmento de um afresco. Logo, ele que “sempre tivera o particular gosto de descobrir na pintura dos mestres não apenas os caracteres gerais da realidade que nos cerca, mas aquilo que ao contrário parece menos susceptível de generalidade, os traços individuais dos rostos que conhecemos...”², tornará Odette uma referência, dando-lhe uma identidade imagética.

A anteriormente examinada Céfora³, porém, em outra chave, é eleita por Swann para representar Odette. A filha de Jéto, plena do gênio feminino de Botticelli, de rosto terno e doce e que se destaca curvada no primeiro afresco à direita da entrada da capela Sistina, não parece compatibilizar-se com a Odette misteriosa e sedutora da obra literária; a Odette subliminarmente descrita não se afina a doce imagem botticelliana. A projeção estética da frágil Odette botticelliana que Swann vislumbrou e acalentou é fruto de sua paixão, logo, ele a viu como quis, e Marcel Proust pinta um retrato de Odette através do olhar apaixonado de Swann, por isso, uma efetiva antinomia entre essência e aparência da personagem transparece.

Assumindo este evidente desacordo que há entre a imagem de Odette feita por Swann e a concupiscente atuação da personagem dentro do romance, um exame mais detalhado açula à reflexão.

Na relação entre uma imagem e a personagem Odette percebida há, sim, uma afinidade encontrada, mas não com uma figura botticelliana, mas com as contínuas imagens de *Salomé* feitas por Gustave Moreau⁴, nas quais se encontra “a união contraditória da castidade e do vício, ela é a virgem

¹ RTP, I, 220/ S, 220.

² RTP, I, 219/ S, 219.

³ A pintura se encontra na série de afrescos que Botticelli pintou na Capela Sistina (1481-1482).

⁴ Kazuyoshi Yoshikawa em um artigo sobre Proust e Moreau afirma que o pintor muito admirado por Proust está presente na *Recherche* de modo evidente e também nas entrelinhas: “Os quadros de Moreau representam assim na *Recherche* um papel de espelho no qual se reflete um fantasma de cada personagem. É em um momento a imagem da mulher mantida por Swann (*L'Apparition*), em outro a figura do pai que o relato de *Mme* de Villeparisis nos mostra extremamente engrandecido (*Jupiter et Sémélé*), ou ainda um homem jovem deitado doente como a princesa de Parma (*Le jeune homme et la mort*) [...] (os escritos sobre Moreau) foram muito importantes para o escritor; e se permaneceram inéditos, é que Proust os explorou sem citar o nome de Moreau, para a pintura de Elstir e para a música de Vinteuil, como para sublinhar a concepção de arte que funda *Em busca do tempo perdido*”. (« Les tableaux de Moreau jouent ainsi dans la *Recherche* un rôle de miroir où se reflète un fantôme de chaque personnage. C'est tantôt l'image de la femme entretenue pour Swann (*L'Apparition*), tantôt la figure du père que le récit de *Mme* de Villeparisis nous a montrée extrêmement agrandie (*Jupiter et Sémélé*), tantôt un jeune homme couché malade pour la

lúbrica por antonomásia”¹, diz Compagnon. E a aproximação entre Odette e as mulheres de Moreau é tão evidente que até o próprio Swann, talvez inocentemente, fez esta analogia:

Um dia em que reflexões desse gênero lhe evocavam de novo uma época em que lhe haviam falado de Odette como de uma mulher sustentada (*femme entretenue*), e em que uma vez mais se divertia em comparar essa personificação estranha, a mulher sustentada – irisado amálgama de elementos desconhecidos e diabólicos, ornado, como uma aparição de Gustave Moreau, de venenosas flores entrelaçadas de jóias preciosas –, com aquela mesma Odette em cuja fisionomia vira passar os mesmos sentimentos de piedade por um infeliz, de revolta contra uma injustiça...².

Mas Proust escolheu a doce Céfora. Todavia, a figura botticelliana escolhida para compor a imagem de Odette não foi meramente um acaso; ela é fruto de uma época, de um modismo, pois havia na virada do fim-de-século um culto a Botticelli, e particularmente seu quadro *Primavera* (1482), afirma Antoine Compagnon, “foi, por excelência, o quadro da época, o objeto de um culto idolátrico”³.

Logo, se se considerar que Proust escolheu a botticelliana Céfora movido pelas tendências cultualistas do período, então se pode considerar que a Odette mais acordada ao imaginário é mesmo aquela que carrega em seu âmago todo o poder encantatório de uma *Salomé* de Gustave Moreau, “cujo corpo nacarado se esfumaça sob uma gaze bordada de jóias”⁴, ou de uma *Judith* de Gustav Klimt, por exemplo, com seus olhos semi-cerrados cheios de volúpia, seio à mostra, e misturada a dourados luxuriantes e a massas mosaicas coloridas, instigando pensá-la em sua imprecisão, como uma unidade, porém, fragmentada. As imagens destas mulheres responsáveis pelo mutilamento de cabeças masculinas celebram o mítico e enigmático poder de sedução latente do feminino. Elas, frequentemente pintadas por homens e dotadas de um ar erótico-diabólico, e envolvidas em transparências, jóias e luzes, confirmam a alteridade cabal do feminino sobre o masculino, do feminino que sabe usar a

princesse de Parme (*Le jeune homme et la mort*) [...] (les écrits sur Moreau) étaient très importantes pour l'écrivain ; et si elles sont restées inédites, c'est que Proust les a exploitées, sans citer pour autant le nom de Moreau, pour la peinture d'Elstir et pour la musique de Vinteuil ainsi que pour souligner la conception de l'art qui fonde *À la recherche du temps perdu* ». In: YOSHIKAWA, Kazuyoshi. Proust et Moreau. Nouvelles approches. (p. 97-114), p.110. In: *La Revue des lettres modernes. Marcel Proust 2*. Nouvelles directions de la recherche proustienne. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 2000. Rencontre de Cerisy-la-Salle (2-9 juillet 1997).

¹ COMPAGNON, 1989, p. 115: « l'union contradictoire de la chasteté et du vice, elle est la vierge lubrique par antonomase ».

² RTP, I, 263/S, 261.

³ COMPAGNON, 1989, p. 109: « est le tableau par excellence qui fit à l'époque l'objet d'un culte idolâtre ».

⁴ PARIS, op. cit., p. 36: « dont le corps nacré s'estompe sous une gaze brodée de joyaux ».

dissimulação como um meio para triunfar sobre o objeto de uma conquista. E não há composição melhor que Odette para confirmar isto, pois a personagem secreta uma sensualidade que beira a impiedade, e para Francine Dugast-Portes ela é “um eco da estética baudelairiana da crueldade, encarnada em uma mulher fascinante e de uma incoerente perversidade”¹, como se atesta na cena abaixo:

Forcheville respondeu àquela frase infeliz de Saniette com tal grosseria, pondo-se a insultá-lo, animando-se mais e mais, à medida que vociferava, com o espanto, a dor, as súplicas do outro, que o desgraçado, depois de perguntar à sra. Verdurin se devia ficar, e não tendo obtido resposta, se retirou balbuciando, com os olhos rasos d’água. Odette assistira impassível à cena, mas quando a porta se fechou atrás de Saniette, como que fazendo descer de vários graus a expressão habitual de seu rosto, para ficar no mesmo nível de baixeza de Forcheville, acendera nas pupilas um astuto brilho de congratulações pela audácia que ele tivera e de ironia para com a vítima; lançara-lhe um olhar de cúmplice no mal, que tão bem queria dizer: “isto sim que é uma execução bem feita, ou eu não entendo nada da coisa. Viu o ar penalizado dele? Até chorava”, que Forcheville, quando seus olhos deram com aquele olhar, subitamente despojado de cólera ou simulação de cólera que ainda o aquecia, sorriu e respondeu: — Bastava-lhe ser amável, e ainda estaria aqui, mas uma boa correção pode ser útil em qualquer idade².

Raras são às vezes, porém, em que a malignidade de Odette é exposta na obra. Tanto para Swann quanto para o narrador, Odette está próxima de uma divindade irradiadora de excelsas belezas. Para Swann, Odette é um ser que tem “uma supra-humanidade seráfica”³; para o narrador, a casa da *Mme Swann* era a “capela misteriosa [...] em cujo seio se guardavam [...] tanto calor, tanto perfume e tanta flor”⁴, e igualmente, quando lá está, a casa lhe lembra o final de Parsifal, *O Encantamento da Sexta-feira Santa (L’Enchantement du Vendredi Saint)*, pois sua ambiência o remete a uma Tansonville virginal⁵.

O deslocamento perspectivo de Charles Swann no tocante à sua apreensão de Odette, ou seja, antes e depois de sua paixão, é para os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari seu atestado de diletante, de amador, pois para Swann, dizem os filósofos:

¹ DUGAST-PORTES, Francine. Le Goût selon Odette (p.43-59). In: *Marcel Proust: Geschmack und Neigung*. Volker Kapp (Hrsg.). Tübingen: Stauffenburg-verlag, 1989, p. 50: « un écho de cette esthétique baudelairienne de la cruauté, incarnée dans une femme fascinante et d’une incohérente perversité ».

² RTP, I, 272/ S, 269.

³ RTP, I, 307/ S, 301.

⁴ RTP, I, 517/ R, 83.

⁵ RTP, I, 624/ R, 166. (Cf.: RTP, I, 60/ R, 153: Odette como a Virgem do *Magnificat*).

É preciso sempre que uma coisa o lembre de outra coisa, em uma rede de interpretações sob o signo do significante. Um rosto remete a uma paisagem. Um rosto deve “lembrá-lo” de um quadro, de um fragmento de quadro. Uma música deve deixar escapar uma pequena frase que se conecta com o rosto de Odette, a ponto de a pequena frase não ser mais do que um sinal¹.

Com Deleuze-Guattari tem-se um Swann que *rostificou* a figura da mulher desejada. Essa superfície feita de “traços, linhas”², ou seja, o rosto, só aparece quando apartado da cabeça; há uma oposição entre rosto e cabeça, e conseqüentemente, corpo. O rosto é superfície, ele “não constitui o muro do significante, nem o buraco da subjetividade”³, o rosto efetivamente “começaria a se esboçar sobre o muro branco. Começaria a parecer vagamente *no* buraco negro”⁴, quer dizer, “ele é uma superfície, com traço e linhas, que recobre a cabeça, “rostifica” a cabeça, com seu volume e cavidades”⁵, explica Roberto Machado. A “produção social do rosto”⁶ se apresenta através da máquina máquina de rostidade “porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios”⁷. Ocorre daí uma desterritorialização da cabeça em rosto absoluta, pois há neste processo uma passagem de estrato, “do estrato de organismo aos de significância ou de subjetivação”⁸. Por isso, o processo de rostificação não pode ocorrer segregado das outras partes do corpo, pois todo o corpo participa dessa ação expressa no rosto:

É uma operação muito mais inconsciente e maquínica que faz passar todo o corpo pela superfície esburacada, e onde o rosto não tem o papel de modelo ou de imagem, mas o de sobredecodificação para todas as partes descodificadas. Tudo permanece sexual, nenhuma sublimação, mas novas coordenadas⁹.

Afora o caráter político do processo de rostificação¹⁰, o rosto é o cenário no qual luzes se irradiam revelando a totalidade do corpo.

¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 55.

² DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35.

³ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32.

⁴ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32

⁵ MACHADO, 2010, p. 229.

⁶ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 49.

⁷ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 49

⁸ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 41.

⁹ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35.

¹⁰ MACHADO, 2010, p. 229: “certos agenciamentos de poder têm necessidade do rosto”.

Tal processo também foi assinalado pelo narrador quando este conheceu a misteriosa *Dame en Rose*, e esta imagem quimérica de Odette abalou os sentidos do menino. A visão de certa mulher usando uma bela *toilette* rosa na casa de seu tio Adolphe¹ perturba o imaginário do herói:

Eu estava um tanto decepcionado, pois aquela jovem dama não diferia das outras mulheres bonitas que tinha visto em minha família [...] a amiga de meu tio trajava melhor, apenas, mas era aquele mesmo olhar vivo e bondoso, o mesmo ar franco e amável. Nada lhe achava do aspecto teatral que admirava nas fotografias de atrizes, nem da expressão diabólica que estaria de conformidade com a vida que deveria levar².

Ao despedir-se, o menino ousadamente beija a mão da *cocotte* e instantaneamente fica “perdido de amor pela dama de cor-de-rosa”³. A elegante *femme entretenue* de vestido cor-de-rosa e adornada com um colar de pérolas contradizia a ideia de imoralidade relacionada, em geral, às amigas do tio: ela é dócil, gentil, simples, e, sobretudo apresenta um olhar vivo e bondoso, ou seja, seu rosto expressando confiabilidade sugere ao menino virtudes, belezas e desejos permitidos. Envolvido pela suavidade da mulher ele exita senti-la através de seu rosto, pois,

O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho⁴.

¹ “E se o sobrinho de tio Adolphe herda o antigo instinto de preservar a separação entre a família e o hedonismo, ele também adquiriu sua lascívia, reconhecida em *Albertine Disparue* na busca apaixonada do Narrador pelas mulheres Venezianas. No lugar das caçadas parisienses do tio temos uma populosa Veneza na qual o narrador é guiado através de um labirinto oriental. É na Veneza do desvario e do comércio de flores, das humildes igrejas paroquiais e as multidões de pobres cidadãos urbanos que o narrador febrilmente pensa na antiga Albertine, na desenfreada predação sexual, assim como exercitava ele, então, sua própria”. (“And if Uncle Adolphe’s nephew inherits the former’s instinct to preserve the separation between family and hedonism, he has also picked up his lasciviousness, acknowledged in *Albertine disparue* in the Narrator’s passionate search for Venetian women. In place of the uncle’s Parisian haunts, we have a populous Venice in which the Narrator is guided as through an oriental maze. It is in the Venice of urchins and market gardeners, humble parish churches and crowds of urban poor that the Narrator thinks feverishly of Albertine’s earlier, unfettered sexual predation as well as exercising his own”). In: HUGHES, Edward J. Proust and social spaces. (p. 151-167), in: *The Cambridge Companion to Proust* – Edited by Richard Bales. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 162.

² RTP, I, 76/ S, 79.

³ RTP I, 78/ S, 81.

⁴ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32.

E no processo de rostificação desenvolvido, “o fetichismo, a erotomania”¹ são inseparáveis.

Como afirma Jean Paris:

O olho respira como o peito vê. Ele tem seus próprios olhos, com efeito, que são os seios. Uma imaginação um pouco simbólica reencontra no corpo a face humana: acima do sexo e do umbigo, os dois mamilos, cujo centro decora-se de uma ponta sensível como uma pupila, sugerem uma visão elementar, puramente somática, que deveria preceder o outro, e mesmo engendrará-lo².

Em domínio semelhante, mas alusiva a outra imagem de Odette, ocorrerá também uma estupefação do herói com a aparição da aquarela *Miss Sacripant*³.

¹ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35.

² PARIS, op. cit., p. 45 : « L’œil respire comme la poitrine voit. Elle a ses propres yeux, en effet, qui sont les seins. Une imagination un peu symbolique retrouve dans le corps la face humaine : au-dessus du sexe e du nombril, ces deux tétins, dont le centre s’agrément de d’une pointe sensible comme une prunelle, suggèrent une vision rudimentaire, purement somatique, qui a dû précéder de l’autre, voire l’engendrer ».

³ Várias são as especulações sobre quem seriam as modelos que Proust usou para compor a imagem de *Miss Sacripant*. No tocante ao nome *Sacripant*, Raymonde Coudert lembra o poema épico renascentista do século XV, no qual “Sacripante é o nome do falso bravo (falso homem) de *Orlando innamorato* de Boiardo”. (« Sacripante est le nom du faux brave (faux homme) de l’*Orlando innamorato* de Boiardo”. In: COUDERT, 1998, p. 49, nota 21/ Uma pesquisa de Kazuyoshi Yoshikawa publicada em 2002, *Models for Miss Sacripant* (p. 240-252), que consta na seleta *Proust in perspective: visions and revisions*, afirma, a partir de uma fotografia do catálogo da exposição de Proust realizada em de 1965 na Bibliothèque nationale (*Marcel Proust*, 66), que a figura mais próxima de *Miss Sacripant* é realmente a cantora de ópera de origem holandesa e nascida em Nova York, Marie Van Zandt, pois nesta fotografia ela está vestida de homem. Esta artista cantou na Opéra-Comique de 1880 a 1895, e triunfou em *Lakmé* de Léo Delibes. Marie Van Zandt era íntima do tio de Proust, Louis Weil, e também conhecia o pai de Marcel Proust, o Dr. Adrien Proust, pois este pertencia à equipe médica da Opéra-Comique. Philip Kolb mostrou através de uma nota na *Correspondance de Marcel Proust* que o Dr. Proust (7: 242, nota 14) recebeu a tal fotografia, com dedicatória assinada, da própria Marie Van Zandt; mais tarde, a fotografia esteve em posse de Marcel Proust. Yoshikawa segue enumerando algumas razões para fundamentar sua ideia de que Marie Van Zandt é a modelo de *Miss Sacripant*. In: YOSHIKAWA, Kazuyoshi. *Models for Miss Sacripant* (p. 240-252). Edited by Armine Kotin MORTIMER e and Katherine KOLB; Illinois: University of Illinois Press, 2002, p. 243. Em pesquisas mais recentes Kazuyoshi Yoshikawa desvia-se de Marie Van Zandt e persegue os modelos de *Miss Sacripant* nas pinturas do período. Diversas imagens de Renoir, Manet e Whistler estão entre as figuras que poderiam tê-lo inspirado. A figura mais próxima talvez seja a de Méry Laureant, a célebre *demi-mondaine* que posou para Édouard Manet em *L’Automne*. Do mesmo Manet há também *Mlle Victorine en costume d’espada*, cuja modelo foi Victorine Meurent, uma atriz *aux mœurs légères*. Esta última com roupas de toureira está um pouco mais próxima da descrição de Odette pelas roupas, sem, todavia, convencer. Concluindo suas ponderações o pesquisador diz que, mesmo não se conseguindo encontrar a(s) modelo(s) mais adequada(s) para *Miss Sacripant*, ela “deve ser considerada como uma espécie de síntese de vários modelos examinados: a opereta *Sacripant* – criada em Paris em 1866 com o libreto de Phillippe Gille e a música de Jules Duprato. O herói, Giovannio, sobrenome Sacripant, aparecia nas últimas cenas travestido de mulher (p. 298) [...] – as fotos de *demi-mondaines* tais como Marie Van Zandt e Laure Hayman assim como os retratos pintados por volta dos anos 1870 por Renoir, Manet, Whistler (p. 303)”. (« doit être considérée comme une sorte de synthèse de plusieurs modèles qui ont été examinés: l’opérette *Sacripant* – créée à Paris en 1866 avec le livret de Phillippe Gille et la musique de Jules Duprato. Le héros, Giovannio, surnommé Sacripant, apparaît dans les dernières scènes déguisé en femme (p. 298) [...] – des photos de demi-mondaines telles que Marie Van Zandt et Laure Hayman ainsi que des portraits peints autour des années 1870 par Renoir, Manet, Whistler (p.303) ». In:

De imediato o jovem não consegue identificar quem era aquela *Miss Sacripant* retratada por Elstir em outubro de 1872, afinal,

O caráter ambíguo da criatura, cujo retrato contemplava, procedia, sem que eu o compreendesse, de que era de uma jovem atriz de outrora em meio-disfarce (*demi-travesti*). Mas o seu chapéu coco, sob o qual os cabelos se mostravam estufados, mas curtos, sua jaqueta de veludo sem lapela, abrindo-se sobre um peitilho branco, fizeram-me hesitante no tocante à data da moda e ao sexo do modelo, de modo que eu não sabia exatamente o que tinha ante os olhos [...] ao longo das linhas do rosto, o sexo parecia a ponto de confessar que era o de uma rapariga um pouco viril, esvaía-se depois e mais além reaparecia, sugerindo antes a ideia de um jovem efeminado, vicioso e sonhador, depois fugia de novo, indiscernível¹

Entretanto, “num desses súbitos e fortuitos encontros com a verdade”² (e para o leitor, após muitas e muitas páginas), o narrador terá a confirmação que *Miss Sacripant* é Odette Swann quando jovem: uma Odette que ele não teve a oportunidade de ver, mas que ele sabia ser “uma caçula das *cocottes* então conhecidas”³.

Este rosto descrito, e que poderia, inicialmente, revelar a identidade do retratado, pelo contrário, dissimula-o: “um jovem efeminado, vicioso e sonhador”⁴. O mesmo ocorre com as roupas e os acessórios, que conta com a presença na mesma pintura de dois chapéus, um masculino e outro

YOSHIKAWA, Kazuyoshi. *Proust et l'art pictural*. Paris: Honoré Champion, 2010, p. 297-305 (Chapitre XIX, *Miss Sacripant* et ses modèles)./ Leda Tenório da Motta lembra que no livro de Gilberte Brassai, *Proust e a fotografia*, este autor afirma a existência de uma coleção de fotografias de atrizes deixadas para Proust pelo seu tio Louis Weil, e que dentre estas fotografias havia a de Marie Van Zandt num travesti masculino, “que deve ter mobilizado, em algum momento a curiosidade do sobrinho”. In: MOTTA, op. cit, 183./ O próprio Proust admite a colagem de imagens para a confecção de uma só personagem, e no caso da Odette como *Miss Sacripant* há ainda uma denúncia que, involuntariamente, o estilo de Elstir, na época do retrato, deixa transparecer: “Mas não é Odette; conhecemos sim, o rosto, o corpo, o aspecto dessa criatura. E não nos lembram a mulher que nunca se sentava assim, e cuja postura habitual não desenhou nunca o estranho e provocante arabesco que mostra o quadro, mas a outras mulheres, a todas as que pintou Elstir, e que sempre, por diferentes que fossem, assim colocou, de frente, com o pé recurvo assomando por debaixo da saia, e um grande chapéu redondo na mão, correspondendo simetricamente ao nível do joelho, que oculta, a esse outro disco, visto de frente, o rosto. Em suma, um retrato genial não só desloca o tipo de uma mulher, tal como estabeleceram sua faceirice e sua concepção egoísta da beleza, mas também, se é antigo, não se contenta de envelhecer o original da mesma forma que é a fotografia, isto é, apresentando-o com modas antigas. Porque num retrato do pintor o tempo indica, além do vestuário da mulher, o estilo que tinha então o artista. Esse estilo, a primeira maneira de Elstir, era a mais terrível certidão de nascimento para Odette, pois a convertia, como as suas fotografias da mesma época numa caçula das *cocottes* então conhecidas; mas a seu retrato, tornava-o contemporâneo dos inúmeros que Manet ou Whistler pintaram com modelos já desaparecidos e que pertencem ao esquecimento ou à História”. In: RTP, II, p. 217-218/ R, 338.

¹ RTP, II, 204-205/ R, 327-328.

² RTP, II, 216/ R, 336.

³ RTP, II, 218/ R, 338.

⁴ RTP, I, 205/ R, 328.

feminino: “um chapéu semelhante a um chapéu coco com uma fita de seda cereja”¹ e “uma espécie de grande chapéu de jardim”². Raymonde Coudert faz diversas analogias tendo *Miss Sacripant* como elo axial. Dentre estes cotejamentos ela relaciona a famosa tela de Elstir, na qual não existe demarcação entre o céu e o mar, o *Port de Carquethuit*, com a *Miss Sacripant*, aquarela do mesmo Elstir, e na qual também não há demarcação, pois na *Miss Sacripant* faltam fronteiras de ordem sexual, entre o feminino e o masculino, por isso não se pode apreender exatamente a sexualidade da figura retratada³. Há para a comentadora, entretanto, um segredo do sexo (*le secret du sexe*) que percorre toda a obra proustiana, e este segredo manifesta-se, sem se revelar, na *Miss Sacripant*: “um retrato revelando, antes que se fixe e se congele o sexo, a infância e a adolescência bissexuadas do corpo, e com ela uma estética que Proust nos expõe com o pequeno grupo marinho”⁴. Ambiguidade sexual e desejo são alguns dos segredos que o narrador continuamente perscrutará em sua educação sentimental.

Sob determinado ponto de vista, a aquarela de Elstir apresenta o vazio que Francis Ponge aponta existir nesta imagem por conta de sua proximidade com a fotografia:

A pintura de *Miss Sacripant* empresta à fotografia o enigma de uma representação sem significação. Onde nenhuma profundidade, nenhum relevo de pintura, dá ao olhar a possibilidade de contato ou de tomada, o verniz glacial do qual se unifica a superfície apresenta ao espectador o enigma fascinante da imagem [...] Uma relação de metonímia é colocada entre o rosto e o chapéu, a ambigüidade dos traços do modelo e o enigma de um sexo ausente-presente, velado⁵.

¹ RTP, II, 203/ R, 327.

² RTP, II, 203/ R, 327.

³ COUDERT, 1998, p. 94

⁴ COUDERT, 1998, p. 95: « Un portrait révélant, avant que ne se fixe et ne se fige le sexe, l'enfance et l'adolescence bissexuées du corps, et avec elle une esthétique, que Proust nous expose avec la petite bande marine ». A autora finaliza este capítulo intitulado *Gomorrhe en enfance* (p. 75-109), afirmando que: “A própria noção de feminilidade é quebrada para revelar um feminino que é apenas uma nova armadilha da relação entre os sexos. A mãe *Sacripant*, que aponta alternadamente um masculino vacilante e um pequeno grupo andrógino, transtorna-se em direção à mãe gomorreana Albertine”. (« La notion même de féminité vole en éclats pour révéler un féminin qui n'est qu'une nouvelle chausse-trape du rapport entre les sexes. La mère *Sacripant*, qui pointe tour à tour vers un masculin vacillant et une petite bande androgyne, s'affole en direction de la mère gomorrhéenne d'Albertine »). Ibidem: p. 109.

⁵ PONGE, 1977, p. 59-60: « La peinture de Miss Sacripant emprunte à la photographie l'énigme d'une représentation sans signification. Là où aucune épaisseur, aucun relief de peinture, ne donne au regard possibilité de contact ou de prise, le vernis glacé dont s'unifie la surface présente au spectateur l'énigme fascinante de l'image [...] Un rapport de métonymie est posé entre le visage et le chapeau, l'ambigüité des traits du modèle et l'énigme d'un sexe absent-présent, voilé ».

A paisagem configurada em *Miss Sacripant*, que conta ainda com a panóplia ambígua da indumentária, não é nem a imagem absoluta do feminino e nem a do masculino, está *entre-deux* (*entre-deux*), é imagem que insinua uma realidade inexistente, é devaneio, tal como as personagens mitológicas de Elstir lembradas pelo narrador quando apreciava a coleção de suas telas no jantar do duque de Guermantes: “algumas vezes um poeta, de uma raça que tivesse também uma individualidade particular para zoologista (caracterizada por certa insexualidade), passeava com uma Musa, como na natureza, criaturas de espécies diferentes, mas amigas, e que seguem em companhia”¹.

Sob outra abordagem, Émile Bedriomo em sua pesquisa acerca da presença do compositor alemão Richard Wagner na obra proustiana lembra que Proust procurou compor em sua obra a unidade cíclica wagneriana, e *Miss Sacripant* é um elemento que se inclui nesta circularidade:

Com Proust, o nome para Odette de “Miss Sacripant”, lançado por Charlus n’A *Prisioneira*², vários volumes após Proust ter dela falado (quando de sua primeira visita à Elstir durante sua primeira estadia em Balbec), é um exemplo do que Proust pretendia quando dizia que se servia para executar sua obra de um telescópio, e não de um microscópio...³.

Mas a Odette do retrato, uma Odette declaradamente ambígua,

Não a reencontraremos mais; ela pertencia ao mundo do teatro e da opereta que morre com a respeitabilidade. Recebida nos Verdurin, tornada “uma das mulheres de Paris que melhor

¹ RTP, II, 714-715/ CG, 377-378.

² RTP, III, 803-804/ P, 276: “Mas se foi por meu (*sr. de Charlus*) intermédio que ele (*Swann*) a conheceu! Ela me parecera encantadora no seu semitravesti uma noite que representava o papel Miss Sacripant; eu estava com uns companheiros de clube e tínhamos todos voltado para casa com uma mulher e, embora o meu corpo sópedisse um bom sono, afirmaram as más linguas, pois o mundo é de uma maldade!, que eu dormira com Odette! Ela aproveitou-se disso para andar me procurando, e eu tratei de me descartar da amolação apresentando-a a Swann. Daquele dia em diante ela não me largou mais, pois não sabia uma palavra de ortografia e era eu que escrevia as cartas dela. E fui eu depois o encarregado de passear com ela. Aí está meu filho, o que acontece a quem tem boa reputação, está vendo? Aliás, eu só a merecia em parte. Ela me obrigava a lhe arranjar farras tremendas em comum com cinco e seis pessoas.” E os amantes sucessivos de Odette (andara ela com este, depois com aquele, e nenhum desses casos fora descoberto pelo pobre Swann, engeuecido alternativamente pelo ciúme e pelo amor, calculando as probabilidades e acreditando nos juramentos mais afirmativos do que uma contradição que escapa à culpada, contradição bem mais difícil de notar, e no entanto bem mais significativa, e da qual o ciumento poderia prevalecer-se, mais logicamente do que de informações que ele finge ter recebido para inquietar a amante), esses amantes, o sr. de Charlus pô-se a enumerá-los com tanta certeza como se recitasse a lista dos reis da França”.

³ BEDRIOMO, Émile. *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*. Paris: Éditions de Place, 1984, p. 106: « Chez Proust, le nom, pour Odette, de “Miss Sacripant”, lancé par Charlus dans la Prisonnière, plusieurs volumes après que Proust en a parlé (lors de sa première visite à Elstir, pendant son premier séjour à Balbec) est un exemple de ce que Proust entendait lorsqu’il disait qu’il s’était servi pour exécuter son œuvre d’un télescope, et non d’un microscope... ».

se vestem”, e, sobretudo apaixonada de Swann, ela vai conjugar os encantos da mulher da moda à intimidade do amante¹.

Como já foi observado, é sabido que a aventura erótica e sentimental entre Swann e Odette começa de fato com as catléias, as orquídeas que foram moda na segunda metade do século XIX em Paris²; foi através dos singelos ornamentos florais que o jogo amoroso teve seu início, e a partir deste encontro, a metáfora “fazer catléia” torna-se sinônimo de fazer amor.

Esta característica armadilha feminina, e na qual caiu Swann, expressa a exterioridade e a interioridade pensada por Georg Simmel na significação dos atavios:

Tal sentido visa, de facto, pôr em relevo a personalidade, fazê-la sobressair como de algum modo distinta, mas não mediante expressão imediata de poder, através de algo que obrigue o outro a partir de fora, mas apenas por meio do agrado que nele se provoca e que, assim, encerra um certo elemento de voluntariedade³.

O embelezamento é parte essencial na construção da imagem e atua como símbolo distinto integrado ao conjunto, é o pormenor que valoriza a vestimenta e suscita a imaginação com insinuações e conjeturas, principalmente na composição do vestuário feminino. Tanto os vestidos de Odette quanto seus enfeites funcionam como iscas em sua composição do feminino. Raymonde Coudert acredita que a sabedoria de Odette no tocante aos detalhes da *toilette* é parte do nada, da forma vazia que sumariza a arte da feminilidade:

Por sua permanência ligeira, pela futilidade de sua tagarelice, por sua inutilidade funcional que é inversamente proporcional a seu poder de captura do desejo masculino, os ornamentos das *toilettes* de Odette representam plenamente seu papel de suaves e persistentes fetiches. “Botõezinhos de cetim” que não abotoam e nem desabotoam, “*crevés*” sugestivos, superposições de sedas espumantes e de crepes fluidos, vigor dos vermelhos e dos amarelos intensificados no salão em bolas de neve, os nadas que seduzem o olhar e animam em direção as profundezas sugeridas, prometidas, compõem uma arte que *Madame Swann* porta à sua perfeição: a arte do detalhe inútil, a arte do nada,

¹ FAVRICHON, 1987, p. 105.

² Além de trazê-las à mão em um buquê e de decorarem o véu de renda dos cabelos, Odette ornamentou com elas, estrategicamente, seu colo alvo. Após um solavanco do carro, as catléias desajeitaram-se no corselete e Swann se dispôs a rearranjá-las. In: RTP, I, 229/ S, 228.

³ SIMMEL, 2008, p. 59-60.

precisamente a arte do adorno, do subterfúgio e do artifício. A arte, em uma palavra, da feminilidade¹.

A catléia que contribuiu de forma decisiva na efetivação do romance entre Swann e Odette foi ainda objeto de uma analogia feita por Costanza Pasquali entre a “dama das catléias” (*dame aux cattléyas*) e a “dama das camélias” (*dame aux camélias*) a partir da similaridade sonora. Ela compõe assim seu argumento:

É fácil vislumbrar nas catléias a transformação estetizante da romântica camélia. Proust, que saboreava tão intensamente as esfumaduras sonoras de todas as palavras, tinha certamente percebido a ironia daquela aproximação: “camélia” – “cattléya” têm sonoridade muito semelhante [...] Odette seria, portanto, em certo sentido, a resposta irônica ao modelo romântico de 1848, assim como o seu nome faz lembrar uma outra “demi-mondaine” aplaudida no cenário do fim do século, *Odette* di Sardou².

A analogia, porém, não consegue estender-se além, pois ambas as personagens dumasianas, Marguerite Gautier, a “*dame aux camélias*”, e Odette di Sardou, a condessa decadente, tiveram um fim trágico, muito diferente de Odette de Crécy. No entanto, e dentro ainda deste registro de aproximações, mais interessante é a aproximação que Momcilo Milovanovic fez de uma pequena frase dita pelo narrador d’*A Dama das Camélias*, quando da entrada deste no apartamento de Marguerite Gautier, e a postura ingênua e estática do jovem narrador da *Recherche* frente a Odette Swann, postura que, aliás, contrariava sua habitual perspicácia. Eis a comparação: 1. A cena d’*A Dama das Camélias*: logo que o narrador d’*A Dama das Camélias* entra no quarto de Marguerite Gautier ele diz: “reconheci facilmente que estava no apartamento de uma mulher mantida” (“*je reconnus aisément que j’étais dans*

¹ COUDERT, Raymonde. Absence et présence de Madame Swann ou Aperçu d’un féminin en négatif dans la R.T.P. (233-245). In: *La Revue des lettres modernes – Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne*. Paris-Caen/ Lettres Modernes Minard, 2000. Rencontre de Cerisy-la-Salle (2-9 juillet 1997), p. 242 : « Par leur permanence légère, par la futilité de leur bavardage, par leur inutilité fonctionnelle qui est inversement proportionnelle à leur pouvoir de capture du désir masculin, les ornements des toilettes d’Odette jouent pleinement leur rôle de suaves et persistents fétiches. « Petits boutons de satins » qui ne se boutonnent ni ne se déboutonnent, « crevés » suggestifs, superpositions de soies mousseuses et de crêpes fluides, vigueur des rouges et des jaunes crus dans le salon aux boules de neige, ces rien qui attirent le regard et l’attisent vers des profondeurs suggérées, prometteuses, composent un art que Madame Swann porte à sa perfection : l’art du détail inutile, l’art du rien, précisément, l’art de la parure, de la dérobade et du leurre. L’art, en un mot, de la féminité ».

² PASQUALI, 1961, p. 70: “E’ facile scorgere nelle cattleie la trasformazione estetizzante della romantica camelia. Proust, che assaporava così acutamente le sfumature sonore di tutte le parole, aveva di certo afferrato l’ironia di quell’accostamento: “camélia” – cattléya”, hanno sonorità molto simile [...] Odette sarebbe dunque in un certo senso la risposta ironica al modello romantico del 1848, così come il suo nome ricorda un’altra “demi-mondaine” applaudita sulle scene verso la fine del secolo, l’*Odette* di Sardou”.

l'appartement d'une femme entretenue"); 2. A cena da *Recherche*: o narrador proustiano entra em uma bela sala reservada da casa de Odette, e ela, confidenciando-lhe o quanto a agradava ter flores e mimos por toda casa, diz sobre tal recinto exclusivo: “sim, agrada-me bastante, passo ali muitos momentos; não poderia viver em meio de coisas hostis e acadêmicas; é nessa sala que eu trabalho”¹.

Odette tem a rara sabedoria de dominar os códigos de sedução; ela esmera-se na afetação formal, teatraliza sua apresentação, sem parecer fazê-lo, não apenas por meio de suas vestimentas, mas, assim como Oriane de Guermantes, igualmente através dos gestos e da linguagem. É a prática da coqueteria (*coquetterie*), e Odette a aplica principalmente na linguagem seguindo a moda da anglomania². Frequentemente ela incluía palavras de origem inglesa numa conversa; para ela, o *darling* Swann morava em um bairro “tão pouco *smart*”³. Costanza Pasquali coloca nestes termos este esnobismo de Odette: “na anglomania geral da época, que vai das locuções às imitações dos costumes e modos ingleses, a sua se limita aos hábitos sociais, à moda dos *five o'clock tea* e dos *tea-gowns*, às palavras inglesas inseridas nessa ou naquela frase, ao “como dizem nossos amigos Ingleses” (“*comme disent nos amis Anglais*”)⁴. Este tipo de afetação não é encontrada no universo da grande aristocracia dos Guermantes ou dos Courvoisier, e Costanza Pasquali reputa tal esnobismo restrito às classes menos elevadas da sociedade:

Este complexo caracterizou todos os *parvenus* do Segundo Império: nas imitações inglesas, essa classe no meio do caminho satisfazia o seu desejo de ser “à la page”, de sentir-se integrante do novo mundo moderno, industrial e comerciante, e tentava ceder não

¹ RTP, I, 605/R, 152.

² Segundo Cynthia J. Gamble: “O popular Vitoriano “Livro das Confissões”, um álbum em que as moças registravam seus pensamentos e emoções, foi uma manifestação desta anglomania. [...] No *Em busca do tempo perdido* esta anglomania manifesta-se em particular em Odette Swann, especialmente em sua linguagem, como sua expressão do frequentemente usado código-bilingue, “je ne suis pas *fishng for compliments*”. Também é evidente a escolha de Proust das orquídeas catléias como a flor favorita de Odette, proporcionando uma ligação direta com o horticulturista inglês William Cattley, que descobriu esta variedade de orquídea, e com o símbolo da moda, já que esta dispendiosa e sensual flor esteve muito em voga na Inglaterra médio-Vitoriana”. (“The popular Victorian « Confessions Book », an album in which young girls in particular recorded their thoughts and emotions, was one manifestation of this Anglomania. [...] In *In Search of Lost Time* this Anglomania manifests itself in particular in Odette Swann, especially in her language, such as her frequently used code-switched expression, “je ne suis pas fishing for compliments”. It is also apparent in Proust’s choice of cattleya orchids as Odette’s favourite flower, providing a direct link with the England horticulturist William Cattley who discovered this variety, and a symbol of fashion for this expensive, sensuous flower was much in vogue in mid-Victorian England”). In: GAMBLE, 2002, p. 31.

³ RTP, I, 193/S, 194.

⁴ PASQUALI, 1961, p. 92: “nell’anglomania generale dell’epoca, che va dalle locuzioni all’imitazione dei costumi e di mode inglesi, la sua si limita alle abitudini sociali, alla moda de *five o'clock tea* e delle *tea-gowns*, alle parole inglesi buttate qua e là nella frase, al “*comme disent nos amis Anglais*”.

apenas ao esnobe de trinta anos antes quanto – uma vez que o Faubourg a rejeitava – à sociedade além do Canal¹.

A aderência à anglomania demonstra que Odette de Crécy era uma mulher vulgar², pouco conhecedora do que realmente seria ou não *chic*, ou o que era efetivamente o mundo elegante, por isso, diz o narrador:

Odette era dessas pessoas (muito numerosas, embora não o creiam os da alta sociedade, e como as há em todas as classes sociais), que, como não possuem essas noções, imaginam um chique inteiramente diverso, que assume diferentes aspectos conforme o meio a que pertencem, mas tem como característica essencial – seja o chique com que sonhava Odette ou o chique ante o qual se inclinava a sra. Cottard – a de ser diretamente acessível a todos³.

Logo, ela considerava chique ter uma agenda óbvia para a prática do “ver e ser visto”, como, por exemplo, passear na Avenida da Imperatriz⁴ aos domingos de manhã; ir as sextas ao Hipódromo; participar de bailes de pessoas abastadas, de origem suspeita, que, porém, estão na moda... Tinha ela ainda “a pretensão de amar “antiguidades””⁵, mas não sabia diferenciar uma decoração com mobiliário do século XVIII de uma com móveis do medievo; apreciava ainda Olivier Métra. Mas Swann, para desfrutar de sua presença, acompanhava-a, e “não contrariava aquelas ideias vulgares, aquele mau gosto que ela possuía em todas as coisas”⁶. Swann está embriagado de Odette e por Odette, e sua embriaguez aproxima-se do que Gilles Deleuze observa no tocante aos signos emitidos pela mulher medíocre:

Existe uma embriaguez provocada pelas matérias e naturezas rudimentares por serem ricas em signos. Com a mulher amada medíocre nós voltamos às origens da humanidade, isto é, ao tempo em que os signos sobrepujavam o conteúdo explícito, e os hieróglifos

¹ PASQUALI, 1961, p. 101: “questo complesso caratterizzò tutti i *parvenus* de Secondo Impero: nell’imitazione inglese questa classe a mezza via soddisfaceva il suo desiderio di essere “à la page”, di sentirsi partecipe del nuovo mondo moderno, industriale e commerciante, e tentava di riallacciarsi non tanto agli snob di trent’anni prima quanto – poiché il Faubourg la rifiutava – alla società d’oltre Manica”.

² RTP, I, 237-242/ S, 238-243.

³ RTP, I, 239/ S, 237-238.

⁴ A *avenue de l’Impératrice*, que se tornou *avenue du Bois*, foi em 1929 rebatizada, e hoje é conhecida como *avenue Foch*.

⁵ RTP, I, 240/ S, 239.

⁶ RTP, I, 241-2/ S, 240.

substituíam as letras: essa mulher não nos “comunica” nada, mas não deixa de produzir signos que devem ser decifrados¹.

Todavia, Odette de Crécy, como já se assinalou, sabia como poucas mulheres vestir-se elegantemente em sociedade, seu *feeling* no arranjo de sua *toilette* a destacava. O mesmo ocorria com suas vestimentas usadas em casa para receber Swann, e amigos afins. Ela os recebia com os muito mencionados *deshabillés*, *peignoirs* e *négligés*².



Figura 31

Charles Swann, por exemplo, era acolhido por ela vestindo um *pegnoir* em crepe da China de cor malva, ou um *robe de chambre*³ em seda

¹ DELEUZE, 1987, p. 22.

² Este estilo de roupa feminina lançada na Inglaterra sob o nome *tea-gown* alcançou enorme sucesso entre as mulheres, e igualmente ganhou destaque entre os pintores pré-rafaelitas que retrataram diversas de suas musas vestidas com esta vestimenta confortável, visto que rejeitavam francamente a crinolina e as peças de moda que oprimiam o corpo da mulher. O desgosto dos pré-rafaelitas, porém, não era isolado. Ele encontra eco na própria sociedade inglesa que inicia em 1860 um grande debate acerca das vestimentas femininas. O alvo da discussão foi o espartilho (*corset* ou *corselet*) que, em nome de uma modelagem elegante e perfeita, impunha a quatro séculos desconfortos e deformações aos corpos femininos. Esta moda tirânica e impiedosa aprisionava o corpo das mulheres de tal forma que era comum o desfalecimento delas por falta de ar enquanto o estavam usando. As ponderações daqueles que desaprovavam o uso deste acessório apelavam para a possibilidade de um modelo de vestimenta “racional”, “saudável”, que ao mesmo tempo seria ainda moderno e belo. Os médicos, os artistas, os pensadores sociais, as mulheres, enfim, praticamente todos os seguimentos da sociedade discutiram a salubridade ou a insalubridade deste acessório, e propunham novas modelagens. Porém, antes mesmo dos ingleses se levantarem contra o espartilho, “a Rússia, a Baviera e a Rumânia começam a legislar contra o seu uso, que achavam extremamente nocivo, sobretudo às meninas em idade de crescimento”. In: SOUZA, op. cit., p. 127./ Charles Worth foi um dos primeiros costureiros a tentar persuadir as mulheres a abandonar o espartilho, e isso lá por 1870. Não obteve grande sucesso. Esta conquista triunfal seria de Paul Poiret em meados da década de 1900. Entretanto, o artista que amalgamou elegância, inventividade e a conforto de forma incontestada nas vestimentas foi Mariano Fortuny com seus belos modelos plissados, e suas túnicas e *manteaux*. A despeito de tanta discussão em torno deste cruel colete, ele ainda permaneceu um bom tempo modelando as silhuetas das mulheres. Naturalmente houve um paulatino enfraquecimento de seu uso no decurso do início do século XX, e até uma “moda de “espartilhos saudáveis” que, num esforço louvável para evitar a pressão sobre o abdômen, tornava o corpo rigidamente ereto na frente, levantando o busto e jogando os quadris para trás. Isto produzia a postura peculiar em forma de S tão característica da época”, diz James Laver. In: LAYER, op. cit., p. 213-216./ Para Elizabeth Wilson há uma relação entre a opressão física e a moral, pois o uso do espartilho embutia um caráter repressor: “o traje também ajudava a moldar o comportamento feminino no papel de ‘escrava requintada’”. In: WILSON, 1985, p. 133./ Foi, porém, somente no período da Primeira Guerra que a peça começou a sofrer maior rejeição, para, enfim cair efetivamente em desuso na década de 1920, quando foi definitivamente banida do guarda-roupa feminino. Observa-se ainda que com a onda das roupas confeccionadas para prática de esportes no final do século XIX, as roupas de *soirée* começaram também sua trajetória em direção a uma elegância mais confortável, mas tal mudança ocorrerá de fato, somente no primeiro decênio de século XX.

³ Segundo Anne-Marie Descholdt o *robe de chambre* seria contemporaneamente batizado de *robe d’hôtesse*. In: DESCHOLDT, Anne-Marie. *Mariano Fortuny. Un magicien de Venise*. Paris, Éditions du Regard, 2000, p. 63.

rosa¹. A confortável moda dos *peignoirs* perdurará por muito tempo, tanto que, como se verá, a Odette casada com Swann, e nomeada *Mme Swann*, encantarà a visão do narrador por conta de seus lindos *deshabillés*.

Mas ainda como Odette de Crécy, o narrador relata que sua casa não acompanhava sua elegância pessoal, nem a exibida em sociedade, e nem a ostentada no *boudoir*, com seus amantes, e trajando os *deshabillés*.

Entulhada de bibelôs, tecidos e almofadas, a casa de Odette refletia um gosto duvidoso, confuso: tudo o que estava na moda em Paris estava na casa de Odette de Crécy. Proust revela a decoração suspeita do *boudoir* da *cocotte* quando Swann vai visitá-la para “participar da operação, capital para Odette, de “tomar chá””². A *cocotte* ainda não tem conhecimento do que efetivamente é ou não elegante em decoração, falta-lhe refinamento, ela ainda “é fascinada por tudo o que a moda decreta”³. É perceptível que o japonismo⁴ que invadira Paris, igualmente dominara a casa de Odette. Sua noção de Oriente é banal e fantasiosa, como, aliás, era a ideia generalizada do Oriente. No *boudoir* havia “a desordem de tecidos e objetos, de flores e móveis; o labirinto de cantos e luzes faz o mesmo efeito de bricabraque, de obstrução e de bastidor que sua *toilette*”⁵, ou seja, a vasta gama de tecidos orientais

¹ Costanza Pasquali observa “por um acaso singular na sociedade anglomaníaca de então, ignorava o termo inglês: assim o *peignoir* é também às vezes identificado – de modo um pouco simplista – como um “robe de chambre” (“per un caso singolare nella società anglomane di allora, ignorava il termine inglese: così il *peignoir* è anche a volte identificato – un po’ semplicemente – con un « robe de chambre »”). In: PASQUALI, 1961, p. 95-96. Cf.: RTP, I, 595, e I, 82-83. O termo *tea-gown* aparece uma vez, escrito numa carta de Odette para o narrador. RTP, III, 571/P, 56.

² RTP, I, 216/S, 216.

³ DUGAS-PORTES, Francine. Le Goût selon Odette (43-59). In: *Marcel Proust: Geschmack und Neigung*. Volker Kapp (Hrsg.). Tübingen: Stauffenburg-verlag, 1989, p. 48: « elle est fascinée par tout ce que la mode édicte ».

⁴ Em concomitância com a pintura moderna, a partir de 1875 a decoração de interiores também adere à tendência de explorar a estética oriental, sobretudo do Japão. Os pavilhões japoneses das *Expositions universelles* de 1867, 1878, 1889 em Paris tiveram forte ascendência entre os pintores impressionistas. A moda oriental se desdobrou em direção à decoração e ao comércio em geral. O japonismo, entretanto, se tornou uma excrescência desta tendência, e segundo Pierre Francastel, se na arte impressionista e pré-simbolista, e também na escultura e na arquitetura, houve uma influência deformada do Japão e do Oriente, é fácil imaginar o que ocorreu na decoração de interiores, já que esta vive de modismos. In: FRANCASTEL, Pierre. *O Impressionismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 121./ Cf.: Émilien Carassus salienta que, a partir de 1870, com a predominância na decoração mobiliária da cópia pesada e luxuosa, “o sentido do prático não existe, nem evidentemente o gosto criador”, logo, os espaços interiores corriam o risco de, freqüentemente, tornarem-se espaços faustosos, mas sem nenhuma espécie de refinamento. In: CARASSUS, op. cit., p. 245.

⁵ COUDERT, 1998, p. 58: « le désordre d’étoffes et d’objets, de fleurs et de meubles, le labyrinthe de recoins et de lumières fait le même effet de bric-à-brac, d’encombrement et de coulisse que sa toilette ». / A descrição da casa aproxima-se à casa do próprio Proust, pois segundo Pierre-Edmond Robert: “Na casa de Proust, o apartamento do *boulevard Haussmann*, como o da rua Hamelin eram bem ao gosto da época – um asfixiante acúmulo de *bri-à-brac*”.

pendurados por todos os lados, lanternas e almofadões de seda do Japão, e os indefectíveis crisântemos e as catléias identificam Odette de Crécý tanto quanto seus laçarotes. Esta decoração que incorporava o Extremo Oriente é uma ornamentação que “o *Journal* des Goncourt de 25 de janeiro de 1883 denunciara como esnobismo do *bric à brac*”¹. Aliás, Odette adorava vasculhar um *bric à brac*, ela tomava uma ar extasiado “para dizer que adorava passar um dia inteiro a “bibelotar”, a procurar bricabraque, coisas “antigas””².

Portanto, a casa de Odette tentando estar na moda peca pelo exagero. Esta postura contraria sua harmoniosa *toilette* em sociedade, que embora plena de atavios, demonstrava, ainda assim, a desafetação³ essencial à elegância. Por isso, quando Swann percebe que ela se veste para ser admirada por outros, e fica sabendo por um amigo que ela estava a passear com “um chapéu à Rembrandt e um ramo de violetas no peito”⁴ ele se dá conta de que ela “possuía uma vida que não era inteiramente dele; queria saber a quem procurava ela agradar com aquela toailete que ele não conhecia”⁵. O ciúme já começa a corroê-lo, e será esta Odette, civilizada no “convencionalismo da burguesia”⁶, a se casar com Charles Swann, tornando-se então a *Mme Swann*.

Como Odette Swann e mãe de Gilberte, a filha de Odette e Swann concebida antes do casamento, a outrora *cocotte* inicia sua escalada rumo aos aprimoramentos, e a partir de então, ela enceta sua caminhada que a firmará como uma mulher digna e respeitosamente inserida na sociedade. Até sua silhueta, em decorrência de uma moda favorável ao corpo, passa a ser mais harmônica:

O corpo de Odette recortava-se agora numa única silhueta, rodeada toda ela por uma linha que, para seguir o contorno da mulher, abandonara os caminhos acidentados, as fictícias reentrâncias e saliências, as ondulações e a falsa profusão das modas de antanho, mas que assim mesmo sabia, onde era a anatomia que se enganava em voltas inúteis fora do traçado ideal, corrigir audazmente os desvios da Natureza, suprimindo em grande parte do caminho as debilidades da carne e do tecido. Haviam desaparecido as almofadas, a “armadura” do terrível colete e aqueles corpinhos com aletas sustidas em barbatanas que sobressaíam por

In: ROBERT, Pierre-Edmond. La beauté fin de siècle (p. 82-84). *Le siècle de Proust de la Belle Époque à l'an 2000*. Hors-série du Magazine Littéraire, n° 2. Paris : Magazine Littéraire, 2000, p. 82.

¹ RTP, I, 1205, nota 4. Há também mais duas outras ocorrências no *Journal* no que tange ao japonismo, uma de 18 de fevereiro de 1877 e de 19 de abril de 1883. Nestas duas ocasiões os Goncourt fazem referência à “revolução cromática” que as *japonaiseries* haviam introduzido na pintura e na moda.

² RTP, I, 240/ S, 239

³ RTP, I, 411/ S, 401-402

⁴ RTP, I, 237/ S, 235.

⁵ RTP, I, 237/ S, 235.

⁶ RTP, I, 241/ S, 240.

cima da saia; todos aqueles atavios que adicionaram à pessoa Odette, durante tanto tempo, um ventre postiço, dando-lhe a aparência de uma coisa composta por díspares e diferentes peças sem individualidade alguma que as unisse¹.

Entretanto, a família do narrador em Combray recebe apenas Charles Swann e não a *dame en blanc* Odette, pois ela parece ser “uma mulher da pior sociedade, quase uma cocote”². E como *dame en blanc* Raymonde Coudert afirma que a personagem, embora sendo “aquela que se tornará a “mulher superlativa””³, é a grande ausente de Combray, e

A impossibilidade de pronunciar o nome de Odette em Combray é abundantemente repercutida no romance pela impossibilidade durável na qual se encontra o herói em fazer coincidir a identidade da mulher de Swann e “a dama em branco”, mãe de Gilberte percebida nos parques de Tansonville, com aquela “dama em rosa” saudada em Paris num escritório do tio Adolphe⁴.

A Odette Swann interdita em Combray será, porém, admirada como uma diva em Paris, principalmente pelo narrador-herói.

O narrador primeiramente a encontrará no *Bois de Bologne*, e depois frequentará sua casa, e se, inicialmente as visitas do narrador à casa de Swann tinham o propósito de encontrar Gilberte, a filha de Charles Swann e Odette, este escopo enfraquece na medida em que ele, tornando-se íntimo do núcleo familiar, se orientará em direção ao mítico Charles Swann de sua infância, e depois, naturalmente, em direção a sua sedutora mulher Odette, de quem ele se tornará o “cortesão assíduo”⁵.

Em *Mme Swann au Bois* o narrador descreve ao longo de muitas páginas as diversas *toilettes* de Odette. Começa aqui seu fascínio por ela. A característica mais marcante das descrições de Odette pelo narrador é o tom poético-pictórico. Seu olhar sobre esta mulher é de um diletante; ele a vê como uma obra de arte que embeleza o espaço que a abriga, seja passeando pela alameda das Acácias ou pela alameda da Rainha Margarida, ela, com seu apuro, eleva a beleza do próprio lugar, e sua harmoniosa *toilette* integra-se à paisagem do *Bois de Bologne* tornando-o mais belo.

¹ RTP, I, 608/ R, 154.

² RTP, I, 20/ S, 26.

³ COUDERT, 2000, p. 234.

⁴ COUDERT, 2000, p. 235: « l'impossibilité de prononcer le nom d'Odette à Combray est longuement répercuté, dans le roman, par l'impossibilité durable où se trouve le héros de faire coïncider l'identité de la femme de Swann et « la dame en blanc » mère de Gilberte aperçu dans les parcs de Tansonville, avec celle de « la dame en rose », saluée à Paris dans un cabinet de l'oncle Adolphe ».

⁵ COUDERT, 1998, p. 65.

Os encontros e brincadeiras com Gilberte no bosque da moda¹ favorecem o contato do jovem narrador com a beleza feminina, reconhecida, sobretudo, através de *Mme Swann*. Os passeios pelo bosque eram desfiles de beldades: “como a alameda dos Mirtos da Eneida - plantada para elas de árvores de uma só essência, a alameda das Acácias era freqüentada pelas Belezas célebres”², e dentre as belas do *Bois* quem o narrador quer realmente ver é Odette:

Na ordem dos méritos estéticos e das grandezas mundanas, dava eu o primeiro lugar à simplicidade quando avistava a sra. Swann a pé, com uma polonesa de lã, um gorro adornado de uma asa de lofóforo, um ramo de violeta no seio, atravessando apressada a alameda das Acácias, como se fosse apenas o caminho mais curto para regressar a casa, respondendo com um olhar aos senhores de carruagem que, ao reconhecer de longe o seu vulto, a saudavam, dizendo que ninguém era tão chique³.

Raymonde Coudert pondera que Proust relaciona as mulheres às espécies raras⁴ que habitam o *Bois de Bologne* e, mormente nesta passagem, após a descrição do lugar e dos animais raros ele conclui: “o Bois era o jardim das mulheres”:

O Bois de Bologne [...] era para mim como um desses jardins zoológicos onde se vêem reunidas floras diversas e paisagens opostas; onde, após uma colina encontra-se uma gruta, um prado, rochedos, um arroio, um fosso, uma colina, um charco, mas que se sabe que ali só estão para fornecer à atividade do hipopótamo, das zebras, dos crocodilos, dos coelhos russos, dos ursos e da garça real um meio apropriado ou um quadro pitoresco [...] o Bois era o jardim da mulheres...⁵.

Assim como as crianças vão para brincar e observar os animais exóticos trazidos ao *Bois*, os homens vão para gozar as belezas femininas que estrategicamente ali desfilam.

Odette assenta-se como Odette Swann: “agora parecia que tinha muitos anos menos que antes [...] por haver engordado e ter melhor saúde, mostrava-se com exterior mais tranquilo, fresco e repousado”⁶. Os passeios de Odette pelo *Bois* confirmam, afora seu triunfo social, a vaidosa exibição da já ilustre *cocotte*, e para Odette um mero passeio no bosque é parte de um espetáculo maior, aquele

¹ Cf.: Passagens interessantes sobre os famosos passeios no *Bois de Bologne* há em *La Curée*. (Les Rougon-Macquart) de Émile Zola. Paris: Bobliothèque de la Pléiade, I, 1960, p. 319-329.

² RTP, 410/ S, 401-402.

³ RTP, I, 411/ S, 402-403.

⁴ COUDERT, 1998, p. 67.

⁵ RTP, I, 409-410/ S, 400.

⁶ RTP, I, 606/ R, 153.

interpretado no dia-a-dia como *Mme Swann*, por isso, deparar com antigos afetos e desafetos num passeio exigem dela um sorriso ora dissimulado, ora astuto, ora ocioso, que ela bem saberá dosar em cada aceno oferecido:

Uma incomparável vitória, propositalmente um pouco alta e deixando transparecer as formas antigas através do seu luxo *dernier cri*, em cujo fundo reclinava-se languidamente a sra. Swann, os cabelos agora louros com uma única mecha cinzenta, cingidos de uma fina guirlanda de flores, de onde pendiam longos véus, na mão uma sombrinha malva, nos lábios um sorriso ambíguo [...] aquele sorriso, na realidade, dizia a uns “Bem me lembro, foi delicioso”; “Eu teria gostado... foi má sorte!” [...] e somente para certos homens tinha um sorriso azedo, constrangido, tímido e frio que significava: “Sim, animal, sei que tens uma língua de víbora...¹”.

Ela, “ostentando a longa cauda de seu vestido malva”² era observada como uma rainha e comentada como celebridade. Este período talvez seja o mais glorioso de Odette, tanto que Pierre-Louis Rey afirma que ao escolher seus modelos para compor sua *toilette*, Odette “cria uma personagem que é reconhecida, ao fim de *Em torno da Sra. Swann*, como o mito de uma época”³.

Assim como faz nos passeios ao bosque, a mítica e polimórfica Odette espalha e fragmenta sua beleza e harmonia por toda sua casa; nas salas, nas escadas, nos corredores, em todos os cantos da casa estão os vestígios da *cocotte*. Os atraentes *pegnoirs*, os raros perfumes de seu toucador, as flores por ela arranjadas, afirmam a deificação da personagem, e até sua pouca habilidade de pianista é superada por seu todo harmônico: “fiquei encantado de ouvir a Sra. Swann tocar. Sua execução me parecia, como seu penteador, como o perfume de sua escadaria, como sua capa, como seus crisântemos, fazer parte de um todo individual e misterioso, num mundo infinitamente superior àquele onde a razão pode analisar o talento”⁴.

O narrador descreve muitas *toilettes* de Odette com detalhes datados, porém, essa particularidade lhe é essencial. Ela se veste preservando certas minúcias como se estas fossem partes de uma lembrança atemporal, como se ela procurasse através deste estilo ajustar-se a sua própria identidade, aparentemente melancólica, mas, segundo o narrador, enganadora, pois a “melancolia estava em seus

¹ RTP, I, 411-412/ S, 402.

² RTP, I, 412/ S, 403.

³ REY, 1989, p. 36: « crée une personnage qui est donné, à la fin d’*Autour de Mme Swann*, comme le mythe d’une époque ».

⁴ RTP, I, 523/ R, 88.

olhos e não estava em seu coração”¹. O encanto de sua composição vestimentar transcende a brevidade da moda, afinal Odette é mulher que “encarna em si uma civilização e cultiva com arte um gosto do detalhe cuja inutilidade funcional é inversamente proporcional a seu poder de captura do desejo masculino”², como bem sabe o narrador:

Jóias e adornos pareciam revelar – pois de outro modo não tinham significação possível – alguma intenção: ser um penhor de afeto, conservar uma confiança, satisfazer a alguma superstição, guardar a lembrança de uma doença, de uma promessa, de um amor ou de um jogo de sociedade. Muitas vezes, no veludo azul de um corpinho, havia em assomo de *crevé* Henrique II; ou o vestido de cetim negro se afofava ligeiramente nas mangas ou nos ombros, e então recordava os *gigots* de 1830, ou na saia, e nesse caso trazia à memória os fraldelins ou tontilhos Luís XV; e com isso o traje tomava um vaguíssimo aspecto de disfarce e, insinuando na vida presente, uma reminiscência apenas discernível do passado, dava à Sra. Swann o encanto de uma heroína de história ou de romance. Quando eu lho dizia, retrucava ela: “Eu não jogo *golf*, como algumas amigas minhas. Por conseguinte, seria imperdoável andar de *sweaters* como elas”³.

Juliette Monnin-Hornung considera esta cena análoga a outras do universo proustiano no tocante a certos fenômenos:

Que consiste em projetar nelas certos estados de alma. É a mesma tendência que fará dar, por exemplo, uma personalidade aos espinheiros, em Combray, ao fogo no quarto de Saint-Loup, uma vida quase animal, que lhe fará ver “um leonino cenho” nas vagas do mar. Este animismo é o gerador de suas mais belas metáforas⁴.

O narrador é enfeitiçado por Odette, fica obcecado por seus encantos sibilinos. Em suas visitas a Gilberte, personagem ofuscada por tão atraente mãe, Odette o recebe usando *peignoirs Watteau*⁵, o artista⁶ que veio à mente de Swann quando se deu conta de que não sabia como Odette usava seu tempo

¹ RTP, I, 520/ R, 86.

² COUDERT, 1998, p. 67: « Elle incarne à elle seule une civilisation et cultive avec art un goût de détail dont l’inutilité fonctionnelle est inversement proportionnelle à son pouvoir de capture du désir masculin ».

³ RTP, I, 610/ R, 156.

⁴ MONNIN-HORNUNG, op. cit., p. 162: « qui consiste à projeter en elles certains états d’âme. C’est la même tendance qui lui fera donner par exemple une personnalité aux aubépines, à Combray, au feu dans la chambre de Saint-Loup, une vie quasi animale, qui lui fera voir « un froncement léonin » dans les vagues de la mer. Cet animisme est le générateur de ses plus belles métaphores ». (Citação: RTP, II, 33/ R, 194).

⁵ RTP, I, 605/ S, 235.

⁶ Segundo Kazuyoshi Yoshikawa, Proust era um fervoroso leitor da coleção de H. Laurens, *Grands artistes*, e tanto o chapéu *à la Rembrandt* quanto as alusões a Jean-Antoine Watteau são inspiradas nas leituras desta coleção. In: YOSHIKAWA, 2010, p. 250-251.

tempo quando não estava com ele, por isso, a vida da amada lhe “aparecia com seu fundo neutro e sem cor, semelhante a essas folhas de estudo de Watteau”¹. Contudo, a referência a Jean-Antoine Watteau nesta passagem está estritamente ligada a uma moda constituída de tecidos vaporosos e cores delicadas de *robes de chambre* diferentes daqueles modelos orientais da outrora Odette de Crécy:

Agora já não costumava Odette receber aos íntimos com aqueles quimonos japoneses; preferia as sedas claras e espumantes dos *peignoirs* Watteau; e fazia como se acariciasse sob o peito aquela florida espuma e como se se banhasse naquelas sedas, embalando-se e pavoneando-se nelas com tal aspecto de bem-estar, de frescor de pele, com respirar tão fundo, como se lhes atribuísse um valor não decorativo, mas de necessidade, igual ao *tub* e ao *footing*, para satisfazer as exigências de sua fisionomia e os refinamentos de sua higiene².

Conforme Gilda de Mello e Souza, as túnicas e *peignoirs* Watteau são indícios de mudanças que, inevitavelmente, ocorrerão:

O vestido não é mais para se ver de frente, mas também de perfil ou de costas, com as elaborações posteriores e as lânguidas túnicas *à la Watteau*. É o apogeu da vida de salão e, daí em diante, a vestimenta vai incorporar aos seus elementos a conquista do espaço. O século XIX, trazendo as profissões liberais, a democracia, a emancipação das mulheres e a difusão dos esportes, completará as metamorfoses sociais que fizeram o traje hirto dos séculos anteriores desabrochar na estrutura movediça de hoje em dia³.

E tal qual uma Vênus boticcelliana, Odette exibia-se ao narrador, e ele, sem dificuldade, podia apreciar seu corpo e seus contornos sob as sedas e musselinas vaporosas dos *robes de chambre*. O narrador tinha suas preferências: o *peignoir* de crepe da China era “mais elegante que todos os vestidos”⁴. Sua reverência a *Mme Swann* de *peignoir* era visível:

Ela também ia preparar-se, embora eu protestasse que nenhum vestido de passeio se igualaria ao maravilhoso *peignoir* de crepe da China ou de seda, rosa fanado, cereja, rosa Tiepolo, branco, malva, verde, vermelho, amarelo liso ou com desenhos, com que a Sra. Swann havia almoçado e que ia tirar. Quando eu lhe afirmava que devia sair assim, ela ria,

¹ RTP, I, 236/ S, 235.

² RTP, I, 605/ R, 152.

³ SOUZA, op. cit., p. 49-50.

⁴ RTP, I, 519/ R, 85.

por zombaria de minha ignorância ou prazer por meu cumprimento. Desculpava-se de possuir tantos *peignoirs* porque achava que só com eles é que se sentia à vontade...¹.

No jogo da moda, o esconder-mostrar é parte significativa da sedução. Pertinentemente, Rose Fortassier afirma que, “uma reflexão sobre a *toilette* necessariamente encontra oposição entre as funções complementares da vestimenta: mostrar, esconder. Diálogo do visível e do invisível que, sobre o plano psicológico e moral, se torna a multiplicidade e a identidade, a aparência e a realidade”².

As transparências e as sedosidades oferecidas por Odette ao olhar do narrador fazem parte do jogo erótico, natural e involuntário da *cocotte* que, praticante assumida das regras da oferta e negação, bem sabe que “se a roupa cobre, conscienciosamente, o corpo da mulher, nem por isso deixa de acentuar-lhe as características sexuais”³. O narrador sente-se envolvido pelo “melancólico ritmo botticelliano”⁴ da diva encarnada que, confortável e pressupostamente desnuda, se exhibe como uma desejável dádiva de deleites. O ar diáfano de Odette é repleto de sensualidade e vestida ela parece mais desejável que nua, pois assim seu olhar, transformado em puro desejo e cobiça, ao lançar-se sobre o objeto desejado vai gradualmente cultivando a tensão do esconder-mostrar, do vestir-despir, criando uma permanente excitação. O jovem narrador, porém, por mais ingênuo que ainda fosse, conhecia bem qual a relação que há, de fato, entre Odette e o vestir-despir, pois tendo sido uma grande *cocotte*, ele intuía que “o ponto culminante de seu dia não é aquele em que se veste para a sociedade, mas em que se despe para um homem”⁵. Odette, vestindo seus charmosos *deshabillés* na intimidade doméstica, potencializa a permanente promessa de desfrute da cortesã.

A vanidade e o esnobismo são as mais evidentes peculiaridades⁶ de Odette. Embora Swann a tenha mantido a certa distância da sociedade que tanto freqüentou, ela já

¹ RTP, I, 531/ R, 94.

² FORTASSIER, op. cit., p. 55 : « Une réflexion sur la toilette rencontre forcément l’opposition entre les fonctions complémentaires du vêtement: montrer, cacher. Dialogue du visible et de l’invisible qui, sur le plan psychologique et moral, devient celui de la multiplicité et de l’identité, de l’apparence et du réel ».

³ SOUZA, op. cit., p. 93.

⁴ RTP, I, 607/ R, 154.

⁵ RTP, I, 583/ R, 135.

⁶ Cf.: RTP, I, 593-594/ R, 143: “Oh! Sra. Bontemps, já se vai ? Não fica bem isso de dar o sinal de debandada. A senhora me deve uma compensação por não ter vindo na última quinta-feira. Vamos, sente-se um pouquinho mais. Já não lhe sobra tempo para fazer nenhuma outra visita antes do jantar. E então, não se deixa tentar ? – acrescentava a Sra. Swann, estendendo-lhe um prato de doces. — Sabe que não são de todo más essas porcariinhas? O aspecto não ajuda, mas prove que há de ver... — Pelo contrário, têm um aspecto delicioso – respondia a Sra. Cottard. — Em sua casa, Odette, nunca falta nada. Não preciso perguntar-lhe a marca da fábrica, sei que encomenda tudo do Rebattet. Devo dizer-lhe que sou mais eclética. Para os *petites fours*, para as gulodices em geral, dirijo-me muitas

Havia assimilado todas as maneiras da alta sociedade e, por nobre e elegante que fosse o porte da dama, a Sra. Swann sempre o igualava [...] ostentava tamanha calma e desembaraço em sua afabilidade que seria difícil descobrir qual das duas era a grande dama, se a aristocrática passeante ou a esposa de Swann¹.

Mme Swann marcou o narrador pelas sinestésias que ela suscitava, que invariavelmente remetiam ao belo. Ser acolhido no mundo de Odette foi memorável²: “e que orgulhoso ia eu pelo Jardin d’Acclimatation quando descia do carro, caminhando ao lado da Sra. Swann! Enquanto na sua marcha descuidada ela deixava flutuar a capa, eu lhe lançava olhares de admiração, aos quais me respondia faceiramente com um longo sorriso”³. Privar da amizade de Odette era tornar a vida mais harmônica, mais cativante, mais saborosa de ser vivida.

Entretanto, e embora Odette Swann pulverizasse elegância e beleza por onde passasse, sua caminhada em busca de ascensão social não foi sem dificuldades, pois, “a Sra. Swann só obtivera resultado no que se chama “o mundo oficial”. As mulheres elegantes não lhe frequentavam a casa”⁴. Odette, além de contar com o declarado desprezo da poderosa Oriane de Guermantes, teve ainda contra si a inveja⁵ da influente Lady Rufus Israels, tia de Charles Swann, e esta, sendo

Extraordinariamente rica, dispunha de grande influência e empregara-a no sentido de que nenhuma pessoa conhecida sua recebesse Odette. Uma única havia desobedecido, às ocultas. Era a Condessa de Marsantes. Ora, quisera o azar que, tendo ido visitar a Sra. de Marsantes, Lady Israels entrasse quase ao mesmo tempo. A Sra. de Marsantes estava sobre brasas. Com a covardia das pessoas que no entanto tudo poderiam permitir-se, ela não

vezes ao Bourbonneux. Mas reconheço que eles não sabem o que é um sorvete. Para tudo quanto é sorvete ou refresco, Rebattet é o grande artista. É, como diria meu marido, o *nec plus ultra*. — Mas isto foi simplesmente feito aqui. Não quer mesmo? — Não, não poderia jantar, respondia a Sra. Bontemps. — Mas eu fico mais um pouco, você compreende, adoro conversar com uma mulher inteligente como você. Vai chamar-me de indiscreta, Odette, mas eu gostaria de saber que acha você do chapéu que tinha a Sra. Trombert. Bem sei que estão em moda os chapéus grandes; mas, de qualquer jeito, aquele me parece um pouco exagerado. E ao lado do chapéu com que ela foi o outro dia à minha casa, esse que ela usava há pouco era microscópico. — Mas não, eu não sou inteligente – dizia Odette, pensando que isso ficava bem. — Sou no fundo uma simplória que acredita em tudo quanto lhe dizem, que se aborrece por um nadinha. – E insinuava que no princípio muito sofrera por haver casado com um homem como Swann, que levava uma vida à parte e a enganava...”

¹ RTP, I, 531-532/ R, 95.

² Cf.: RTP, III, 672/ P, 154: “O nosso carro seguia rápido pelos bulevares, pelas avenidas cujos palacetes enfileirados, rósea congelação de sol e frio, me traziam à memória as minhas visitas à casa da sra. Swann suavemente iluminada pelos crisântemos enquanto não chegava a hora das lâmpadas”.

³ RTP, I, 531/ R, 95.

⁴ RTP, I, 507/ R, 76.

⁵ RTP, I, 509/ R, 77: “Lady Rufus Israels sabia à maravilhas quem eram aquelas pessoas que prodigavam a Swann uma amizade de que ela se sentia ciumenta”.

dirigiu uma única vez a palavra a Odette, que não se viu desde então encorajada a levar avante uma incursão num mundo que aliás não era absolutamente aquele que desejaria ser recebida. Naquele seu completo desinteresse pelo *faubourg* Saint-Germain, continuava Odette a ser a *cocotte* iletrada, tão diferente dos burgueses entranhados nos mínimos pontos de genealogia e que enganam, na leitura de memórias antigas, a sede das relações aristocráticas que a vida real não lhes proporciona¹.

O estigma de *femme entretenu* por muito tempo restringiu o acesso de Odette ao *alto mundo* (*les gens du monde*)², no entanto, olhando no caleidoscópio social ver-se-á em *Sodoma e Gomorra* Odette triunfar efetivamente em sociedade com a ajuda de Bergotte e de seu nacionalismo antidreyfusista:

Quanto a sra. Swann, os antidreyfusistas, pelo contrário, lhe agradeciam o ser “bem pensante”, o que lhe emprestava duplo mérito, casada que era com um judeu. Contudo, as pessoas que jamais tinham ido à sua casa imaginavam que ela apenas recebia alguns israelitas obscuros e discípulos de Bergotte [...] Por ocasião de uma subscrição que desejava fazer para a “Patrie Française”, a sra. d’Épinoy teve de ir visitá-la, como teria entrado em casa de sua vendeira, certa, aliás, de que não encontraria senão caras, nem sequer desenháveis, mas desconhecidas, e eis que ficou imobilizada de espanto quando a porta se abriu, não para o salão que ela supunha, mas para uma sala mágica onde, como que por uma mutação à vista numa *féerie*, reconheceu em figurantes radiosas, meio reclinadas em divãs, chamando a dona da casa pelo primeiro nome, as altezas, as duquesas, que ela própria, a princesa d’Épinoy, tinha grande dificuldade em atrair à sua casa, e às quais naquele momento, sob os olhos benévolos de Odette, o marquês de Lau, o conde Luís de Turenne, o príncipe Borghèse, o duque d’Estrées, trazendo a laranjada e os bolinhos, serviam flâmulos e escanções. Como a princesa d’Épinoy colocasse, sem se dar conta, a qualidade mundana no interior das criaturas, foi obrigada a desencarnar a sra. Swann e a encarná-la numa mulher elegante [...] Essa mudança da situação de Odette efetuava-se da sua parte com uma discrição que a tornava mais segura e mais rápida, mas não a deixava absolutamente suspeitar do público que afere os progressos ou a decadência de um salão pelas crônicas do *Gaulois*, de sorte que um dia, num ensaio geral de uma peça de Bergotte, realizado numa sala das mais elegantes em benefício de uma obra de caridade, foi um verdadeiro golpe de teatro quando se viu no camarote da frente, que era o do autor, virem sentar-se ao lado da sra. Swann a sra. de Marsantes e aquela que, pelo progressivo apagamento da duquesa de Guermantes (refarta de honras e anulando-se por menor esforço), se estava tornando a leoa, a rainha da época: a condessa Molé. “Quando nem suspeitávamos que ela havia começado a subir, diziam de Odette ao ver entrar no camarote a condessa Molé, “ela galgou o último degrau””³.

¹ RTP, I, 509/ R, 77.

² RTP, I, 511/ R, 79

³ RTP, III, 141-143/ SG, 143-145.

À custa da morte social de Swann, Odette, a retrógrada, atinge sua posição vantajosa. Paralelamente à consolidação de Odette na sociedade, está a derrocada de Oriane de Guermantes. Esta última, além de desiludir o narrador com sua cultura tacanha, parece que desilude também sua outrora vasta audiência, e logo a vaga de leoa *du grand monde* será por outra preenchida, pela condessa Molé, como assinalou o narrador. Odette, porém, diferentemente de outras personagens, e ainda que as circunstâncias de seu triunfo possam ser bastante questináveis, não decepciona o narrador. Sua narrativa não se altera no decurso da obra, ao contrário, ela sintetiza a personificação do belo, é mitificada, divinizada, amada. Não obstante Oriane de Guermantes e Odette serem as duas mulheres-símbolo da elegância na *Recherche*, Odette tende a ser um símbolo legendário, heróico, ela se destaca entre os meros mortais como uma “criatura de uma espécie diferente, de uma raça desconhecida, e de uma potência quase guerreira”¹, herdeira talvez da linhagem das valquírias, as guerreiras, os seres femininos e sedutores, mas simultaneamente cruéis e assombrosos.

Odette é a diferente nesta sociedade descrita por Proust. Marginal como Charles Swann, porém, num sentido adverso, ela garantiu a si uma posição social de destaque através de sua beleza, e de sua primorosa ciência, a qual embute o sentido do necessário, do imperativo, contrariando a contingência da moda:

Em virtude da liturgia e dos ritos nos quais a Sra. Swann era profundamente versada, estava sua *toilette* unida à estação e à hora por um elo necessário, único, as flores de seu inflexível chapéu de palha, as pequenas fitas de seu vestido me pareciam nascer no mês de maio mais naturalmente ainda que as flores dos jardins e dos bosques².

Seu estilo vestimentar minuciosamente construído, e aquele determinado e misterioso ar melancólico que parecia torná-la tão diáfana quanto os tecidos de seus *deshabillés*, a individualizam na sociedade. Mas estes atributos indelévels são, em realidade, parte de sua essência, e talvez por isso, no momento em que o narrador procura um aconselhamento sobre moda e elegância para orientar Albertine, e apesar de ter primeiramente recorrido a Odette, ele opta por aconselhar-se com Oriane de Guermantes, pois, “a sra. de Guermantes me parecia ir ainda mais longe na arte de vestir”³.

¹ RTP, I, 625/ R, 167.

² RTP, I, 626/ R, 168.

³ RTP, III, p. 542/ P, 30

A escolha do narrador recai sobre Oriane quiçá porque para ele o engenho na arte de se vestir da duquesa pareceu-lhe sugerir que ela detinha certo domínio das regras de elegância de aplicação universal, uma sabedoria mundana, sabedoria de soberana, que só é acessível a poucos. Logo, assim supondo, os ensinamentos de Oriane seriam constituídos de maior objetividade e racionalidade, portanto passíveis de ser aplicados. A moda para Odette, entretanto, não parece constituir-se a partir de regras, pois o seu vestir não é um assunto externo a ela, ao contrário, a moda para Odette é assunto de foro íntimo que pode apenas ser apreciada pelos outros, e não partilhada, pois a arte de vestir-se adquirir nela uma dimensão metafísica, e aderida a ela como parte de sua natureza. Quem sabe por isso mesmo, após a I Guerra, a dantes elegantíssima Oriane tenderá a desatualizar-se e será figura ultrapassada, e Odette, num sentido oposto, continuará projetando sua habitual airosideade.

*

Assim é a Odette imagética, personagem única que aparece e reaparece sem se mostrar inteiramente; ela é invólucro, representação, o puro feminino desconhecido e enigmático. Sua *toilette* funciona como máscara, ora ela é a *cocotte*, ora a respeitada *Mme Swann*, ora a eterna bela que não se inclina frente às ações do tempo.

Segundo Momcilo Milovanovic, nas exposições das vestimentas de Odette “se manifesta a tendência “vertical” decodificada mais que descritiva; pois trata-se aqui de ler e decifrar os signos para aceder ao *mise en abyme* metatextual que nos oferecem as *toilettes* da jovem mulher”¹, ou seja, Odette deve ser interpretada a partir do que dela se vê, portanto, perguntar por uma Odette substancial parece improfícuo, pois esta Odette não é a que está na obra. A personagem do romance é aquela das roupas e dos adornos, a que se vê através do olhar de Swann, e depois do jovem narrador enebriado por seu poder sedutor, mas, sobretudo é esta personagem que permanece durante toda a caminhada do narrador: “de fato, se há uma dimensão pela qual a *toilette* de Odette acede a um grau verdadeiramente superior, este é o do Tempo”².

¹ MILOVANOVIC, Momcilo. *Les figures du livre. Essai sur la coïncidence des arts dans À la recherche du temps perdu*. Paris: Honoré Champion/ Recherches Proustiennes 5, 2005, p. 53: « se manifeste cette tendance “verticale” décryptive plus que descriptive; car il s’agit ici bien de lire et de déchiffrer des signes pour accéder à cette mise en abyme métatextuelle que nous offrent les toilettes de la jeune femme ».

² MILOVANOVIC, 2005, p. 62: « De fait, s’il est une dimension par laquelle la toilette d’Odette accède à un degré véritablement supérieur, c’est celle du Temps ».

Na condição de *Mme Swann*, Odette harmoniza beleza e sensualidade numa íntima cumplicidade com o tempo, explorando dele um ritmo de beleza que lhe convém:

Odette, ao chegar à meia-idade, afinal descobrira ou inventara uma fisionomia pessoal, um “caráter” imutável, um determinado “gênero de beleza”, e aplicara esse tipo fixo, como uma imortal juventude, àqueles descosidos traços de seu rosto que por tanto tempo haviam estado sujeitos aos caprichos ocasionais e impotentes da carne e que, à menor fadiga, em um momento se carregavam de anos, de passageira velhice; aqueles traços que construíram Odette, bem ou mal, conforme o seu humor ou o seu gesto, um rosto disperso, diário, informe e delicioso¹.

Odette rejuvenece e adquire uma estabilidade estética que perdurará até o final do romance. Nas descrições das *toilettes* de Odette são claros os movimentos do tempo na moda, entretanto, suas composições vestimentares apresentam-se como palimpsestos², fazendo com que certos detalhes de modas antigas sobreponham-se indicando uma truncada adesão à novidade. Para Raymonde Coudert, porém, esta relação com a moda indica Odette como uma “acumuladora vã e obstinada, a conservadora de relíquias, a ilusionista que não deixa de lembrar o que ela foi. Suas *toilettes* recolhem os “vestígios” do longo caos das modas destronadas que seguiu, e as quais a ajudaram valentemente a seduzir³”.

Numa celebrada descrição da *toilette* de Odette é possível localizar a personagem no tempo, mas no tempo da atemporalidade, pois esta *toilette* é de uma mulher que se serve da moda segundo suas próprias regras, sobretudo afetivas e mnésicas, como coloca Milovanovic:

A lista das *toilettes* de *Mme Swann*, marcadas pelo selo da heterogeneidade temporal, nos apresenta uma descrição oscilante entre presente e passado, oferecendo um quadro de uma vasta amplitude temporal, expondo das reminiscências dos *crevés* Henri II até a última novidade, e passando pelas saias-balão Louis XV e os *gigots* de 1830⁴.

¹ RTP, I, 606/ R, 153. Cf.: « Elle semblait avoir tant d’années de moins qu’autrefois [...] lui avaient composé tant bien que mal, selon son humeur et selon sa mine, un visage épars, journalier, informe et charmant – avait appliqué ce type fixe, comme une jeunesse immortelle ».

² RTP, I, 609/ R, 155. Cf.: “no próprio traje havia certo desenho de cores que ainda continuava numa aplicação a sua existência anterior”.

³ COUDERT, 1998, p. 241: « vaine et opiniâtre accumulatrice, cette conservatrice de reliques, cette illusionniste fieffée ne cesse de rappeler ce qu’elle a été. Ses toilettes recueillent les « vestiges » du long chaos des modes détrônées qu’elle a suivies, et l’ont vaillamment aidée à séduire ».

⁴ MILOVANOVIC, 2005, p. 63: « La liste de ces toilettes de *Mme Swann* marquées au sceau de l’hétérogénéité temporelle nous présente une description oscillant entre présent et passé, offrant un tableau d’une vaste amplitude temporelle, s’étalant des reminiscences des *crevés* Henri II jusqu’à la dernière nouveauté, en passant par les paniers Louis XV et les *gigots* 1830 ».

À Odette construída como Odette de Crécy somou-se outra construção, a de Odette Swann; ela, porém, não descartou nessa nova construção de si as marcas do passado. Ela cresceu, transformou-se, e consolidou-se sustentada no passado, e assim como manteve de sua casa da Rua La Pérouse, depois de casada com Swann, “seus fetiches, seus animais talhados em matérias preciosas”¹, conservará determinados detalhes em suas roupas como um testemunho do tempo repertoriado, como se constata na célebre passagem:

A Sra. Swann quis e soube guardar vestígios de algumas dessas modas entre as novas que vieram substituí-las [...] costumava encontrar a Sra. Swann em elegante traje caseiro: a saia, de belo tom sombrio, vermelho-escuro ou alaranjado, essas cores que pareciam ter particular significado, porque já não estavam em moda, era obliquamente atravessada por uma ampla faixa com calados de renda negra, que trazia à memória os volantes de antigamente [...] naquela tarde fria de primavera em que fomos ao *Jardin d'Acclimatation* [...] a Sra. Swann ia mais ou menos entreabrindo, quando o passeio lhe dava calor, a gola de sua jaqueta, de modo que assomava a gola denteada da blusa como a entrevista lapela de um casaco que não existia, igual àqueles que usara anos antes e que lhe agradava que tivessem as bordas picotadas; e a gravata escocesa – pois continuara fiel ao escocês, mas suavizando tanto os tons (o vermelho convertido em rosa e o azul em lilás), que quase se confundiam com os tafetás furta-cor que eram a última novidade – ela a trazia atada de tal maneira por debaixo do queixo, sem que se pudesse ver de onde saía, que a gente logo recordava uma daquelas fitas de chapéu já desusadas. Por pouco que soubesse arranjar-se para “durar” assim algum tempo mais, os jovens diriam, procurando explicar suas *toilettes*: “A Sra. Swann é toda uma época, não é verdade?” Do mesmo modo que num bom estilo onde se superpõem formas distintas e que se enraíza numa oculta tradição, do modo de vestir da Sra. Swann, essas incertas recordações de casacos ou de laços, e às vezes uma tendência, logo refreada, para o casaco de marinheiros, e até uma alusão vaga e remota ao pega-rapaz, faziam palpitar sob as formas concretas a vaga aparência com outras formas mais antigas, que não se podia dizer estivessem verdadeiramente realizadas pela modista ou a chapeleira, mas que se apoderavam da memória e rodeavam a Sra. Swann de certa nobreza, ou porque aqueles atavios, por sua própria inutilidade, parecessem atender a finalidades superiores ao utilitário, ou pelo vestígio conservado dos anos transatos, ou ainda por uma espécie de individualidade indumentária característica daquela mulher e que emprestava a seus mais diferentes vestidos um ar de família. Via-se perfeitamente que não se vestia tão-só para comodidade ou adorno do corpo; ia envolta nos seus atavios como no aparato fino e espiritual de uma civilização².

¹ RTP, I, 604/ R, 151.

² RTP, I, 608-9/ R, 154-5.

Odette, como nenhuma outra personagem da *Recherche*, criou genuinamente um estilo, mas não somente no tocante à moda das roupas, mas um *estilo de existência*¹, que se deslinda em sua *toilette*. Francine Dugast-Portes observa através das diversas representações estético-pictóricas de Odette uma subliminar perenidade:

Odette é magnificada através das referências picturais que ela suscita: ela é a filha de Jéthro pintada na parede da Sistina, ela assemelha-se a um Botticelli, seu vestido de quarto é “rosa Tiepolo”, etc. [...] Tudo é inicialmente implantado através do imaginário cultural de Swann, e em seguida, o narrador segue o trabalho de transfiguração, de modo que Odette, lembrando as obras de arte de épocas diversas, sintetiza as belezas de diferentes idades [...] [ela] encontra instintivamente o arcaísmo grego e acrescenta os séculos passados².

Seguindo a Odette pictural, ela guarda em seu vestuário os vestígios do tempo permanentemente fugidio como uma escritura individualizante de suas lembranças, tal qual um desenho de Constantin Guys³, e, num sentido prosaico, Odette parece crer que *ser é ser percebida* (*esse est percipi*), pois os detalhes de uma moda passada inclusos em sua composição vestimentar, além de harmônicos ao seu estilo, são provocações que excitam o olhar e aguçam o interesse, e talvez seja este o ponto alto de sua exibição, que, até involuntariamente, almeja mostra-se como a expressão de seu espírito, de sua essencialidade.

Todavia, em moda há sempre considerações sociológicas, e a postura vestimentar de Odette difere em parte, em sua significação estética, daquela adotada pela princesa Mathilde, que, encontrada casualmente no *Bois de Boulogne*, surpreende o narrador com sua indumentária: “e tudo aquilo envolto numa *toilette* tão Segundo Império que, embora a princesa a usasse tão-só por apego às modas que havia amado, parecia que a sua intenção era não incorrer numa falta de cor histórica e corresponder à expectativa dos que esperavam dela a evocação de outra época”⁴. A princesa Mathilde pode ser acusada de estar “fora de moda” (*désuète*), ou mesmo disfarçada, pois procura, não variando seu estilo, retornar

¹ Cf.: “A mulher desenvolveu ao infinito as artes relacionadas com sua pessoa criando um *estilo de existência* – talvez a sua única contribuição original à cultura masculina”. In: SOUZA, op. cit., p.106.

² DUGAS-PORTES, 1989, p. 55: « Odette est magnifié à travers les références picturales qu’elle suscite: elle est la fille de Jéthro peinte au plafond de la Sixtine, elle ressemble à un Botticelli, sa robe de chambre est « rose Tiepolo » etc [...] Tout cela est mis en place d’abord à travers l’imaginaire culturel de Swann, et, par la suite, le narrateur poursuit ce travail de transfiguration, de sorte qu’Odette, rappelant des œuvres d’art d’époque diverses, synthétise des beautés d’âges différents [...] [elle] retrouve d’instinct l’archaïsme grec, rejoint les siècles passés ».

³ RTP, I, 411/ S, 402.

⁴ RTP, I, 532-3/ R, 96.

a ou perpetuar uma época. A princesa que, segundo Swann, “foi amiga de Flaubert, de Sainte-Beuve e de Dumas. Veja só, neta de Napoleão I! Napoleão III e o imperador da Rússia quiseram casar-se com ela”¹, parece ter motivos para querer reter a história de um tempo glorioso através de seu vestuário.

A princesa, porém, poderia sintonizar-se com Georg Simmel quando este assegura à moda o acolhimento de qualquer conteúdo? De acordo com Simmel tudo pode se tornar moda ou permanecer como moda, conforme o que se convencionou chamar de “clássico”:

A essência do clássico consiste, de fato, numa concentração dos elementos da representação à volta de um centro imóvel, o classicismo tem sempre algo de recolhido em si que, por assim dizer, não oferece muitos pontos de ataque onde possa iniciar-se a modificação, a ruptura, a destruição do equilíbrio².

Tanto o vestuário de Odette quanto o da princesa participam de certa quietude vicejada na intimidade, no espaço onde a serenidade e o equilíbrio coadunam com imobilidade social. Sob um olhar sociológico, pode-se dizer que ambas, participando da minoria dominante da sociedade, seguem o padrão de sua casta, que se apresenta conservadora e até arcaizante. Do lado oposto, a maioria, ou seja, o povo, também não evolui com tanta rapidez, por isso, diz Georg Simmel “a verdadeira variabilidade da vida histórica reside na classe média”³. Portanto, circunscritas, *Mme Swann* e Princesa Mathilde, num núcleo elitista que não precisa apelar para a moda para realizar qualquer alteração social, pois a posição de cada uma na sociedade é reconhecida e está suficientemente firme, não possuem o desejo de ascensão e, assim, podem prescindir da inquietação em abraçar os cânones impostos pela efemeridade da moda e representar-se como lhes convém. Por outro lado, cultivar esta estabilidade atingida é necessário, e mantê-la significa seguir representando a tradição.

Mesmo tendo sido, porém, uma *cocotte* e não tendo uma tradição a manter, Odette perpetuará sua existência na sociedade, e na assim considerada melhor sociedade, pois, após viubar de Charles Swann, Odette contrai matrimônio com o conde de Forcheville, e a partir desta aliança morganática, ela e sua filha Gilberte, além de assinarem de Forcheville e praticamente sonegarem o uso do sobrenome Swann, adentrarão os domínios da alta aristocracia. De Charles Swann restará apenas a grande herança, que

¹ RTP, I, 532/ R, 95.

² SIMMEL, 2008, p. 55.

³ E Simmel completa: “a história dos movimentos sociais e culturais ganhou um ritmo muito diferente, desde que o terceiro estado assumiu o comando”. In: SIMMEL, 2008, p. 50.

rapidamente será dilapidada pelo conde marido de Odette. O nome Swann, porém, será enterrado, pois, Gilberte de Forcheville, apagando qualquer traço semita de sua descendência, se tornará uma Guermantes ao casar-se com Robert de Saint-Loup.

Mas Odette permanecerá, e agora como Odette de Forcheville.

Libidinosa, harmoniosa, imortal, Odette, no último volume da obra, *O Tempo Redescoberto*, ainda consegue surpreender. Assombrosamente, Odette de Forcheville, seguindo a particular e rara vocação de *femme fatale*, mas agora titulada condessa, terá, após viubar do conde de Forcheville, o duque de Guermantes, marido de Oriane de Guermantes, como amante. Perplexo com a novidade, o narrador pondera que Odette faz parte daquela casta de mulheres que “em cada década surgem em nova encarnação, amando quando já as davam por mortas, reduzindo ao desespero uma jovem por sua causa abandonada pelo marido”¹.

Na grande recepção dos Guermantes, que “finaliza” a obra, o narrador reencontra, após longa ausência de freqüentação mundana, os antigos conhecidos, e dentre estes conhecidos ele revê Odette. Ele, porém, não a reconhece de pronto, e chega até a confundi-la com sua filha Gilberte: “seu aspecto, para quem não lhe esquecia a idade e esperava encontrar uma velha, parecia desafiar mais milagrosamente as leis da cronologia do que a conservação do rádio as da natureza. Se não a identifiquei à primeira vista foi, não por ter, e sim por não ter mudado”². O narrador fica estupefato em ver que, praticamente entre todos os convidados, Odette não envelhecera e continuava a mesma: “só a sra. de Forcheville, [...] tumefata como se se tivesse injetado algum líquido, uma espécie de parafina preservadora da pele, parecesse a mesma antiga *cocotte*, para sempre “naturalizada”³. Contudo, essa “naturalização” de Odette não remete a um rejuvenescimento, mas, segundo o narrador, a um “reflorescimento, conseguido à custa de carmins e tintas ruivas [...] Para mim, aliás, era como se dissesse [...] “Eu sou a alameda das Acácias de 1892”. Lá ainda deveria estar. E, justamente porque não mudara, não dava a impressão de viver. Parecia uma rosa esterilizada”⁴. E um aspecto importante de sua conservação parece estar camuflado em sua voz, que tão sedutora como a de uma Sirena, continuava “inutilmente quente, envolvente, com um ligeiro sotaque inglês”⁵, a voz que trazia um tom

¹ RTP, IV, 592/ TR, 265-266.

² RTP, IV, 526/ TR, 214.

³ RTP, IV, 526/ TR, 213.

⁴ RTP, IV, 528/ TR, 215-216.

⁵ RTP, IV, 528 / TR, 216.

tristonho, “quase súplice”, e a qual revelou ao narrador que “Odette ainda poderia representar”¹. E ela representou seu último papel como amante do duque de Guermantes, o qual era, naturalmente, enganado com outros.

Diferentemente de sua juventude, em seu reencontro com Odette após os anos de afastamento da sociedade mundana, o narrador, estranhamente mesclado ao escritor, critica Odette, a reclusa: “aliás, Odette enganava o sr. de Guermantes como dele cuidava, sem graça, sem nobreza. Era medíocre nesse papel como em todos os outros. Não que a vida não lhe tivesse dado alguns excelentes, mas porque não os sabia encarnar. Por ora, representava o de reclusa”². Esta crítica do narrador aproxima-se daquela feita por Anne Simon acerca da condição de Odette como “rosa esterilizada”; diz a comentadora que Odette, “incapaz de evoluir, se transforma em uma rosa esterilizada (*une rose stérilisée*)”³. Adotada a proposição de forma direta, não parece que ponderar sobre Odette em termos de evolução ou involução seja profícuo, pois não há na personagem nenhum traço que assegure esta proposição, a não ser aquela que alude ao seu refinamento mundano. O que está em jogo neste período descrito pelo narrador é a ação do tempo e a capacidade de Odette em driblar suas ofensas, por isso, evoluindo ou não – e isto em qualquer domínio: intelectual, sentimental, sexual ou moral – o tempo faria a sua parte, e, por outro lado, Odette defendeu-se e fez a sua.

Tomada, porém, de maneira indireta, ou seja, pelo viés do narrador num átimo auto denunciativo de autor, as confissões que Odette fez, após a *matinée*, ao narrador adquirem este aspecto retrógrado: “no fundo, confessava-se tão somente para fornecer-me o que imaginava temas de novelas! Enganava-se apesar de me haver alimentado a imaginação, mas involuntariamente, e por iniciativa minha, que à sua revelia eu extraía dela as leis de sua vida”⁴. A vida de Odette para o autor foi uma vida de representação, de má representação, e, aliás, não por acaso, Odette é apresentada por M. de Charlus a Swann em um teatro. Todavia, é significativo que a crítica a Odette ocorra no último volume, e este viés de atriz ruim e cínica de Odette é referência somente para o autor, pois o narrador, principalmente quando jovem e enlevado por ela, não questiona sua representação em sociedade.

¹ RTP, IV, 528/ TR, 216.

² RTP, IV, 597/ TR, 269.

³ SIMON, Anne. *Proust ou le réel retrouvé*. Le sensible et son expression dans *À la recherche du temps perdu*. Paris: Puf, 2000, p. 257. Citação de Proust: RTP, III, 536.

⁴ RTP, IV, 600/ TR, 271.

Ademais, o narrador deixa claro na *matinée* dos Guermantes que houve um êxito de Odette, especialmente em comparação a seus pares, no tocante a sua autopreservação.

Frente ao tempo, porém, não há ilusão, por isso, ele revela *en passant* que três anos mais tarde veria Odette em uma *soirée* dada por sua filha Gilberte de Saint-Loup, e na qual encontrara Odette, “não caduca, mas um tanto enfraquecida mentalmente”¹. O peso dos anos abate Odette, e ela é agora alvo de comentário desagradáveis, contudo,

Tão formosa ainda, ganhara a mais – o que nunca possuía – uma infinita simpatia; porque, ela que enganara Swann e todo mundo, era agora enganada pelo universo inteiro; e tão fraca estava que nem ousava, tendo-se invertido os papéis, defender-se dos homens. Dentro em breve nem da morte se defenderia².

A representante do belo proustiano, a mulher de botticellesca cadência que a todos inebriava com suas “sedas claras e espumantes dos *peignoirs* Watteau” é agora refém do tempo. Mas é incontestável que esta personagem representou o belo e o tempo, e, sobretudo como *Mme Swann*, ela foi o “museu da ornamentação, mulher eterna, *Mme Swann* testemunha o tempo sem ser alterada por ele. [...] Mas não é também na escritura proustiana a marca alegre da ironia e da ilusão?”³. Como toda diva, seja do teatro ou cinema, a bela Odette permanecerá, e assim como com Swann, o autor, porém, não mata sua cara personagem. Seguindo o curso natural da vida ele apenas indica seu indubitável fenecimento, mas não ousa descrevê-lo.

IV. 3.1.2.3. Albertine: a moda e a dissimulação

Passar uma temporada num balneário é aproveitar o sol, os banhos de mar, os esportes ao ar livre, e as promessas de amores transitórios. Nas palavras de Charles Swann, Balbec é “— Delicioso! É tão lindo como Siena”⁴.

¹ RTP, IV, 529/ TR, 216.

² RTP, IV, 530/ TR, 217.

³ COUDERT, 1998, p. 67 : « Musée de la parure, femme éternelle, *Mme Swann* témoigne du temps sans être altérée par lui [...] Mais n'est-il pas aussi, dans l'écriture proustienne, la marque jouissante de la dérision et de l'illusoire? »

⁴ RTP, II, 21/ R, 185.



Figura 32

E Balbec ainda tem a particularidade de ser “o único lugar no mundo que possui a igreja de Balbec”¹. Entretanto, chegar à *Balbec-plage* propriamente dita foi, como não poderia deixar de ser ao herói da *Recherche*, tão decepcionante quanto assistir à tão aguardada Berma. A estranheza e a fadiga da viagem mostram que “todas as suas faculdades estão em alerta, na defensiva, vigilantes e tensas e tão dolorosamente incapazes de relaxamento”², todavia, o desconforto inicial aos poucos se esvai, permitindo que o herói se integre à nova e litorânea paisagem, que é bastante diferente de sua Combray.

As impressões do narrador fazem uma trajetória e deslocam-se do interior para o exterior. Ele primeiro percebe o próprio lugar onde está, o *Grand-Hôtel*, e nele reconhece o *lift*, o *groom*, os hóspedes, e depois sai do hotel e conhece o Cassino, a praia, e o grande passeio em frente a ela. O grande passeio é a passarela onde o herói se deslumbrará com o desfile de veranistas e passantes. Tudo é novidade e tudo o impressiona na nova paisagem.

Praia é novidade, por isso, não só o herói da *Recherche* sente-se estonteado frente ao incomum cenário, mas todos os que podiam gozar de férias em estações de mar.



Figura 33

Por volta de 1855 surge a moda das estações balneárias na França, e cidades como Deauville, Le Touquet, Cabourg, Cannes e Nice³ foram eleitas as estações de veraneio da moda. A imperatriz Eugénie lança Biarritz como ponto de encontro dos abastados no verão, e em 1865 o pintor Eugène Boudin immortalizou na famosa tela *La plage de Trouville*⁴ a lembrança de seu passeio ao

balneário, e a partir de então, inaugura-se a moda das pinturas dedicadas às praias da costa francesa.

Philippe Perrot dá uma ideia de como seria uma estação de mar na época descrita por Proust:

No mar, o luxo, os bailes, as festas, os fogos de artifício, as extensões, de musselinas, de flores, de diamantes, de saias de *faille* laminadas de ouro, as rendas torcidas de ouro, os casacos das mulheres carregados de bordados, os vestidos de seda brocados se

¹ RTP, II, 20/ R, 184.

² BECKETT, 2003, p. 23.

³ SCLARESKY, 2000, p. 118.

⁴ Os pintores Monet e Renoir também se deixaram seduzir pelas paisagens litorâneas francesas. São diversas as séries marinhas, principalmente de Claude Monet.

concentram, sobretudo em Boulogne e em Dieppe, onde “as maravilhosas fazem até cinco *toilette* por dia”. Mas, na febre das especulações sobre os casinos e as instalações balneárias Fécamp, Le Havre, Trouville, Étretat, Cabourg, Saint-Malo, Le Tréport, Royan ou Arcachon verão também afluir o “mundo *fashionable* do Gotha ou de suas margens, com suas supremas distinções ou suas furiosas extravagâncias”¹.

E Monique Sclaresky acrescenta no tocante à moda que:

No mar a moda se emancipa, e as pessoas não se atormentam por reduzir as crinolinas sob o pretexto de encanto e alegria campestres. Marotos chapéus de palha substituem os chapéus com presilhas. As sombrinhas se abrem como flores, são grandes como pratos e têm cabos em ziguezague. Sob botinas complicadas, arrisca-se usar meias de cores suaves [...] No início da moda balneária, as roupas das damas “subiam até as orelhas”, enquanto os maiôs dos homens “desciam até o tornozelo”. De sua cabana sobre a praia de Sainte-Adresse, o escritor Alphonse Karr observa irônico as mulheres que desde as sete horas da manhã descem para tomar seu banho “em horrorosas roupas de flanela com saias galonadas e peitilho, e completo por um boné de tela encerada”².

*

Albertine e o mar: a vigorosa fugacidade da *jeune fille*

Na *Recherche*, Cabourg torna-se Balbec, e será nesta praia que o herói conhecerá, dentre outros, o pintor Elstir, M. de Charlus, e aquele que se tornará seu grande amigo, Robert de Saint-Loup, e também Albertine Simonet.

Envolvido pelo ambiente aprazível e relaxado da praia, que sugere beleza e preguiça, o herói, sempre à espreita das belezas femininas, “desejaria saber como eram feitas de perto, na realidade, as

¹ PERROT, 1981, p. 371: « À la mer, le luxe, les bals, les fêtes, les feux d’artifice, les déploiements, de mousselines, de fleurs, de diamants, les jupes de faille lamées d’argent, les dentelles à torsades d’or, les casaquins chargés de broderies, les robes de soie brochée se concentrent surtout à Boulogne et à Dieppe où « les merveilleuses font jusqu’à cinq toilettes par jour ». Mais, dans la fièvre des spéculations sur le casinos et les installations balnéaires, Fécamp, Le Havre, Trouville, Étretat, Cabourg, Saint-Malo, Le Tréport, Royan ou Arcachon verront aussi affluer le « monde fashionable du Gotha ou de ses marges, avec ses suprêmes distinctions ou ses furieuses extravagances ». (Citação: La Cobeille, n° 10, t. XIII, 1^o oct. 1853).

² SCLARESKY, 2000, p.118: « À la mer, la mode s’émancipe, on ne se gêne pas pour raccourcir les crinolines sous prétexte d’épièglerie et de gaieté champêtre. De coquins chapeaux de paille remplacent les capotes à brides. Les ombrelles d’ouvrent comme des fleurs, elles sont grandes comme des assiettes et ont des manches en zigzags. Sous les bottines compliquées, on risque des bas de couleurs tendres [...] Au debut de la mode balnéaire, les costumes des dames « montent jusqu’aux oreilles », tandis que les caleçons des hommes « descendent jusqu’à cheville ». De sa cabane sur la plage de Sainte-Adresse, l’écrivain Alphonse Karr observe, ironique, les femmes qui dès sept heures le matin descendent prendre leur bain « dans d’affreux costumes de flanelle à basquines galonnées et à plastron, que complète un bonnet de toile cirée ! » ».

mais bonitas raparigas que a vida pudesse oferecer”¹, e eis que ele é surpreendido por uma aparição: “uma estranha mancha, vi que se aproximavam cinco ou seis mocinhas, tão diferentes, no aspecto e maneiras, de todas com quem estávamos acostumados em Balbec, como o seria, chegado não se sabe de onde, um bando de gaivotas”². Tudo nelas era diferente, até as roupas,

Uma daquelas desconhecidas empurrava com a mão a sua bicicleta; duas outras empunhavam tacos de golfe; e o seu vestuário singular aberrava do das outras jovens de Balbec, entre as quais havia algumas que na verdade se entregavam aos esportes, mas sem adotar para isso uma indumentária especial³.

Atrevidas e zombeteiras, as raparigas seguiam a moda, ou seja, a moda das roupas que seguia a onda dos esportes, como explica Costanza Pasquali:

A sua origem, essencialmente prática e masculina, demonstra a extensão do esporte à sociedade feminina: do tênis, do golfe, da bicicleta; todos aqueles esportes que pediam, como explica o nome, trajes não apenas cômodos e ligeiramente elásticos, mas também adequados para proteger do suor e consequentes golpes de frio. Até então o *knitting* tinha se limitado a meias, luvas (sobretudo *mitaines*), xales e roupas íntimas⁴.

Todos estes esportes oriundos da Inglaterra alteraram a moda das roupas, e a inclusão do *sweater*, por exemplo, no guarda-roupa das mulheres foi uma pequena revolução, a qual *Mme Swann*, mesmo sendo uma anglomaníaca declarada, não aprovava, já que não praticava nenhum esporte⁵.

O pequeno bando, ou a *petite constellation*, insolente e cúmplice, é um grupo tão nidificado e fechado como aquele dos Verdurin ou dos Guermantes, e a ideia de desprezo para com os de fora que governa aqueles ninhos também rege o *petite bande*:

Tal como se julgassem, do seio de seu bando que avançava ao longo do dique como um luminoso cometa, que a multidão circundante era composta de criaturas de outra raça e de que nem mesmo o sofrimento lhes poderia despertar um sentimento de solidariedade, elas

¹ RTP, II, 146 / R, 282

² RTP, II, 146/ R, 282-283

³ RTP, II, 146/ R, 283.

⁴ PASQUALI, 1961, p. 92: “La sua origine, essenzialmente pratica e masculina, dimostra l’estendersi dello sport alla società femminile: del tennis, del golf, della bibicletta; tutti quegli sports che richiedevano, come spiega il nome, indumenti non solo comodi e leggermente elastici, mas anche atti a riparare da sudate e conseguenti colpi di freddo. Fino allora lo *knitting* era stato dovunque limitato a calze, guanti (soprattutto *mitaines*), scialli e indumenti intimi”.

⁵ RTP, I, 610/ R, 156.

não pareciam vê-la, forçavam as pessoas paradas a afastarem-se como à passagem de uma máquina que se houvesse largado e qual não seria lícito esperar que evitasse os pedestres, e limitavam-se quando muito a se entreolharem, rindo, se algum velho senhor, cuja existência não admitiam e cujo contato evitavam, fugia com movimentos de susto ou cólera, mas precipitados e risíveis. Não tinham, para quem não pertencesse a seu grupo, nenhuma afetação de desprezo: bastava-lhes o seu desprezo sincero¹.

O insólito grupo excita o narrador, e contrário a ele, que foi uma criança doente e era ainda um jovem de saúde frágil, o bando das raparigas é o símbolo do vigor e da beleza saudável. Mesmo intrigado, o bando de belas moças o seduz, e ele as admira e as alegoriza:

Eu não poderia identificar, estivesse nesse ponto de evolução em que, ou pelo enriquecimento e o lazer, ou pelos novos hábitos desportivos, espalhados até em certos meios populares, e de uma cultura física a que ainda não viera reunir-se a do intelecto, um meio social semelhante às harmoniosas e fecundas escolas de escultura, que, não buscando ainda a expressão torturada, produz naturalmente, e em abundância, belos corpos de belas pernas, de belas ancas, de rostos sadios e repousados, com um ar de agilidade e atilamento. E acaso não eram nobres e calmos modelos de beleza humana que eu via ali diante do mar, como estátuas expostas ao sol numa costa da Grécia?².

Pierre-Louis Rey considera que “projetando desejos contraditórios, mas ligados a uma aspiração em direção ao Belo, as raparigas de Balbec são um pouco primas das “filhas do fogo” (*filles du feu*) nervalianas”³. Por outro lado, William Carter arrisca afirmar que “a aparição de Albertine e suas amigas na praia é uma reminiscência do nascimento de Vênus. Eros na forma de Albertine primeiro aparece ao narrador de perfil contra o mar”⁴. O caráter de “seres da natureza” apresentado pelas moças leva o herói, em certo momento, a nomeá-las como grupo zoofítico (*la bande zoophytique*)⁵. Proust comumente recorre ora à botânica, ora à zoologia, ou à medicina para formular melhor suas metáforas, e este recurso é vastamente estudado por especialistas, e para exemplificar, Leo Spitzer afirma que este

¹ RTP, II, 149/ R, 285.

² RTP, II, 148-149/ R, 284-285.

³ REY, Pierre-Louis. Jeunes Filles de Balbec. In: BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 535.

⁴ CARTER, William C. *The Proustian Quest*. New York: New York University Press, 1992, p. 28: “The appearance of Albertine and his friends on the beach is reminiscent of the birth of Venus. Eros in the form of Albertine first appears to the Narrator in profile against a seascape”.

⁵ RTP, II, 210/ R, 332.

recurso ultrapassa a metáfora e pode ser considerado extradiegético¹, e para Ernst Curtius tais analogias são originárias de Stendhal e de Balzac². O encontro entre *M. de Charlus* e *Jupien* logo no início de *Sodoma e Gomorra*³ é uma rica narrativa de um encontro entomológico entre seres híbridos, os homens-insetos. Essas metáforas proustianas acentuam a ideia de que a atração entre os seres é instintiva, independente de ordem moral ou intelectual. O mesmo ocorre às belas e modernas moças de Balbec, que embora vestidas em hodiernas roupas esportivas de malha (*des polos*) e andando de bicicleta, são um bando, um cardume, um enxame, uma massa disforme de seres invertebrados, seres primitivos da natureza.

Albertine Simonet, juntamente com *Andrée*, *Rosemonde* e *Gisèle*, faz parte do *petite bande* que excitou a masculinidade do jovem herói na litorânea Balbec. Albertine, com sua natural vocação para líder, destaca-se no bando. Ela é esportista, joga tênis, golfe, *diabolo*, e seu meio de locomoção é a bicicleta. Jacques Dubois sintetiza:

Andando de bicicleta, trajando as características vestimentas do *polo*, sonhando com um iate e se matando em um cavalo, a pequena Albertine realmente apreendeu o poder da emancipação da prática esportiva e os recursos que ela lhe oferecia. Em face de um Marcel tão tradicionalmente letrado, ela encontrou outra cultura que, passando pela experiência do corpo e o gosto pela velocidade, coloca à sua disposição, e aos seus semelhantes, procedimentos de qualificação social que escapam a tradição⁴.

Albertine e sua bicicleta: eis a máquina que individualiza Albertine. Este veículo é um potente símbolo na representação da personagem, pois, além de ser um transporte individual que proporciona à

¹ Cf.: SPITZER, Leo. Le style de Marcel Proust (p. 397-473). In: *Études de Style*. Paris: Gallimard, 1970, p. 415 et seq.

² CURTIUS, 1928, p. 74: “A célebre aplicação que faz Stendhal do fenômeno da cristalização do amor, as comparações que Balzac extrai da filosofia são a origem dessa maneira que vemos tão ricamente desenvolvida em Proust”. (« La célèbre application que fait Stendhal du phénomène de la cristallisation à l’amour, les comparaisons que Balzac tire de la philosophie sont à l’origine de cette manière que nous voyons chez Proust si richement développée »).

³ RTP III, 03 et seq/ SG, 11 et seq.

⁴ DUBOIS, 1997, p. 115-116: « Roulant à vélo, portant les attributs vestimentaires du polo, rêvant d’un yacht et se tuant à cheval, la petite Albertine a bien saisi le pouvoir d’émancipation de la pratique sportive et les ressources qu’elle lui offrait. Face à un Marcel si traditionnellement lettré, elle s’est trouvé une autre culture qui, passant par l’expérience du corps et le goût de la vitesse, met à sa disposition et à celle de ses semblables des procédures de qualification sociale échappant à la tradition ».

heroína a possibilidade de deslocamento independente e voluntário, ele ainda representa a mulher moderna e arrojada da época, que mesmo a contragosto da sociedade, utiliza-se dele:

As bicicletas, por causa de seu triângulo horizontal, são mais apropriadas aos homens, e a prática feminina é muito controversa (problema da indumentária adaptada e da tentação de afastar-se da casa familiar). Médicos e moralizadores da época acusam a bicicletista de querer ter prazer fora de casa – e do homem¹.



Figura 34

A bicicleta, ou a pequena rainha (*la petite reine*), como foi apelidado o sedutor veículo, causou muito estardalhaço no final do século XIX principalmente porque ela era suspeita de desencadear nas mulheres certos “hábitos viciosos e voluptuosos [...] de oferecer equívocas satisfações genitais, estabelecendo graves problemas de moralidade sexual, e mais, ela fere as convenções [...] ela evoca a superexcitação lúbrica [...] é um acesso às loucuras sensuais”².

Ronda no período uma preocupação com as possibilidades de virilização das mulheres ciclistas, tanto que surge o termo avizinado ao hermafroditismo, *parisienses ginandras* (*parisiennes gynandres*)³, para designar estas impetuosas e sugestivas *cavalgantes do aço* (*chevau-cheuse de l’acier*), como disse Mallarmé. A prática dos esportes, e tudo o que dela adveio, sobretudo, a atitude e as roupas, concedeu à mulher o benefício de conhecer e experimentar os limites de seu próprio corpo, porém, o risco de ser acusada de *mulher-homem* (*femme-homme*)⁴ foi um preço a ser pago pelas progressistas mulheres que entabularam a emancipação feminina.

Todavia, sendo uma autêntica jovem de sua época, Albertine Simonet não se acanhava em representar, como ciclista, o “terceiro sexo”⁵. Marie-Agnès Barathieu observa que a Albertine ciclista e seu veículo permitem uma vasta gama de cotejamentos:

¹ BARATHIEU, Marie-Agnès. *Les Mobiles de Marcel Proust. Une sémantique du déplacement*. Villeneuve-d’Ascq (Nord): Presses universitaires du Septentrion/ Collection Perspectives, 2002, p. 158. « Les bicyclettes, à cause de leur triangle horizontale sont davantage destinées aux hommes, et la pratique féminine est très controversée (problème de ténue vestimentaire adaptée et de tentation d’éloignement du foyer familial). Médecins et moralisateurs de l’époque accusent la bicycliste de vouloir prendre du plaisir en dehors du foyer – et de l’homme ».

² BUISINE, Alain. *Proust et ses lettres*. Lille: Presses Universitaire de Lille, 1983, p. 69-70.

³ Charreton, Pierre. *Le Thème du sport dans la littérature française contemporaine*, p. 280 apud BARATHIEU, 2002, p. 159.

⁴ Charreton, Pierre. *L’androgynie, ou les ambiguïtés du féminisme sportif*, p. 380 apud BARATHIEU, 2002, p. 159.

⁵ Cf.: RTP II, 1416, nota 1 (*Notes et variantes*) de Pierre-Louis Rey sobre o uso de bicicletas entre as mulheres. Segundo Rey o termo “terceiro sexo” foi pronunciado pela atriz Mlle Wanda de Boucza, do Odéon: “a bicicletista

A carga mítica, simbólica e semântica que se prende a este objeto no fim do século XIX entre as mãos femininas, se confunde naturalmente com outro modo de locomoção moderno, com seu cortejo de lembranças, de sensações, de sentimentos. A ciclista, entre Amazona e Ícaro, dá ao herói a perigosa e castradora vertigem do desejo e do ciúme¹.

As analogias alusivas a *jeune fille* colocam-na na condição de uma divindade laica, moderna, independente, cinestésica, decidida, estando sempre em *perpetuum mobile*², e o narrador confirma: Albertine é a erotizada “bacante de bicicleta, a musa orgíaca do golfe”³, e mesmo após a morte da heroína, a lembrança que retorna é da Albertine “rápida e inclinada sobre a roda mitológica de sua bicicleta”⁴. Coincidentemente, a paixão pelos esportes e pela velocidade, que tanto caracterizam a personagem, prenuncia o movimento Futurista encetado em 1909; logo, a personagem está intimamente

constitui um terceiro sexo” e tal afirmação consta in: C. de Loris, *La Femme à la bicyclette. Ce qu’elles en pensent*, Librairies-imprimeries, Paris, 1896.

¹ BARATHIEU, 2002, p.190. « La charge mythique symbolique et sémantique qui s’attache à cet objet de la fin du XIXe siècle entre des mains féminines et qui se confond naturellement avec un autre mode de locomotion moderne, avec son cortège de souvenirs, de sensations, de sentiments. La cycliste, entre Amazone et Icare, donne au héros le dangereux et castrateur vertige du désir et de la jalousie ». A interessante pesquisa de Marie-Agnès Barathieu sobre os *véculos que movimentam a Recherche* faz um longo, mas sagaz comentário sobre uma observação de Roger Priouret, e segue numa divagação sobre os veículos na obra proustiana como os objetos móveis que permanecem: “Roger Priouret declarava: se nós eliminamos do romance a personagem, se eliminamos a história, resta o objeto” (nota 32: *Le Figaro littéraire* de 22 de janeiro de 1959, p. 4). Eliminamos as personagens: permanecerão seus emblemas-móveis, portadores de um sentido relativo ao conjunto do romance: aristocracia declinante, burguesia triunfante, emancipação feminina, revolução artística; assim, a caleche fora de moda da duquesa de Guermantes, das marquesas de Villeparisis e Cambremer, os cupês datados de Saint-Loup, a *chaise de poste* antiga do nostálgico passado de Salomon Bloch, uma carriola e um automóvel vertiginosos e montadores de imagens e de destinos, a bicicleta liberadora de Albertine, o *buggy* ligeiro de *Mlle* Vinteuil, o *cab* cúmplice de Odette, o carro florido provocante da dama em rosa, o carro à importância de *Mme* Bontemps, a luxuosa vitória de *Mme* Swann, os confortáveis landaus dos Verdurin, as tapeçarias estivais e cosmopolitas da La Raspelière, o ônibus eclético, os quadros de Elstir aos navios-carros, as obras do escritor em estilo claro como os carros ou colorido como dos Renoir, a música de Wagner cujas frases musicais são de aeroplanos em pleno céu”. (« Roger Priouret déclarait: “si nous éliminons du roman le personnage, si nous éliminons l’histoire, il reste ‘l’objet’ »” (note 32: *Le Figaro littéraire* du 22 janvier 1959, p. 4). Éliminons les personnages : il restera leurs mobiles-emblèmes, porteurs d’un sens relatif à l’ensemble du roman : aristocratie déclinante, bourgeoisie triomphante, émancipation féminine, révolution artistique ; ainsi, la calèche désuète de la duchesse de Guermantes, des marquises de Villeparisis et Cambremer, les coupés datés de Saint-Loup, la chaise de poste antique du nostalgique de l’ancien temps Salomon Bloch, une carriole et une automobile vertigineuses et assemblées d’images et de destinées, la bicyclette libératrice d’Albertine, le buggy léger de *Mlle* Vinteuil, le cab complice d’Odette, la voiture fleurie aguicheuse de la dame en rose, la voiture à insigne de *Mme* Bontemps, la luxueuse victoria de *Mme* Swann, les confortables landaus des Verdurin, les tapisseries estivales et cosmopolites de La Raspelière, l’omnibus éclectique, les tableaux d’Elstir aux navires-voitures, les œuvres de l’écrivain au style clair comme les voitures ou coloré comme des Renoir, la musique de Wagner dont les phrases musicales sont de aéroplanes en plein ciel »). In: BARATHIEU, 2002, p. 329-330.

² Costabel, Pierre: « l’apparition du « *perpetuum mobile* » », *Encyclopædia Universalis*, 14, p. 253 apud BARATHIEU, 2002, p. 142, nota 33.

³ RTP, II, 228/R, 346.

⁴ RTP IV, 70/F, 70.

conectada ao tempo florescente em que vive, o qual instilou novos e sedutores caminhos para os corpos femininos, que agora se reconhecem como corpos vivos, corpos em ação, e que estão intimamente integrados ao tempo e espaço.

Sob um viés filosófico, o acessório representante de sua individuação nitidifica a definição da jovem sob a luz de Deleuze-Guattari. Eles perguntam e instantaneamente respondem: “o que é uma moça, o que é um grupo de moças? Ao menos Proust o mostrou de uma vez por todas: como sua individuação, coletiva ou singular, não procede por subjetividade, mas por hecceidade, pura hecceidade”¹.

Hecceidade é um termo caro para a filosofia deleuze-guattariana. Após a “morte” do sujeito na filosofia no século passado, que enterrou consigo as noções de um sujeito dotado de essência, unidade, universalidade, e etc., outra perspectiva, e outros termos, entraram em cena. Para Deleuze e Guattari a subjetividade será, então, pensada como uma construção no mundo social. Eles propõem uma nova via a ser considerada que amplifica a noção de sujeito que será pensada, e não idealizada, a partir do conceito hecceidade², conceito que procura nos acontecimentos e nas singularidades, nas “dobras”, nas “dimensões de multiplicidades”³ o sujeito, o qual, segundo Deleuze e Guattari, não é feito de profundezas, mas de intensidades, de forças que estão na superfície, pois como Deleuze mesmo afirmou no final dos anos de 1960 “*é seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporal*. Paul Valéry teve uma expressão profunda: o mais profundo é a pele”⁴. E a hecceidade fabricada pelos filósofos está intrincada ao sentido de superfície, de latitude, de longitude, de nomadismo, de composição de forças. O sujeito manifesta-se então através da pele, da superfície. E por não ser esta uma filosofia substancial, e sim dos modos, ela se configura na direta concordância com a filosofia espinosana que define o indivíduo como modo, como “uma relação complexa de velocidade e lentidão, e um poder de afetar ou de ser afetado”⁵.

Portanto, de modo sintético e breve, pode-se dizer que nos moldes de uma cartografia do corpo Deleuze-Guattari definem o corpo como uma figura geométrica do desejo com longitude e latitude no

¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 62.

² No *Mil Platôs*, volume 4, os filósofos explicam a noção de hecceidade: “Acontece de se escrever ‘*ecceidade*’, derivando a palavra de *ecce*, eis aqui. É um erro, pois Duns Scot cria a palavra e o conceito a partir de *Haec*, “esta coisa”. Mas é um erro fecundo, porque sugere um modo de individuação que não se confunde precisamente com o de uma coisa ou de um sujeito. In: DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 47, nota 24.

³ DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 50.

⁴ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 11.

⁵ SAUVAGNARGUES, 2006, p. 66.

plano da consistência. À longitude pertencem as relações extensivas, movimento e repouso, velocidade e lentidão, e à latitude as intensivas, o “conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência”¹. O percurso de Albertine, especialmente em Balbec, pode ser visualizado através da filosofia geométrica deleuze-guattariana em suas linhas longitudinais que se cruzam entre os movimentos velozes e lentos, e pelo conjunto das latitudinais em sua intensidade intrínseca. A Albertine vislumbrada, ou seja, o ser povoado de partículas que incorpora o *ser de fuga* em sua bicicleta, desenha-se, individualiza-se, e simultaneamente revela outra cartografia, a própria carta geográfica de Balbec, o território que a segmentariza, afinal: “habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizado espacial e socialmente”². É na cidade litorânea que as relações de força que compõem Albertine, sua latitude e longitude, qualificam sua capacidade de potência, sua pura hecceidade, sobretudo sua bicicleta, como uma extensão de seu corpo que marca a superfície, ou o solo da cidade, o qual é correlato ao seu solo interior, solo que abriga as marcas do desejo em suas incessantes buscas. Albertine é movimento, e sendo um *ser de fuga*, movente e inapreensível ao herói, ela se tornará para ele imagem: a personagem autônoma e suficiente se transforma em imagem na acepção bergsoniana admitida por Deleuze: imagem = movimento: “o realismo da imagem faz com que a imagem seja movimento e matéria: relação de forças, vibrações movente da matéria. Assim definida, a imagem não é mais completamente relegada ao plano das representações, mas adquire uma existência física”³. Mas a *pequena rainha*, o veículo que participa intensamente da construção de Albertine em Balbec, é, porém, na cidade de Paris, esquecido. O carro, veículo mais célere, irá substituí-la, sugerindo outra imagem, outra construção da personagem.

Todavia, ainda examinando a Albertine Simonet da praia que se revela atividade, movimento, *ser de fuga*, multiplicidade, há um elemento vestimentar que a acompanha e, ao mesmo tempo, insinua-se como uma alegoria de sua inacessibilidade para ao herói. Compondo-se como elemento dessa evidente efemeridade, a impenetrabilidade pode ser percebida através de uma importante vestimenta: o casaco impermeável. Ele, juntamente com o veículo-símbolo de sua independência, a bicicleta, traduz a

¹ DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 47.

² DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 83.

³ SAUVAGNARGUES, 2006, p. 73: « Ce réalisme de l’image fait que l’image est mouvement et matière: rapport de forces, vibrations mouvante de la matière. Ainsi définit, l’image n’est plus du tout reléguée au plan des représentations, mais prend une existence physique ».

arrojada mobilidade da personagem e denuncia parte de sua natureza, simultaneamente, secreta e clandestina.

Antoine Compagnon em seu livro *Proust entre deux siècles* monta no capítulo 4 – *Huysmans, ou la lecture perverse de la Renaissance italienne* – algumas confrontações entre Proust e Huysmans. Neste capítulo há *Le caoutchouc d'Albertine*¹, um texto em que Compagnon, apoiando-se principalmente no *Cahier 46*, e um pouco no *71*, desenvolve uma vasta e densa análise sobre as inúmeras citações da capa impermeável (*caoutchouc*) que consta nestes *Cahiers*. A vestimenta que protege da chuva é usada por Albertine em diversas ocasiões, mas, sobretudo nos *Cahiers* citados, Proust compara a vestimenta a uma armadura feita de malha de ferro. Argutas e profícuas as reflexões de Compagnon, seguramente.

Apesar disso, não convém aqui lançar mão destes excertos, visto que eles não constam nas edições de referência oficialmente publicadas² da *Recherche*. Todavia, a presença do impermeável de Albertine carece, sem dúvida, ser assinalada, pois ainda que Marcel Proust, ou mesmo quem exerceu a tutela sobre a obra póstuma, tenha rechaçado os importantes fragmentos analisados por Compagnon, a vestimenta impermeável de Albertine não o foi, e ela está presente em ao menos duas passagens significativas.

A capa impermeável aparece na primeira viagem do narrador a Balbec, e reaparece de modo muito particular n' *A Fugitiva*³, e é deste volume a citação que segue:

Como é que a julgara morta, quando agora, para pensar nela, não tinha a meu dispor senão as próprias imagens que, quando viva, eu revia alternadamente? Rápida e inclinada sobre a roda mitológica de sua bicicleta, apertada, nos dias de chuva, na guerreira túnica de borracha (*la tunique guerrière de caoutchouc*) que lhe empinava os seios, cabeça envolta num turbante e coroada de serpentes, ela semeava terror pelas ruas de Balbec [...] Jamais

¹ COMPAGNON, 1989, p. 116-126 (*Le caoutchouc d'Albertine*)./ Marie-Agnès Barathieu fez o mesmo tipo de apreciação através desses mesmos esboços. In: BARATHIEU, 2002, p. 179 et seq.

² Salvo para aqueles que trabalham com crítica genética, as edições de referência mais utilizadas para as pesquisas proustianas são as publicadas pela Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade. São duas as edições: 1a edição: *À la Recherche du temps perdu*, 3 Vols. Edição estabelecida e anotada por Pierre Clarac e André Ferré, Paris, 1954; 2a edição revisada: *À la recherche du temps perdu*, 4 Vols. Edição publicada sob a direção de Jean-Yves Tadié, Paris, 1987-1989. Como registrado anteriormente (Abreviações), esta pesquisa se serve da edição revisada de Jean-Yves Tadié.

³ Usa-se nesta pesquisa a edição *Albertine Disparue* que corresponde em português à edição *A Fugitiva*. A edição *Albertine Disparue*, estabelecida por Nathalie Mauriac e Étienne Wolff (traduzida para o português por Ivan Junqueira sob o título *Albertina desaparecida* – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989), inédita até 1986, e que segundo consta seria a versão alterada por Marcel Proust do volume *A fugitiva*, não traz referência ao impermeável de Albertine.

havia eu acariaciado a Albertine encapada dos dias chuvosos, queria pedir-lhe que tirasse a armadura para conhecer com ela o amor campestre, a fraternidade da viagem¹.

Na passagem, o impermeável que protegia a indomável Albertine em sua bicicleta reaparece em sua lembrança na “guerreira túnica”, que mesmo o escondendo, modelava-lhe o corpo, tanto que o narrador podia pressentir os seios da rapariga desejada por baixo da vestimenta. O apelo erótico da vestimenta contradiz sua, senão robustez, ao menos seu aspecto pouco delicado. Segundo Marie-Agnès Barathieu:

O detalhe vestimentar do impermeável (aqui proteção efetiva contra a chuva e não prevenção) é o sinal visual e objetivo do caráter imperioso das missões de Albertine que não sofre nenhum atraso, o índice de uma força interna ou externa misteriosa, o eco semântico do *leitmotiv* “que empurrava uma bicicleta”².

O mesmo impermeável, a vestimenta-insígnia da impetuosidade de Albertine, já havia anteriormente aparecido em *Sodoma e Gomorra* suscitando a imaginação e o desejo do narrador³:

E, ante o impermeável de Albertine, no qual ela parecia tornar-se outra pessoa, a infatigável errante dos dias chuvosos, e que, colado, maleável e cinzento, parecia, naquele instante, menos proteger o seu vestuário contra a água do que ter sido encharcado por ela e ligar-se ao corpo de minha amiga a fim de modelar as formas para um escultor, arranquei aquela túnica que esposava ciosamente um colo desejado e, atraindo a mim Albertine: — Mas tu não queres sonhar contra meu peito, viajante indolente, pousando nele a tua fronte? — disse eu, tomando a sua cabeça em minhas mãos e mostrando-lhe os vastos prados inundados e silenciosos que se estendiam ao entardecer até o horizonte fechado sobre as cadeias paralelas de longínquos e azulados vales⁴.

A armadura de Albertine é aqui maleável, pronta para ser modelada, para tornar-se forma, volumes e relevos, enfim, escultura. Sob sua capa a heroína fica intangível ao herói; sob sua proteção

¹ RTP, IV, 70/ F, 70.

² BARATHIEU, 2002, p. 173: « Le détail vestimentaire du caoutchouc (ici protection effective contre la pluie et non prévoyance) est le signe visuel et objectif du caractère irrépressible des missions d’Albertine qui ne souffrent aucun retard, l’indice d’une force interne ou externe mystérieuse, l’écho sémantique du leitmotiv « *qui poussait une bicyclette* ». Referência ao verbo *pousser* usado em RTP, II, 14/ R, 283: “Uma daquelas desconhecidas empurrava com a mão a sua bicicleta...”

³ Marie-Agnès Barathieu faz um trocadilho interessante, mas que se perde na tradução: “Albertine é neste momento, essencialmente casaco e amante de impermeável”: « à ce moment-là, essentiellement mante et amante de caoutchouc ». In: BARATHIEU, 2002, p. 135.

⁴ RTP, III, 258-259/ SG, 255.

só resta a ele espreitar e desejar as formas da “infatigável errante dos dias chuvosos”, que com o impermeável lhe parece imóvel, provocante e diafanamente distante. Por isso ele a descobre, desnuda-a da armadura, e trazendo-a para si a acolhe sob as bênçãos de Alfred de Vigny¹.

Retornando à Albertine do bando, após destacar-se dele, a jovem inicia um romance com o herói. E assim como Odette, de Albertine o leitor pouco saberá: sua real filiação, onde mora, sua inesperada ida a Paris². Pode-se aventar, por ser desportista e apreciar a velocidade e as novidades de então, que Albertine seja oriunda de uma burguesia moderada, mas que almeja seu *status* na sociedade. E assim será: no período da Primeira Guerra, a burguesia mediana se estabelecerá definitivamente como classe dominante, e tal consagração ficará evidente na figura da própria tia de Albertine, *Mme* Bontemps, uma das senhoras de turbante, e inseparável amiga de *Mme* Verdurin. Olgária Matos faz uma colocação pertinente no tocante a uma “Albertine social”:

Desde o instante que a classe média faz sua aparição na narração e na sociedade, a jovem Albertine em Balbec toma um valor de emblema, de “entre-deois”, nem um nem outro – entre terra e mar, entre duas sexualidades, entre vida e morte – que anuncia o mal estar identitário do mundo contemporâneo³.

E como se disse, as roupas da rapariga neste período são roupas confortáveis, adequadas à prática dos esportes, por isso, qual não foi a surpresa do narrador ao vê-la de cabelos soltos e vestida com seda:

Quando pouco depois chegava à casa de Elstir, a primeira coisa que pensei foi que a Srta. Simonet ali não estivesse. É verdade que lá estava uma jovem sentada, com um vestido de seda e sem nada na cabeça; mas para mim eram desconhecidos aqueles cabelos magníficos e a cor da tez, onde não encontrei a mesma essência que extraíra de uma ciclista a passear na praia coberta com a sua boina. Contudo, aquela era Albertine⁴.

¹ “Mas tu não queres sonhar contra meu peito, viajante indolente, pousando nele a tua frente?” (« Mais toi, ne veux-tu pas, voyageuse indolente/ Rêver sur mon épaule, en y posant ton front ? »). Proust introduziu nesta cena um fragmento da longa e bela poesia de Alfred de Vigny, *Les Destinées – I La Maison du Berger* (1840-1844).

² RTP, II, 305-6/ R, 404.

³ MATOS, Olgária: « Dès l’instant où la classe moyenne fait son apparition dans la narration et dans la société, la jeune Albertine à Balbec prend valeur d’emblème de cet « entre-deux » - ni l’un ni l’autre –entre terre et mer, entre deux sexualités, entre vie et mort - qui annonce le malaise identitaire du monde contemporain ». In: Matos, Olgária. *A la Recherche de la délicatesse perdue: de la Belle époque au nouveau-riche*. (N. B.: texto inédito apresentado no dia 25 de março no Congrès International “Proust 2011”, realizado entre 23 a 25 de março de 2011, e organizado pelo Centro de Estudos Proustianos e o Laboratório do Manuscrito Literário da Universidade de São Paulo, uma parceria ITEM-CNRS e USP-FAPESP).

⁴ RTP, II, 225/ R, 344.

Após a lenta extração de Albertine “da nebulosa das *jeunes filles*”, como disse Deleuze, começa o tormento do herói na busca pela inequivocidade de sua escolhida, entretanto, ele se confunde, e se confundirá sempre com suas contínuas mudanças:

...Albertine, depois dessa primeira metamorfose, ainda devesse mudar muitas vezes para mim [...] tinha enfim, como parte marcante do rosto, uma têmpera bastante afogueada e pouco agradável de ver, e não mais o olhar estranho em que eu sempre havia pensado até então. Mas não passava de uma segunda vista, e outras haveria sem dúvida, pelas quais eu deveria passar sucessivamente. Assim, só depois de haver reconhecido, não sem hesitações, os erros de óptica do princípio, é que se pode chegar ao conhecimento exato de uma criatura, se é que esse conhecimento é possível. Mas não o é, pois enquanto se retifica a visão que dele temos, ele próprio, que não é um objeto inerte, muda por sua conta; pensamos apanhá-lo, ele se desloca; e, se julgando vê-lo enfim mais claramente, apenas as imagens antigas que havíamos tomado é que conseguimos aclarar, mas essas imagens não o representam mais¹.

As mulheres reiteradamente provocaram alvoroço no herói, e com Albertine não será diferente. E conforme Georges Poulet, “na mesma medida em que os seres revelam a inesgotável diversidade de aspectos que está neles, eles se subtraem ao olhar. À força de se revelar, eles se esquivam. Albertine decuplicada, multiplicada, é já Albertine desaparecida”².

Os prenúncios de fracasso e sofrimento que frequentemente rondam as paixões do herói pertencem a um permanente estado emocional, o qual é praticamente intransponível³. E seu amor com Albertine está também fadado ao fracasso, por isso, Marie-Agnès Barathieu sintetiza nestes termos o encontro do narrador com a heroína: “assim é o ciclo de Albertine: a história de uma união impossível entre o herói-narrador e Albertine cujo ponto de partida é sua aparição sob o signo do equívoco, e o fim, seu desaparecimento acidental com as etapas: encontro, vida comum, fuga e morte”⁴.

¹ RTP, II, 228-229/ R, 346.

² POULET, Georges. *L'Espace proustien*. Paris: Gallimard/ Tel, 1982, p. 109-110: « Dans la mesure même où les êtres révèlent l'inépuisable diversité d'aspects qui est en eux, ils se soustraient au regard. À force de se révéler, ils se dérobent. Albertine décuplée, multipliée, c'est déjà Albertine disparue ».

³ RTP, II, 665-6/CG, 334: “É esse o terrível engano do amor, que começa por fazer-nos brincar, não com uma mulher do mundo exterior, mas com uma boneca do interior de nosso cérebro, a única aliás que temos sempre à nossa disposição, a única que possuiremos e que a arbitrariedade da lembrança, quase tão absoluta como a da imaginação, pode fazer tão diferente da mulher real como da Balbec real fora para mim a Balbec sonhada; criação fictícia a que, pouco a pouco, para sofrimento nosso, forçaremos a mulher real a assemelhar-se”.

⁴ BARATHIEU, 2002, p. 125: « Tel est le cycle Albertine: l'histoire d'une union impossible entre le héros-narrateur et Albertine dont le point de départ est son apparition sous le signe de l'équivoque, et le terme, sa disparition accidentelle, avec les étapes: rencontre, vie commune, fuite et mort ».

O herói tem um vínculo, principalmente, contemplativo com a desejada *jeune fille*. Entretanto, sua observação não é ingênua como aquela que se assemelha à admiração, ao contrário, ele age como um *voyeur*, e também como um atalaia, pois sua pretensão não é apenas obter uma satisfação erótica com sua vigilância, mas, antes, deseja desvendá-la para poder retê-la.

As cenas celebradas como *Albertine dormindo* (*Albertine endormie*) evidenciam essa curiosidade invasiva. Ele quer saber o que pensa, o que sente, e quais os desejos de sua escolhida. Exercitando seu voyeurismo, o narrador tentará aplacar suas inquietações.

Jean Paris acredita que o olhar está na origem do mundo como o sentido primeiro:

Fala, audição, tato, o olhar acende, se alimenta de todos os sentidos. Na alquimia corporal ele é a emanção mais alta, a quintessência – ao contrário, por exemplo, do excremento – como se ele transformaria em espírito a nossa vida física à medida que ele nela dimana, exprime-a, signifique-a. O corpo engendra assim uma simbólica instintiva, explicando sua presença no universo, de modo que pensar o um empenha, deveria empenhar o outro. Os mitos solares, dizem, descrevem também a fundação do mundo. O que não se diz é que descrevem também a fundação do olhar¹.

Introduzindo outro ponto de vista e admitindo certa progressão por contiguidade entre o olhar e os demais sentidos, pode-se destacar o exame de René Schérer sobre o devir-animal deleuziano, no qual se destaca a relação existente entre a boca e a animalidade. Schérer enfatiza em seu exame as ponderações de Gilbert Lascault, sobretudo nas apreciações deste acerca das artes plásticas; Lascault assegura que ““um dos modos de falar de animalidade incide em pensar as bocas”. O privilégio do homem é o olho, o olhar ; o animal é toda a boca; ele a leva para frente, é sua “proa”” [...]”², e arremata assinalando a boca no trabalho de Francis Bacon vista por Deleuze na *Lógica da Sensação*³.

¹ PARIS, op. cit., p. 55: Parole, ouïe, toucher, le regard s'éclaire, s'alimente de tous les sens. Dans l'alchimie corporelle, il en est l'émanation la plus haute, la quintessence – à l'opposé, par exemple, de l'excrément – comme s'il transmuait en esprit notre vie physique à mesure qu'il en procède, l'exprime, la signifie. Le corps engendre ainsi une symbolique instinctive, explicitant sa présence dans l'univers, en sorte que penser l'un engage, devrait engager l'autre. Les mythes solaires, dit-on, décrivent aussi la fondation du monde. Ce qu'on ne dit pas, c'est qu'ils décrivent aussi la fondation du regard ».

² SCHÉREER, 1998, p. 50: « L'une des manières de parler de l'animalité consiste à penser les bouches ». Le privilège de l'homme est l'œil, le regard ; l'animal est toute bouche; il la porte en avant, c'est sa « proue » (G. Bataille). G. Lascault, *Écrits timides sur le visible*, A. Colin, 1992, p. 344-345: « Onze bribes de bestiaires à peu près contemporaines » (1976) apud: SCHÉREER, op. cit., loc. cit.

³ Assinalando o trabalho de um artista contemporâneo que investigou de modo singular a bestidade no homem, continua Schérer: “Quanto a Francis Bacon, ele joga a animalidade contra “a hipótese da alma”; “ele escolhe a boca que agride, regride, grita, se torce, devora a si mesma”. (« Quant à Francis Bacon, il joue l'animalité contre « l'hypothèse de l'âme »; « il choisit la bouche qui agresse, regresse, hurle, se tord, se devore elle-même »). (Citação

Longe, porém, de aproximar a concepção de animalidade aos sentidos, a *Recherche* os utiliza como vias de apreensão do mundo. Por ser uma obra empirista, sensualista, que beira a hiperestesia, todos os sentidos são fundamentais, e se torna difícil elencar por ordem de importância qual deles seria superior ao outro. O olhar, a audição, o paladar, o tato e o olfato são basilares, e todos concorrem entre si de modo evidente. A audição é essencial na apreensão musical e na leitura da “cacofonia do mundo”¹, assim como o olfato e o paladar, pois foram eles os sentidos que possibilitaram o prodígio da *madeleine*. A queda do narrador em frente à mansão dos Guermantes quando de sua ida à derradeira recepção, alude ao tato, e foi esta sua quase-queda que provocou a grande epifania:

As reminiscências provocadas pelas diversas sensações: desequilíbrio, barulho, contato com o guardanapo, em relação direta com os órgãos receptores, reanimam as imagens antigas e oferecem ao sujeito a ideia de sua vida. Se distinguindo da experiência, a memória lhe permite então se destacar da sensação².

Os sentidos em Proust atuam como pontes que se formam entre o sujeito e os objetos percebidos, entretanto, a sensação das coisas não é apenas a percepção da qualidade desses objetos. As sensações, com a colaboração de determinadas faculdades, vão além, vão em direção a uma percepção maior, à percepção do mundo sensível, numa relação que se estabelece ontologicamente: “o que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente”³, ou seja, é uma relação de cada um com sua própria intimidade, e no caso do trabalho do escritor é sua relação entre suas impressões e a efetivação dela através da construção de uma escrita, e melhor, de um estilo que satisfaça a tradução deste processo imagético-impressionista; pode-se falar também em signo e sentido deleuziano no tocante à própria feitura da obra, ou, conforme Jean-François Chevrier e Brigitte Legars:

da obra de Gilles Deleuze: Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris: Éd. de La Différence, 1984, p. 19 et seq).

¹ MACÉ, op. cit., p. 98.

² ERMAN, Michel. Philosophie du goût. (p. 27-32). In: *Marcel Proust: Geschmack und Neigung*. Volker Kapp (Hrsg.). Tübingen: Stauffenburg-verlag, 1989, p. 30: « Les reminiscences provoquées par les diverses sensations: déséquilibre, bruit, contacte de la serviette, en relation directe avec les organes récepteurs, ravivent des images anciennes et offrent au sujet l'idée de sa vie. En se distinguant de l'expérience, la mémoire lui permet alors de se détacher de la sensation ».

³ RTP, IV, 468/ TR, 167.

Em seu sentido próprio (o que é visto) e em seu sentido metafórico (o que é escrito), o termo *imagem* (ou a “impressão”) aparece de modo sistemático. Para Proust, o que é visto é ao mesmo tempo escrito (na memória), então legível. As figuras impressas “graças ao esquecimento” estão a ler, ou seja, a reescrever em um livro organizado, narrativo. Mas também: o que é escrito faz imagem, dá a ver¹.

A *Recherche* é inegavelmente uma obra construída por palavras que anseia pela realidade: as composições de igrejas e seus vitrais, as descrições de telas ficcionais de Elstir e reais de Carpaccio, Rembrandt ou Vermeer, os afrescos de Michelangelo e Ticiano, as roupas renascentistas e os vestidos de *soirées*, os belos corpos e os belos rostos, são todos elementos visuais. Esta escrita feita de imagens, metafórica ou metonimicamente construídas, como assinala Gérard Genette, visam a atingir o real, é literatura absoluta. Gilles Deleuze observou tal característica no seminal *Proust e os signos*:

Em Proust o estilo não se propõe a descrever nem sugerir: como em Balzac, ele é explicativo, ele explica através de imagens. É um não-estilo porque se confunde com o “interpretar” puro e sem sujeito, e porque multiplica os pontos de vista sob a frase, no interior da frase. Esta é como o rio que aparece “totalmente deslocado, aqui espraiando-se em lago, ali feito filetes, noutra parte rompido pela interposição de uma colina”. O estilo é a explicação dos signos em diferentes velocidades de desenvolvimento, segundo as cadeias associativas que lhe são próprias, atingindo em cada um deles o ponto de ruptura da essência como Ponto de vista; daí o papel dos incidentes, das subordinadas, das comparações que exprimem numa imagem o processo de explicação, a imagem sendo boa quando explica bem, sempre explosiva, sem nunca se sacrificar à pretensa beleza do conjunto. Ou melhor, o estilo começa com dois objetos *diferentes*, distantes, mesmo quando são contíguos; pode ser que estes dois objetos se pareçam objetivamente, sejam do mesmo gênero; pode ser que eles sejam ligados subjetivamente por uma cadeia de associação. O estilo terá de arrastar tudo isso, como um rio que carrega os materiais de seu leito².

Indo na mesma direção, Anne Simon observa que,

O “traçado” que se encontra no romance serve precisamente para delimitar e circunscrever um espaço, visível, sonoro, perfumado, ideal, sentimental ou temporal, e permite, pela discreta discriminação que ele instaura o nascimento da sensação e sua escritura: “Françoise vinha acender o fogo e para fazê-lo pegar jogava sobre ele alguns raminhos

¹ CHEVRIER; LEGARS, 1977, p. 23: « Dans son sens propre (ce qui est vu) et dans son sens métaphorique (ce qui est écrit), le terme d'*image* (ou celui d'« impression ») apparaît de façon systématique. Pour Proust, ce qui est vu est dans le même temps écrit (dans la mémoire); donc lisible. Les figures imprimées “grâce à l'oubli” sont à lire, c'est-à-dire à réécrire dans un livre organisé, narratif. Mais aussi: ce qui est écrit fait image, donne à voir ».

² DELEUZE, 1987, p. 166.

cujo odor, esquecido durante todo o verão, descrevia em torno da lareira um círculo mágico, dentro do qual, vendo-me a mim mesmo a ler, ora em Combray, ora em Doncières, eu me sentia tão contente, ficando em meu quarto em Paris, como se estivesse prestes a sair a passeio (...)»¹.

São os sentidos que regem o aprendizado e os desejos². Mas são também os sentidos que enganam, e no final da *Recherche*, o narrador, privado do herói, reconhece o quanto eles iludem:

Certamente, muitos outros erros dos sentidos – viu-se como mo provaram vários episódios desta narrativa – nos falseam o aspecto real deste mundo. Mas, enfim, eu poderia, a rigor, na transcrição mais exata que tentaria fazer, não modificar o lugar dos sons, evitar desmembrá-los de sua causa, a cujo lado a inteligência os coloca retrospectivamente, embora evocar a chuva cantando no meio do quarto e nossa tisana em ebulição caindo como um dilúvio no pátio não seja, em suma, mais desconcertante do que aquilo que tantas vezes se permitem os pintores, quando situam perto ou muito longe de nós, segundo no-los devem mostrar as leis de perspectiva, a intensidade das cores e a primeira ilusão do olhar, um barco a vela ou um cume, que o raciocínio transportará em seguida a distâncias não raro enormes³.

Retomando o tema olhar e voltando ao herói *voyeur*, o ensaio sobre o voyeurismo na *Recherche* de Volker Roloff afirma que “Proust demonstra as relações entre ver, ler e a imaginação literária e visual [...] e ao mesmo tempo, as rupturas intermediárias, a descontinuidade das imagens, a inacessibilidade e a invisibilidade, o deslizamento das imagens”⁴. O olhar voyeurístico do narrador opera atentamente por todo o romance, é um olhar que não descansa: ele perscruta, segue, considera,

¹ SIMON, 2000, p. 176: « Ce « tracé » qu'on retrouve dans le roman sert précisément à délimiter et circonscrire un espace, visible, sonore, parfumé, idéal, sentimental ou temporel, et permet, par la discrète discrimination qu'il instaure, la naissance de la sensation et son écriture: « Françoise venait allumer le feu et pour le faire prendre y jetait quelques brindilles, dont l'odeur, oubliée pendant tout l'été, décrivait autour de la cheminée un cercle magique dans lequel, m'apercevant moi-même en train de lire tantôt à Combray, tantôt à Doncières, j'étais aussi joyeux, restant dans ma chambre à Paris, que si j'avais été sur le point de partir en promenade (...) » ». (Citação: RTP, III, 536/ P, 25).

² Cf.: RTP, II, 246-7/ R, 360: “Os homens, os jovens, as mulheres velhas ou maduras com quem julgamos agradável conviver, não os levamos senão numa plana e inconsistente superfície, pois só tomamos consciência deles pela percepção visual reduzida a si mesma; mas, quando essa percepção se dirige a uma rapariga, vai como que delegada pelos demais sentidos; eles vão procurar umas após outras as diversas qualidades odoríferas, táteis, sápidas, que assim saboreiam, mesmo sem o auxílio das mãos e dos lábios; e capazes, graças às artes de transposição e ao gênio de síntese em que excede o desejo, de reconstituir, sob a cor das faces ou do colo, o roçar, a degustação, os contatos proibidos, emprestam a essas raparigas a mesma consistência de mel que às rosas ou às uvas, quando vagabundeiam por um rosal ou um vinhedo, de que comem os cachos com os olhos”.

³ RTP, IV, 622/ TR, 289.

⁴ Roloff, 2000, p. 279: « Proust démontre les rapports entre voir, lire et l'imagination littéraire et visuelle [...] et en même temps, les ruptures intermédiaires, la discontinuité des images, l'inaccessibilité et l'invisibilité, le glissement des images ».

mas, sobretudo viola, invade. Há uma variada gama de voyeurismo, desde a meio-inocente espiada do narrador pela janela de *Mlle Vinteuil* em Montjouvain, até as propositais espreitadas deste em direção a *M. de Charlus* em duas famosas cenas: no *hôtel* dos *Guermantes*¹ (a dança dos homens-insetos), e na *maison* de Jupien².

Entretanto, é com *Albertine* que o olhar assume uma característica de câmera de cinema, pois ele vai se aproximando da personagem de modo íntimo, na intenção de invadi-lo. Este olhar é aquele que primeiro percebe à distância a “massa amorfa e deliciosa”³, como uma nebulosa aparição das moças do pequeno bando; depois *Albertine* destaca-se entre as moças e iniciam-se então as diversas tomadas e *close-ups* da heroína. O olhar do narrador-herói sobre *Albertine* vai se revelando penetrativo, inquisidor. Ela é a personagem mais privilegiada pelo olhar do herói, e entre as célebres cenas contemplativas estão as descrições de *Albertine dormindo* e o *beijo em Albertine*, todavia estas cenas diferem entre si sobremaneira.

As primeiras, *Albertine dormindo*, seriam, por assim dizer, cenas de um irrestrito *voyeur*. Nas cenas do beijar, porém, além da inclusão participativa do narrador no ato do beijo, há um olhar que a descreve de modo estático cubista; um olhar fragmentado que examina ora a boca, ora face, ora um lado, depois outro, uma descrição tal qual instantâneos fotográficos, mas que não permite a conservação de uma única imagem, pelo contrário: “*Albertine*, é o rosto que se dissolve na proximidade do beijar”⁴, rosto que se deforma ao mesmo tempo em que se mistura à ânsia do herói em beijá-la. Se se fosse recorrer a uma imagem, antes até de uma imagem cubista, esta seria a imagem de um dos rostos de Francis Bacon, imagem formada pela deformidade das cores e formas. Mas simultaneamente há nesta cena o movimento cinematográfico que sugere a realização de um grande plano (*gros plan* ou *close-up*) assinalado por Gilles Deleuze no início do capítulo dedicado ao rosto em *A Imagem-Movimento*: “*A imagem-afecção, é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...* Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas oferecia uma leitura afetiva de todo filme”⁵, e esta aproximação que permite divisar uma nova face (“o

¹ RTP, III, 6 et seq/ SG, 13 et seq.

² RTP, IV, 402 et seq/ TR, 104 et seq.

³ RTP, II, 180/ R, 309.

⁴ SCHÉRER, 1998, p. 75: « *Albertine*, c'est le visage qui se dissout dans la proximité du baiser ».

⁵ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 114./ Cf.: In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo, Ed. 34, 2007, p. 81: “A ideia de uma totalidade aberta tem um sentido propriamente cinematográfico. Com efeito, quando uma imagem é um movimento,

pescoço, visto mais de perto e como que com uma lente, mostrou nas saliências da sua pele uma robustez que modificou o caráter do rosto”¹), é o olhar em movimento montando seu ponto de vista, na tentativa, inútil, de encontrar uma unidade em Albertine:

Da mesma forma que em Balbec Albertine muitas vezes me parecera diferente, agora, como se ao acelerar prodigiosamente a rapidez das mudanças de perspectiva e das mudanças de coloração que nos oferece uma pessoa em nossos diversos encontros com ela, eu quisesse fazê-las caber todas em alguns segundos para recriar experimentalmente o fenômeno que diversifica a individualidade de um ser e tirar umas das outras, como de um estojo, todas as possibilidades que ele encerra, naquele curto trajeto de meus lábios para sua face foram dez Albertines que eu vi².

Já as cenas de *Albertine endormie* expõem um efetivo procedimento óptico que remete ao voyeurismo do narrador:

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. Fechando os olhos, perdendo a consciência, Albertine 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, da vida mais diversa da minha, mais estranha, e que no entanto me pertencia mais. Seu eu não se espacava a todos os momentos, como quando conversávamos, pelas saídas do pensamento inconfessado e do olhar. Ela havia recolhido a si tudo dela que andava fora, estava toda 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. Eu escutava aquela murmurante emanção misteriosa, suave como um zéfiro marinho inefável com esse luar que era seu sono. Enquanto este durava, eu podia pensar nela e entretanto olhá-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 naturais³.

Através desse olho perscrutador uma mescla de sentimentos, ou antes, de sensações, se revela: desejo, ciúme, curiosidade, erotismo. Nessas cenas a relação do olhar sugerida por Roloff (“Proust

as imagens não se encadeiam sem se interiorizarem num todo, que se exterioriza ele mesmo em imagens encadeadas. Eisenstein fez a teoria desse circuito imagem-todo onde um relança o outro: o todo muda, ao mesmo tempo em que as imagens se encadeiam. Ele invoca a dialética. E na prática, segundo ele, isso corresponde à relação plano-montagem”.

¹ RTP, II, 660/ G, 329.

² RTP, II, 660/ G, 329.

³ RTP, III, 578/ P, 53-54.

demonstra as relações entre ver, ler e a imaginação literária e visual [...] e ao mesmo tempo, as rupturas intermediárias, a discontinuidade das imagens, a inacessibilidade e a invisibilidade, o deslizamento das imagens”¹) amplia seu sentido e adquire uma dinâmica muito própria, pois Albertine é um dos *seres de fuga* (*les êtres de fuite*):

Como não notara de há muito que os olhos de Albertine pertenciam à família desses que, até num indivíduo medíocre, parecem feitos de vários pedaços por causa de todos os lugares onde ele quer estar – e esconder que quer estar – naquele dia? Olhos por mentira sempre imóveis e passivos, mas dinâmicos, sucetíveis de ser medidos pelos metros ou quilômetros que é preciso percorrer para chegar ao local do encontro desejado, implacavelmente desejado, olhos que sorriem menos ainda à lembrança do prazer que os tenta do que se aureolam da tristeza e desânimo de que haja talvez obstáculo à entrevista. Entre as nossas mãos mesmas, essas criaturas são criaturas de fuga (*êtres de fuite*). Para compreender as emoções que dão e que outros seres mesmo mais belos não dão, é necessário calcular que estão não imóveis, mas em movimento, e acrescentar-lhes à pessoa um sinal correspondente ao que em física é o sinal que significa velocidade².

Deleuze e Guattari observam que o *ser de fuga*, por se tratar de pura hecceidade, desenvolve apenas uma relação de velocidade e lentidão, e isto no tocante ao receptor: “uma moça está atrasada por velocidade: ela fez coisas demais, atravessou muitos espaços em relação ao tempo relativo daquele que a espera. Então, a lentidão aparente da moça transforma-se em velocidade louca de nossa espera”³. No contexto refratário em que o herói se encontra com Albertine, porém, Elizabeth Ladenson destaca o elemento erótico intrínseco que amplia deveras a acepção deste ser continuamente inapreensível e efêmero: “o que faz Albertine e Odette mulheres eternamente inacessíveis, e, portanto, eternamente desejáveis, é precisamente seu estatuto de sujeitos desejantes cujo desejo está sempre alhures. É a própria definição do *ser de fuga*, paradigma do objeto proustiano do desejo”⁴.

¹ Roloff, 2000, p. 279.

² RTP, III, 599/ P, 83. Cf.: RTP, II, 153-154/ R, 288: “E até o prazer que me dava o pequeno bando, nobre como se fosse composto de virgens helênicas, provinha de ter qualquer coisa da fuga das passantes pela estrada. Essa fugacidade das criaturas (*des êtres*) que não são conhecidas nossas, que nos obrigam a desatracar da vida habitual em que as mulheres que frequentamos acabam revelando as suas taras, coloca-nos nesse estado de perseguição em que nada mais detém a fantasia”.

³ DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 62.

⁴ LADENSON, Elizabeth. *Proust Lesbien*. Préface d’Antoine Compagnon (p. 9-14). Traduit de l’anglais (Étas-Unis) par Guy Le Gaufey. Paris: Epel, 2004, p. 64: « Ce qui fait d’Albertine et Odette des femmes éternellement inaccessibles et donc éternellement désirables, c’est précisément leur statut de sujets désirants dont le désir est toujours ailleurs. C’est la définition même de l’*être de fuite*, paradigme de l’objet proustien du désir ».

A Albertine evasiva, movente e imprevista é o ser fulgurante que irradia a liberdade, tanto de natureza sexual quanto estética, e como afirma Jacques Dubois, Abertine: “produz nela, assim como uma espessa nuvem ou uma onda do mar, o próprio ser desta estética”¹. Esta sedução móvel, esta permanente fugacidade da heroína será uma constante preocupação do herói, e por não a poder reter efetivamente, ele a aprisionará, antes em seu ciúme, e depois concretamente em seu apartamento em Paris. Mas dominá-la é impossível, então, os momentos de contemplação de *Albertine dormindo* parecem encerrar um singular alívio ao herói, que poderia supô-la morta – “foi realmente uma morta que vi ao entrar no seu quarto. Adormecera logo que se deitara, e os lençóis, enrolados como um sudário em volta do corpo, tinham tomado com suas belas pregas uma rigidez de pedra”² –, ou dominada, inerte naquele “semicírculo imóvel e vivo, onde se continha toda uma vida humana e que era a única coisa a que eu dava valor, senti que ela estava ali, em minha posse dominadora”³.

Aparentemente, a desconfiança e o ciúme do herói parecem querer estetizar Albertine assim como agiu Charles Swann com Odette: “ela tinha naquele momento a aparência de uma obra de Elstir ou de Bergotte, eu experimentava por ela uma exaltação momentânea, vendo-a no recuo da imaginação e da arte”⁴. Todavia, contrário a Swann, a estetização do narrador é apenas fruição, um prazer mesmo do próprio olhar: “mas não, Albertine não era absolutamente para mim uma obra de arte. Eu sabia o que era admirar, artisticamente, uma mulher, eu conhecera Swann”⁵. O herói sabe que não é possível, de fato, estetizá-la, pois o jogo erótico que os envolve supera qualquer probabilidade de estetização de sua heroína:

Seus ombros, que eu vira curvados e dissimulados quando ela voltava carregando os tacos de golfe, apoiavam-se aos meus livros. Suas pernas, tão bonitas, que no primeiro dia eu imaginara com razão terem manobrado durante toda a adolescência os pedais de uma bicicleta, subiam e desciam alternativamente sobre os da pianola, nos quais Albertine, agora de uma elegância que me fazia senti-la mais minha, porque era eu quem a proporcionava a ela, pousava os seus sapatos de tecido dourado. Seus dedos, antes familiarizados com o guidom, pousavam agora sobre as teclas como os de uma Santa Cecília⁶.

¹ DUBOIS, 1997, p. 29: « porte en elle, telle la nuée ou la vague, l’être même de cette esthétique ».

² RTP, III, 862/ P, 335

³ RTPIII, 868/ P, 343

⁴ RTP III, 565/ P, 51.

⁵ RTP, III, 885/ P, 357.

⁶ RTP III, 884/ P, 356. Santa Cecília é conhecida como a patrona da música, sobretudo da música religiosa e, conforme a tradição, julga-se que foi ela quem inventou o órgão. In: CARTER, William C. Albertine au pianola: Sources biographiques (La synesthésie dans l’Univers proustien). (p. 517-527). *Bulletin de la Société Marcel Proust*

Mesmo após sua morte, a lembrança de Albertine vem sempre acompanhada de forte erotismo:

Via de novo Albertine, rósea sob a cabeleira negra, sentando-se diante da pianola, e sentia, sobre meus lábios, que ela tentava afastar, sua língua, sua língua materna, incomedível, nutriente e sagrada, cuja flama e cujo orvalho secretos eram de tal ordem que, mesmo se Albertine a fazia deslizar pela superfície de meu pescoço ou de meu ventre, essas carícias superficiais, mas de certo modo feitas pelo interior de sua carne, exteriorizado como um tecido que mostrasse o avesso, adquiriam, até mesmo nos contatos mais externos, como que a misteriosa doçura de uma penetração¹.

O potente apelo erótico que domina o herói no que tange a Albertine permite alguns cotejos entre ela e Odette, e não apenas neste campo.

Por exemplo, é sensível em ambas, mas com intensidade e num domínio diverso, a tendência anglicista. Enquanto Odette incluiu várias palavras e frases do inglês em sua linguagem corrente, o herói percebe na fala de Albertine “uma afetação juvenil de fleuma britânica”², porém, o que fica nítido realmente como um anglicismo em Albertine é seu gosto pelos esportes, que são, em sua maioria, provenientes da Grã-Bretanha. Outro dado é que, assim como Odette, Albertine Simonet na cidade de Paris e sob o atento olhar do narrador-herói, e principalmente ela própria atenta aos conselhos sobre elegância de Elstir, gradualmente depurará seu gosto refinando sua sensibilidade estética. Mas, contrário a Odette que se apurou e se integrou fluentemente ao novo estilo de vida de mulher casada e respeitada, e a partir daí ficou mais bela, Albertine, na medida em que avança em suas descobertas estéticas e intelectuais, e quando elas começam a florescer, gradativamente, vai murchando. A opacidade vai tomando o lugar de sua dantes natural luminosidade e vigor, e o percurso de seu abatimento notório será para o narrador mais motivos de ciúmes e suspeitas, sobretudo no tocante à sua suposta homossexualidade³.

et le Amis des Combray. (BSAMP N° 36), 1986, p. 522/ Nos *Pastiches et Mélanges*, Marcel Proust usa a mesma analogia da Santa Cecília quanto a Alfred Agostinelli, seu motorista: “de vez em quando, Santa Cecília, improvisando sobre um instrumento mais imaterial ainda – tocava o teclado e executava uma das engrenagens desses órgãos escondidos em seu carro”. (« de temps à autre, Sainte-Cécile, improvisant sur un instrument plus immatériel encore – il touchait le clavier et tirait un des jeux de ces orgues cachés dans son automobile »). In: PROUST, 1971, p. 91.

¹ RTP, IV, 79 / F, 78.

² RTP, 232/ R, 349.

³ Por conta das reflexões proustianas constantes em *À propos de Baudelaire* acerca dos poemas *Lesbos* e *Femmes damnés* do poeta Charles Baudelaire, e de uma suposta homossexualidade do poeta moderno sugerida por Proust a

A homossexualidade feminina é um grande mistério para o herói, e há em seu caminho um bom número de mulheres exclusivamente lésbicas. Pode-se citar a *Mlle* Vinteuil e sua amiga, a atriz Léa; a irmã de Bloch, e a prima. Dentre as suspeitas estão Albertine e Andrée, e os rumores que correm sobre a vida de Odette¹. No que tange a Albertine, sim, as suspeitas sobre seu safismo serão confirmadas pelo herói através de inúmeras enquetes que ele fará após a morte da heroína. Ele se convencerá do lesbianismo dela, porém, esta conclusão só poderá ser tirada após seu desaparecimento, pois em vida “Albertine, mais masculina, mantém seu segredo a sete chaves”². Em Balbec, e mesmo em Paris, as fugas e os encontros secretos deste *ser de fuga*, desta náiade, serão somente tormentos sem provas para ele.

A Albertine em vias de “domesticação” em Paris, “a *jeunne fille* um pouco *garçonne*, mas ainda assim muito feminina”³, além de fascinar-se com os transportes modernos como o avião e o automóvel, apreciará especialmente a *toilette* de *Mme* de Guermantes, pois Elstir a havia dito que a duquesa era a mulher “de Paris que melhor se vestia, o desdém republicano em relação a uma duquesa cedeu lugar em minha amiga [*Albertine*] ao vivo interesse por uma elegante”⁴. E será através do desejo de tornar-se uma elegante que Albertine se tornará prisioneira.

*

Albertine em Paris: a prisioneira estiolada

A afirmação do domínio do herói sobre Albertine se dará essencialmente através da generosa oferta de mimos do elegante mundo da moda:

André Gide em certa conversa de 12 de maio de 1921 (p. 35-37), Elizabeth Ladenson referindo-se ao poeta, afirma que: “Seu interesse pela homossexualidade feminina, que deve ser lido no contexto de uma tradição literária que inclui seus predecessores Balzac e Gautier (a dedicatória das *Flores do Mal*), também foi atribuído a razões biográficas: como o narrador de Proust, Baudelaire parece ter sido atraído pelas mulheres que tem uma queda por mulheres”. (« Son intérêt pour l’homosexualité féminin, qui doit être lu dans le contexte d’une tradition littéraire qui inclut ses prédécesseurs Balzac et Gautier (le dédicataire des *Fleurs du mal*), a été également attribué à des raisons biographiques: comme le narrateur de Proust, Baudelaire semble avoir été attiré par les femmes ayant un penchant pour les femmes »). In: LADENSON, 2004, p. 38.

¹ No tocante a Odette, indícios apontam a prática de relações duvidosas com *Mme* Verdurin. Até mesmo Oriane, a duquesa de Guermantes, é suspeita de haver mantido “relações imorais com a princesa de Parma” (RTP, III, 295/SG, 290), e *Mme* de Vaugoubert “sempre tinha sido tão pesadamente machona” (RTP, III, 46-7/SG, 54).

² MOTTA, op. cit., p. 79.

³ DUBOIS, 1997, p. 115

⁴ RTP, III, 542/ P, 30.

As bagatelas do vestuário causavam a Albertine grandes prazeres. Eu não sabia privar-me de lhe dar todos os dias um novo presente deste gênero. E cada vez que ela me falava enlevada de uma charpa (*écharpe*), de uma estola, de uma sombrinha, que pela janela, ou passando pelo pátio, com os seus olhos que distinguiam tão depressa tudo o que dizia respeito à elegância, ela vira ao pescoço, nos ombros, ou na mão da sra. de Guermantes, sabendo eu que o gosto naturalmente difícil da moça (afinado ainda mais pelas lições de elegância que lhe dera a conversação de Elstir) não ficaria nada satisfeito com uma simples imitação, embora bonita, que substitui a verdadeira aos olhos do vulgo, mas que dela difere inteiramente, eu ia em segredo indagar a duquesa onde, como, por que modelo fora executado o que agradara Albertine, como eu devia proceder para obter exatamente aquilo, em que consistia o segredo do fabricante, a graça (o que Albertine chamava « *chic* »), o *cachet* do seu feitio, o nome preciso – a beleza do material tendo a sua importância – e a qualidade dos tecidos que eu devia pedir se utilizassem¹.

Elstir assume no romance o papel de farol, o norte que orientará Albertine, e inclusive o narrador, em direção à apreciação da moda feminina. Para o narrador, porém, Elstir tinha um gosto exigente e apurado, e apreciava bastante as roupas e acessórios confeccionados conforme os critérios da alta costura, e “ao contrário do que acontecia a mim, para quem todo luxo era esterilizante, aquilo lhe exaltava o desejo de pintar, “para ver se fazia coisas tão bonitas assim”². O diálogo entabulado entre o pintor, o narrador e Albertine evidenciam o apreço do artista pela moda de qualidade, feita por um criador:

— Como gostaria de ser rica para ter um iate! – disse ela ao pintor. — Eu lhe pediria conselhos para o seu arranjo. Que lindas viagens não faria! E que lindo seria ir às regatas de Cowes! E um automóvel! Não acha que são bonitas as modas femininas para automóvel? — Não, respondeu Elstir –, mas ainda o serão. Aliás, há poucas costureiras, uma ou duas, Callot, embora abusando um pouco das rendas, Doucet, Cheruit, algumas vezes Paquin. O resto são uns horrores! — Mas então há uma diferença tão grande assim entre uma *toilette* Callot e a de um costureiro qualquer? – perguntava eu a Albertine. — Mas claro! Enorme, seu bobo. Oh!, desculpe. A tristeza é que aquilo que custa trezentos francos em qualquer parte custa dois mil no estabelecimento deles. Mas não há comparação, só parecem a mesma coisa para quem não entende nada do assunto. — Perfeitamente – respondeu Elstir –, sem que se possa no entanto dizer que a diferença seja tão profunda como entre uma imagem da catedral de Reims e outra da igreja de Santo Agostinho³.

¹ RTP, III 541-542/ P, 29-30

² RTP, II, 253/ R, 366.

³ RTP, II, 253/ R, 366.

Claro está que a moda das roupas é para Elstir um assunto estético de valor. Segundo o narrador, porém, esta moda cultuada por Elstir adquire outro sentido em Albertine: moda para ela é beleza cara e inatingível, pois “guiada por um instinto de *coquette* e talvez por uma nostalgia de moça pobre que saboreia com mais desinteresse e delicadeza nos ricos as coisas que ela própria não poderá usar, soube muito bem dos refinamentos de Elstir, tão exigente que achava toda mulher mal vestida”¹, e será este o chamariz, o engenho usado pelo herói para seduzi-la, mantê-la e aprisioná-la: o fácil acesso à moda e aos seus acessórios.

Querendo agradar Albertine, o herói parte em busca de orientações sobre elegância. Ele vai até a duquesa de Guermantes, a mítica mulher que havia sido desejada por ele na infância, mas que então já não conservava mais mistérios. Tendo o privilégio de privar com a duquesa, sabia de sua elegância e reconhecia nela os modelos de Fortuny: “de todos os vestidos ou *robes de chambre* que usava *Mme* de Guermantes, os que mais pareciam obedecer a determinada intenção, ser providos de significação especial, eram os que Fortuny fez segundo antigos desenhos de Veneza”².

O fragmento é longo, mas apenas em sua integralidade pode-se divisar o alcance estético da duquesa que, como se verá, pauta-se no luxo e na exclusividade dos modelos; ademais, é neste fragmento que o narrador assinala o mau odor do vestido que lembra uma asa de borboleta, uma criação de Fortuny, que como assegurou Anne-Marie Descholdt, usava claras de ovos podres vindos da China como fixador dos pigmentos.

Pois bem, a visita do narrador deu-se numa tarde em que a duquesa recebia, e ele, percebendo que a conversa iria desviar-se para uma discussão bem mais austera, o caso Dreyfus, não teve dúvida:

Senti que as coisas estavam malparadas e me pus precipitadamente a falar de vestidos. “A senhora se lembra, disse, “da primeira vez em que foi amável comigo?” “A primeira vez em que fui amável com ele”, repetiu ela rindo-se [...] “O seu vestido era amarelo com grandes flores pretas”. “A mesma coisa, meu filho, são vestidos de *soirée*.” “E seu chapéu de *bleuets*, de que eu gostava tanto! Mas enfim tudo são coisas passadas. Eu queria mandar fazer para a moça de quem falamos um casaco de pele como o que a senhora vestia ontem de manhã. Poderei vê-lo?” “Agora não, Hannibal tem que sair já. Mas volte aqui e minha criada lhe mostrará tudo. Tenho muito gosto em lhe emprestar tudo o que você quiser, mas olhe, se você mandar fazer coisas de Callot, de Doucet, de Paquin por costureirinhas, nunca será a mesma coisa.” “Mas eu não pretendo ir a nenhuma costureirinha, sei muito bem que será outra coisa, mas me interessaria compreender

¹ RTP, II, 239/ R, 355.

² RTP, III, 543/ P, 31.

porque será outra coisa”. “Ora, você bem sabe que eu não sei explicar nada, sou uma boba, falo como uma camponesa. É uma questão de jeito, de feitio; quantos às peles, posso ao menos dar-lhe uma recomendação para meu fornecedor, o que lhe evitará ser roubado. Mas, mesmo assim, custar-lhe-á uns oito ou nove mil francos.” “E aquela *robe de chambre* que cheira tão mal, que a senhora estava com ela outro dia, uma escura, macia, salpicada, listrada de ouro como uma asa de borboleta ?” “Ah! Aquela é de Fortuny. Sua amiguinha pode muito bem usar aquilo em casa. Tenho muitas, vou mostrar-lhe, posso mesmo dar-lhe algumas, se lhe faça prazer com isso. Mas eu gostaria sobretudo que você visse a de minha prima Talleyrand. Vou escrever-lhe, pedindo-a emprestada” “Mas a senhora estava também com uns sapatos muitos bonitos, eram também de Fortuny?” “Não, eu sei de que você quer falar, é couro de cabrito, um couro dourado que descobrimos em Londres ao fazer compras com Consuelo de Manchester...¹.

Não se poderia prescindir de transcrever a cena em sua totalidade, pois a fala da nobre acolhe uma riqueza incomparável: ela sabe, ou como ela modestamente deixa a entender, intui, acerca dos imprescindíveis dados axiológicos que tornam uma roupa um acessório elegante e enobrecedor, a ponto de admitir o uso de um *robe de chambre* mal cheiroso, talvez não só pela beleza, mas, principalmente, por ser de um grande artista, Fortuny. O desejo mimético do narrador provavelmente envaidece a duquesa de Guermantes, que cheia de cordialidade disponibilizará o cobiçado guarda-roupa a fim de ajudar a “amiguinha” do narrador, que, assim como a duquesa, sabe o valor que tem uma roupa assinada.

A partir de então a Albertine da praia, a esportista que se vestia com roupas informais e confortavelmente adequadas para jogar golfe ou andar de bicicleta, começa a alterar sua imagem. Quem primeiro notará as mudanças será, naturalmente, *M. de Charlus*.

O barão, o amante das artes e da literatura balzaquiana, reconhecerá em Albertine, numa reunião nos Verdurin, o vestido da protagonista d’*Os Segredos da princesa de Cadignan*, e através dele a *toilette* da princesa de Cadignan descrita por Balzac é revelada a Albertine:

— De que estavam falando então? – disse Albertine, espantada com o tom solene de pai de família que o sr. de Charlus acabava de usurpar. — De Balzac – apressou-se em responder o barão – e você hoje está precisamente com a toailete da princesa de Cadignan, não a primeira, a do jantar, mas a segunda².

¹ RTP, III, p.551-552/ P, 39-40.

² RTP, III, 442 / SG, 430.

Por estar Albertine vestida em tons cinza, veio à lembrança de Charlus a harmoniosa combinação de tons cinzentos *toilette* de Diane de Cadignan, e exatamente como descreveu Balzac: a princesa de Cadignan “ofereceu ao olhar uma harmoniosa combinação de cores cinza, uma espécie de semi-luto”¹, e como alerta Jean-Pierre Richard, há no cinza muita sugestão, pois esta cor: “constitui uma maneira atenuada do preto. Ele exprime, seja o estado de inexpressividade, de espera, anterior à coloração, seja um modo discreto, envolvido, quase hipócrita do desejo: um compromisso entre a “liberdade” desejada e a sujeição necessária”². Noite de triunfo para Albertine. Envolta “em tom muito suave, róseo, azul-pálido, verdoengo, furta-cor, foi como se num céu cinzento se houvesse formado um arco-íris”³, a bela jovem, porém, transfere os méritos de seus encantos vestimentares ao herói: “— Mas aqui este senhor é que tem todo o mérito – respondeu gentilmente Albertine, designando-me, pois gostava de mostrar o que devia a mim”⁴. O harmonioso matizamento descrito no vestido de Albertine evoca o contraste do “tecido-metal pintado” (*métal-étouffe teinte*) que Fortuny muito utilizava e que deslumbravam os olhos: “mais do que ninguém ele se fez o campeão da reutilização do ouro e prata, restituindo assim ao tecido a dimensão sobrenatural, quase espiritual como foi nas civilizações bizantinas, persas, árabes e islâmicas, e por fim, no tempo do Renascimento”⁵. Nesta cena alusiva a Balzac, Albertine Simonet demonstra que ainda não conhece a famosa personagem, a princesa Diane de Cadignan, mas seu gosto por roupas e suas escolhas estéticas já prenunciam um evolutivo refinamento. Será sempre o metucioso M. de Charlus, o *la Couturière*, de gosto cultivado, a saber apreciá-la, como admite o herói:

Não havia ninguém como o sr. de Charlus que soubesse apreciar em seu justo valor as toaletes de Albertine; logo, em seguida seus olhos descobriam o que lhes constituía a raridade, o preço; ele jamais diria o nome de um tecido por outro, e reconhecia os costureiros. Só que lhe agradava – quanto às mulheres – um pouco mais de brilho e de cor do que tolerava Elstir⁶.

¹ BALZAC, Honoré de. *Œuvres Complètes*, vol.I. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 979-980: « offrit au regard une harmonieuse combinaison de couleurs grises, une sorte de demi-deuil ».

² RICHARD, 1974, p. 99.

³ RTP, III, 442 / SG, 430.

⁴ RTP, III, 442 / SG, 430.

⁵ Catalogue de l'exposition *MARIANO FORTUNY VENISE*. 19 avril au 13 juillet 1980. Musée Historique de Tissus de Lyon. Commissaire de l'exposition: Guillermo de Osma, Lyon, 1980. TUCHSCHERER, Jean-Michel. La création d'étoffes. (p. 19-23), p. 22: « Plus que quiconque il se fit le champion de la réutilisation de l'or et de l'argent, redonnant ainsi à l'étoffe la dimension surnaturelle, presque spirituelle qui fut la sienne dans les civilisations byzantines, perses, arabes et islamiques, et enfin au temps de la Renaissance ».

⁶ RTP, III, 442/ SG, 430. Cf.: No tocante às cores como código social no século XIX, parece que o barão seguia as regras institucionalizadas, pois, como afirma Evelyne Wøestelandt: “O tom escuro (era) reservado às mulheres da

Proust sagra ao barão a tarefa de traduzir a lição de elegância e o *power-dress* irradiados pela personagem de Balzac quando este confia a Albertine: “pode-se ser brilhante sem vulgaridade e suave sem insipidez. Aliás, você não tem os mesmos motivos que a sra. de Cadignan para querer parecer desligada da vida, pois era a ideia que ela queria inculcar a d’Arthez como seu vestido gris”¹, e encantado com a harmoniosa *toilette* de Albertine, M. de Charlus exclama: “— Eis um raio de luz, um prisma de cor”².

E este mesmo barão, já em princípio de decadência, que verá concluída a alteração na aparência da jovem, e ciente de sua sapiência em moda feminina, arrogará a si o mérito de tão visível mudança:

— Sim, ela sabe se vestir ou, mais exatamente, enfeitar-se – continuou o Sr. de Charlus a propósito de Albertine (*Oui, elle sait se vêtir ou plus exactement s’habiller, reprit M. de Charlus au sujet d’Albertine*). — Minha única dúvida é se ela se arruma em conformidade com sua beleza particular, e eu talvez seja um tanto responsável por isso, por causa dos conselhos não muito ponderados que lhe dei. O que muitas vezes lhe disse ao ir à Raspeliere e que era antes ditado talvez – e disso me arrependo pela natureza da região e pela proximidade das praias do que pelo caráter individual de tipo da sua prima, fê-la acentuar um pouco demais o gênero leve. Reconheço que a vi usar lindas tarlatanas, encantadoras echarpes de gaze, uma determinada touca cor-de-rosa onde uma pequena pluma rósea não fazia má figura. Mas acho que sua beleza, que é real e maciça, exige mais do que belos enfeites. Conviria a touca a essa cabeleira enorme que um *kakochnyk* (penteado em diadema das mulheres russas) não faria mais que ressaltar? Há poucas mulheres a quem convenham os vestidos antigos que dão um aspecto de fantasia e teatro. Mas a beleza dessa moça, já mulher, abre uma exceção e mereceria um vestido antigo de veludo de Gênova (logo pensei em Elstir – e nos vestidos de Fortuny) que eu não receria tornar mais pesado ainda com incrustações ou pingentes de maravilhosas pedras desusadas (é o mais belo elogio que se pode fazer a tal respeito) como a olivina, a marcassita e a incomparável labradorita³.

Para Proust, que muito admirava o citado romance de Balzac, a vida da personagem-princesa, *Mme* de Cadignan, deve-se em grande parte a sua cuidada *toilette*, pois é através da linguagem muda

burguesia, o tom claro às jovens e às mulheres da aristocracia”. Wøstelandt, Evelyne. « Système de la mode dans *L’Education sentimentale* ». *French Review*, vol. LVIII, n° 2, december 1984, p. 245 apud BOUGUERRA, 1998, p. 102.

¹ RTP III, 442. Nessa reunião nos Verdurin, *Mme* de Cadignan é o assunto que se entremeia a outros entre as páginas 441-445.

² RTP, III, 442 / SG, 430.

³ RTP, III, 714-5/ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. III. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 158.

das roupas¹, que muito interessava a Albertine, que a personagem balzaquiana efetivamente se expressa. A inspirada correspondência intertextual manipulada por Proust no tocante à princesa de Cadignan, porém, é ainda mais ampla, como se tentou demonstrar no final da Parte II; as correspondências estéticas que sustentam a fundação da estética do vestido proustiano traduzem uma cuidadosa construção, na qual tudo se trama e se combina em seu tecido estético.

O refinamento vestimentar de Albertine, além de refletir o gosto do herói, parece também convir com certo fetiche deste, pois através de suas escolhas vestimentares ela traduzia para ele a beleza veneziana, ou seja, traduzia uma parte significativa de seus desejos mais antigos. Por outro lado, Gérard Macé afirma que “para o narrador, o traje moderno, muito banal ou muito padronizado, não permite mais eleger uma personagem, distinguí-la da multidão para projetá-la e fixá-la, como sinal vivo do desejo cujo universo romanesco tem necessidade”². Todavia, contrariando o ideal estético do narrador está Elstir com suas preferências estéticas díspares daquele; para o pintor há um anacronismo no *revival* da moda:

Confesso que prefiro as modas de hoje às modas do tempo de Veronese, e mesmo de Carpaccio. [...] é como no caso dos chapéus, tem-se de guardar certa medida [...] O mesmo se dá com as *toilettes* das mulheres num iate, o que é gracioso são as *toilettes* leves, brancas e lisas, de linho, de cambraia de Pequim, de cotim, que, ao sol e sobre o azul do mar, ostentam um branco tão fulgurante como uma vela branca³.

O gosto do narrador-herói no tocante à moda das roupas não parece cativo à roupa em si mesma. A roupa como um elemento embelezador, harmônico e identificador, não é para ele algo de muita monta, pois ele não entende a axiologia intrínseca que rege o universo da moda. Se uma roupa, porém, puder ser considerado um objeto estético, então esta roupa passará a ter realmente um valor, a ser um objeto que busca a perenidade aos moldes de uma obra de arte. E é por esta razão que Mariano Fortuny amolda-se plenamente aos desejos do narrador, afinal, antes de ser um criador de roupas, ele é um artista.

Hélène Vial comenta que “as aparições sucessivas de Albertine nas *tenues* maravilhosas que lhe oferece o narrador colocam à luz a união estreita entre as transformações vestimentares da rapariga e

¹ RTP, III, 442 / S, 430.

² MACÉ, op. cit., p. 34: « Pour le narrateur, le costume moderne, trop banal ou trop peu différencié, ne permet plus d'élire un personnage, de le distinguer dans la foule pour en faire cette intention affichée, ce signe vivant du désir dont l'univers romanesque a besoin ».

³ RTP, II, 253/ R, 365.

sua condição de encarcerada”¹, e é fato: Albertine não se veste, mas é vestida pelo narrador, mas, principalmente, ela é a prisioneira desnaturada, desterritorializada, como se comprova no longo fragmento:

É preciso que um dia destes nos ocupemos de seus *peignoirs* de Fortuny”, disse eu numa noite a Albertine. E decerto, para ela, que por muito tempo os desejara, que os escolhia demoradamente comigo, que lhes tinha antecipadamente reservado um lugar não só em seus armários mas em sua imaginação, possuir esses *peignoirs*, cada detalhe dos quais, para se decidir entre tantos outros, examinava demoradamente, seria algo mais do que para uma mulher excessivamente rica que tem mais vestidos do que deseja e nem olha mais para eles. No entanto, apesar do sorriso com que Albertine me agradeceu dizendo-me “Você é um amor”, notei quando tinha o ar fatigado e mesmo triste. Enquanto esperava que aprontassem esses *peignoirs*, pedi alguns emprestados, às vezes mesmo só as fazendas, e experimentava-os em Albertine, envolvia-a nelas; ela passeava no meu quarto com a majestade de uma dogaresa e a graça de um manequim. Apenas o meu cativo em Paris se me tornara mais pesado à vista daqueles *peignoirs* que me evocavam Veneza. Sem dúvida Albertine era muito mais prisioneira do que eu. E era curioso como, através das paredes da sua prisão, o destino, que transforma os seres, pudera passar, pudera modificá-la em sua essência mesma e fazer da moça de Balbec uma enfadonha e dócil cativa. Sim, as paredes da prisão não tinham impedido a entrada dessa influência, talvez a tivessem mesmo produzido. Já não era a mesma Albertine, porque não estava mais, como em Balbec, em incessante fuga na sua bicicleta, a Albertine impossível de encontrar por causa da quantidade de pequenas praias onde ela ia dormir em casa de amigas e onde, aliás, suas mentiras a tornavam mais difícil ainda de alcançar; porque, encerrada em minha casa, dócil e só, já não era nem mesmo o que em Balbec, quando eu conseguia encontrá-la, ela era na praia, aquela criatura esquiva, prudente e astuciosa, cuja presença se prolongava de tantos encontros que ela dissimulava habilmente, que a faziam amar porque faziam sofrer, em quem, debaixo de sua frieza com as outras e suas respostas triviais, se sentia o encontro de véspera e do dia seguinte, e para comigo um pensamento de desdém e de artimanha; porque o vento do mar não lhe levantava mais os vestidos, porque, sobretudo, eu lhe cortara as asas e ela cessara de ser uma Vitória, era agora uma pesada escrava de que eu gostaria de me ver livre².

No complexo jogo amoroso forjado pelo herói, ele se tornou o prisioneiro da prisioneira, mas com uma vantagem para o herói, pois o jogo foi elaborado por ele³. E, embora ambos estejam na

¹ VIAL, Hélène. « Hélas ! Albertine était plusieurs personnes » (RTP Prisonnière, 840): Métamorphoses et possession dans *La Prisonnière* (p. 94-105). In: *Bulletin Marcel Proust - Société des Amis de Marcel Proust et des amis de Combray*. (BSAMP N° 48), 1998, p. 95.

² RTP, III, 872-873/P, 346-347.

³ MACÉ, op. cit., p. 41-42: “Certamente o narrador é escravo, mas do jogo cujo ele é o único mestre, em particular quando ele drapeia Albertine nos tecidos, esperando que sejam compostos os vestidos de Fortuny, e quando a faz desfilar no seu quarto “com a majestade de uma dogaresa e de um manequim”. Também ainda dizer que ela se assemelha então com as mulheres sem cabeça que se vê nas vitrines, ou ele o dirá mais tarde, a uma Vitória que ele

mesma condição, a ameaça de fuga da prisioneira é uma constante angústia para ele: “então eu concluía que aquela vida lhe era insuportável, que todo o tempo Albertine se sentia privada do que gostava, e que fatalmente ela me deixaria um dia”¹. A ameaça se tornará realidade e a prisioneira tornar-se-á fugitiva. E a fugitiva se tornará apenas lembrança, pois a morte de Albertine, surpreendentemente prematura, extinguirá qualquer possibilidade de reencontro. Doravante, só os imprevistos da memória permitirão revê-la.

Numa contraposição vestimentar, tem-se por um lado a Albertine dos vestidos, dos *manteaux* de Fortuny e dos mimos da moda, esta é a Albertine *parisienne*; do outro, há a Albertine das roupas esportivas e do impermeável, a audaciosa *jeune fille* da praia. As vestimentas opostas são símbolos reveladores de Albertines em condições antagônicas: do encarceramento no apartamento e no ciúme do narrador, e da liberdade e da autoproteção, respectivamente. Clausura e autonomia aparecem, adversamente, nas duas representações de Albertine. Mas a alteração mais sensível da heroína talvez esteja no fato de que em Paris, apesar de manifestar-se essencialmente feminina e urbana, ela vai descolorindo a própria identidade da Albertine de outrora, vigorosa e saudável, e assumindo outra: a da “parisiense lívida, ardente, estiolada pela falta de ar...”², e por esta última trazer nesta cena “um vestido de cetim preto, que contribuía para torná-la mais pálida”, Walter Benjamin examina a passagem como uma interpretação do soneto *A uma Passante* de Baudelaire, pois Proust “deu à mulher de luto, que lhe surgiu na pessoa de Albertine, o nome significativo de “A Parisiense””³.

Da Albertine da praia para a Albertine parisiense, entretanto, não ocorrem descrições que não sejam elas providas de elogios aos seus encantos femininos. A Albertine esportista, ou inclusive a *encaoutchoutée*, que mesmo sendo privada dos charmes da moda urbana e tendo seus contornos femininos velados, não sugere androginia. A heroína, porém, no decorrer de toda sua atuação levantou sérias suspeitas no narrador no que tange à sua sexualidade. Por isso, a citação anteriormente destacada de Leda Tenório da Motta no tocante à discríção das lésbicas na sociedade, a qual a comentadora assinala: “(só) Albertine, mais masculina”, deve ser lida em chave relativizada, ou seja,

cortou as asas”. (« Certes le narrateur est esclave, mais du jeu dont il est le seul maître, en particulier quand il drape Albertine dans des étoffes, en attendant que soient livrées les robes de Fortuny, et qu’il la fait défiler dans sa chambre « avec la majesté d’une dogaresse et d’un mannequin ». Autant dire qu’elle ressemble alors aux femmes sans tête qu’on voit dans les vitrines, ou comme le narrateur le dira plus tard, à une Victoire dont il a coupé les ailes »).

¹ RTP, III, 894/ P, 366.

² RTP, III, 609/ P, 94.

³ BENJAMIN, 2000, p. 118.

circunscrevendo esta masculinidade de Albertine às suas atitudes autônomas e à sua postura arrojada, principalmente em Balbec. Com referência à sua representação vestimentar ela, nem mesmo trajando roupas esportivas, denuncia ou sequer lembra, qualquer tendência à homossexualidade. Mas é só quando está em companhia de Andrée, ou da amiga Léa, a amiga íntima de *Mlle* Vinteuil, que seus gestos e fala, ou seja, que seu comportamento, a delatam.



Figura 35

Diversas ocasiões produzirão mais e mais suspeitas aos olhos do herói, e como observou a comentadora citada, “se os homossexuais masculinos só se revelam sem querer, quando um ato falho ou um desvio de linguagem os desmascara, as lésbicas se insinua¹”, e a maior insinuação talvez seja na cena bem conhecida “dança contra seios” (*danse contre seins*). Foi a partir desta cena que “a cruel desconfiança” do narrador teve início:

Andrée convidou Albertine para valsar com ela. Satisfeito, naquele pequeno cassino, ao pensar que ia ficar na companhia de ambas, observei a Cottard como elas dançavam bem. Mas ele, do ponto de vista especial do médico e com uma má educação que não levava em conta que eu conhecia aquelas moças a quem no entanto devia ter-me visto saudar, respondeu-me: — Sim, mas os pais são muito imprudentes em deixar as filhas tomarem semelhantes hábitos. Eu certamente não permitiria às minhas que viessem aqui. São ao menos bonitas? Não distingo suas feições. Repare – acrescentou, designando-me Albertine e Andrée, que valsavam lentamente, apertadas uma contra a outra –, eu esqueci meu pincenê e não vejo muito bem, mas elas estão certamente no cúmulo do gozo. Não se sabe bastante que é principalmente pelos seios que as mulheres o experimentam. E veja como os delas se tocam completamente. – Com efeito, não havia cessado o contato entre os seios de Andrée e os de Albertine².

Depois desta percepção o ciúme do herói crescerá na medida em que mais e mais as suspeitas sobre “a vida instável e gomorreana”³ de Albertine se fazem insinuativas. Mas o ciúme dele não é apenas provocado pelo desejo de ter com exclusividade o amor da heroína.

De fato seu ciúme está intimamente ligado à sua própria ignorância acerca do amor lésbico: “esse amor entre mulheres era algo demasiado desconhecido, cujos prazeres, cuja qualidade nada permitia

¹ MOTTA, op. cit., p. 79.

² RTP, III, 191/ SG, 189-190

³ ORIOL, op. cit., p.87

imaginar com segurança, com exatidão”¹, mas este desconhecimento, que revela sua incapacidade de possuir completamente Albertine, é também o alimento erótico provocado pelo mistério que a ronda.

Conforme Antoine Compagnon no prefácio do livro de Elizabeth Ladenson:

O lesbianismo hiperboliza o enigma que representa para o homem o desejo de uma mulher. É “o que não se pode imaginar” que provoca a angústia de Swann; é “toda a palpitação específica do prazer feminino”, adivinhado, por exemplo, pelo narrador durante a “dança contra seios” de Albertine e Andrée no cassino de Incarville, o qual o perturba para sempre².

Ademais, Proust é um autêntico herdeiro de uma literatura na qual o tema da mulher desconhecida (*la femme inconnue*) é recorrente entre os românticos do século XIX. Gérard de Nerval, e suas mulheres quiméricas, encontra-se na literatura proustiana em citações e como inspiração, como assegura Peter Vaclav Zima: “a mulher desconhecida é um dos sonhos nostálgicos dos românticos do século XIX, sobretudo Gérard de Nerval que Proust admirava e nos parece que uma comparação entre certas personagens de sua novela *Sylvie* e as heroínas proustianas não é deslocada...”³. Igualmente Charles Baudelaire, como já foi dito, é presença certa na *Recherche*.

É sensível a cumplicidade existente entre o escritor e o poeta do século XIX que introduziu ousadamente o safismo (*saphisme*) na poesia. O poeta, com sua passante de “fugitiva beleza” e suas poetizadas e modernas lésbicas, “tímida e libertina, frágil e robusta”, insinuam-se amiúde nas míticas mulheres proustianas; é em Albertine que, porém, a fugacidade, a particular essencialidade que lhe é atribuída pelo narrador-herói, vem acompanhada de um enigmático e sáfico erotismo baudelaireano. Na famosa cena em que Albertine solta uma expressão do *argot*: *me faire casser... le pot* (*prefiro me estrepar*, segundo a tradução de Leda Tenório da Motta para esta expressão de excepcional vulgaridade⁴), a heroína aproximar-se-á do universo baulelairiano pelo viés erótico satânico que o

¹ RTP, III, 887/P, 359.

² LADENSON, 2004. Préface d’Antoine COMPAGNON (p. 9-14), p. 12: « Le lesbianisme hyperbolise l’énigme que représente pour l’homme le désir d’une femme. C’est « ce qu’on ne peut pas imaginer » qui provoque l’angoisse de Swann ; c’est « toute la palpitation spécifique du plaisir féminin », devinée par exemple par le narrateur durant la « danse contre seins » d’Albertine et d’Andrée au casino d’Incarville, qui le trouble à jamais ».

³ ZIMA, Peter Vaclav. *Le Désir du mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust*. Paris: A.-G. Nizet, 1973, p. 179: « La femme inconnue est un des rêves nostalgiques des romantiques du XIXe siècle, surtout de Gérard de Nerval que Proust admirait et il nous semble qu’une comparaison entre certains personnages de sa nouvelle *Sylvie* et les héroïnes proustiennes n’est pas déplacée... ».

⁴ MOTTA, op. cit., p. 79, nota 232: “Nem Manuel Bandeira nem Fernando Py traduzem “me faire casser le pot” que é, literalmente, “quebrar o pote” e assume na gíria de Albertine o sentido que proponho de “me estrepar”. Roland

poeta, em diversas poesias, conferiu às mulheres. A atitude da heroína revela ao narrador uma Albertine até então ignorada, uma Albertine obscena e rude, muito distante daquela feminina e dócil que ele está acostumado: “ai de mim! Albertine era várias pessoas numa só. A mais misteriosa, a mais simples, a mais atroz mostrou-se na resposta que ela me deu com um ar de nojo e cujas palavras, para dizer a verdade, não distingui bem”¹.

Mesmo tendo uma vida em comum com ela, o desconhecimento sobre a rapariga era grande, e principalmente não saber qual a real sexualidade praticada por ela é o que leva o narrador, após a morte da heroína, a sondar sobre sua vida pregressa, e após uma conversa com Andrée sobre as relações de Albertine, ele conclui que “a Albertine real que eu descobria, depois de conhecer tantas aparências de Albertine, era muito pouco diferente da jovem bacante, surgida e adivinhada logo no primeiro dia, no dique de Balbec, e que sucessivamente me oferecera tantos aspectos...”².

Por outro lado, como foi assinalado anteriormante Albertine é descrita como uma bela jovem que sabe se vestir com feminilidade. Ademais, ela é apresentada como dona de belas pernas e belos e longos cabelos, e nenhuma suspeita pesa sobre ela como que sugerindo uma figura masculina (*butch/femme*). Correto. Entretanto, quando o narrador, estando em Veneza, recebe a carta de Gilberte Swann notificando-o sobre seu casamento com Robert de Saint-Loup, o narrador, num átimo, confunde-se, e toma a carta de Gilberte como se fosse de Albertine, e acredita que esta estaria dizendo que aceitava casar-se com ele. Julgando então Albertine viva, ele tenta lembrar-se dela e a imagem que lhe aparece é “de uma rapariga muito gorda, machona”³, semelhante à sua tia, *Mme Bontemps*, logo, “esquiva – ou morta – ela é uma garota, lésbica ou bissexual, e sempre sedutora. Ressuscitada, disponível e falando em casamento, ela se torna imediatamente repulsiva e machona (*hommasse*)”⁴, bem adverte Elizabeth Ladenson.

E na realidade parece que Albertine brinca com o herói. Ele transforma-se em pura angústia e ciúme quando Albertine, por provocação, tentação, ou mera galhofa confessa-lhe que certa vez, em Auteuil, vestiu-se de homem:

Barthes chama esta gíria de “vocabulário de paquera grosseira” em *Un petit point du nez, Fragments d'un discours Amoureux*, p. 34-35”.

¹ RTP, III, 840/P, 317.

² RTP, IV, 188/F, 178.

³ RTP, IV, 222/F, 210.

⁴ LADENSON, 2004, p. 63-64: « Insaisissable – ou morte – elle est une garçonne, lesbienne ou bissexuelle, et toujours aguichante. Ressuscitée, disponible et parlant mariage, elle devient sur-le-champ repoussante et hommasse ».

A única vez que saí foi vestida de homem, mais para me divertir. E quis a minha sorte, que me acompanha em toda a parte, que a primeira pessoa com quem esbarrei fosse um amigo seu, o judeuzinho Bloch. Mas não creio que fosse por ele que você tenha sabido que a viagem a Balbec nunca existiu senão na minha imaginação, pois ele pareceu não me reconhecer¹.

Uma mentira de Albertine? E se houve o travestismo foi por brincadeira ou perversidade? Também Gilberte já havia passeado com uma Léa travestida na Champs-Élysées², e na ocasião, o narrador, ainda apaixonado por Gilberte, realmente pensou tratar-se de um homem; afronta ou simples diversão, qual teria sido a intenção de ambas?

Envolto por uma ambiência gomorreana, o narrador é testemunha das mudanças que ocorrem neste fim-de-século, e, sobretudo no tocante às mulheres, elas estão se emancipando, e, quiçá, se permitindo divertir-se escolhendo a brincadeira.

E Albertine certamente distraiu-se alegremente com os mimos da moda oferecidos pelo herói. Entretanto, nem as belas roupas que a seduziram, conseguiriam aprisioná-la definitivamente, e mesmo que o herói não poupasse esforços: “a todo risco [eu] multiplicava as gentilezas que lhe podia fazer”, a ameaça de abandono se tornava a cada dia mais iminente para ele.

Albertine, amalgamada aos sentimentos do herói, associa-se nele a uma Veneza muito particular, a uma cidade desconhecida, mas almejada, e o caro tecido de Fortuny conjugado ao seu produto, o *manteau*, se transforma em um signo de sensação e sentimento, metamorfoseia tempo e espaço, que simultaneamente revelam desejo e frustração³.

William Carter reafirma o que já se sabe: “a similaridade entre viagem e desejo irá culminar na passagem Albertine-Fortuny-Veneza, na qual Proust combina os temas do erotismo, pintura e geografia quando o narrador veste Albertine com os vestidos de Fortuny”⁴.

Na cena premonitória, pouco tempo antes da fuga de Albertine, e num de seus derradeiros contatos físicos com a heroína, ele sonha com Veneza, que, sem saber, mas pressagiando, será local de ressurreição da heroína:

¹ RTP, III, 838/ P, 314.

² RTP, IV, 270/ F, 252.

³ Cf.: RTP, III, 895-896/ P, 367-368.

⁴ CARTER, 1992, p. 30: “The similarities between travel and desire will culminate in the Albertine-Fortuny-Venice passages, where Proust combines de themes of eroticism, painting, and geography when the Narrator dresses Albertine in Fortuny gowns”.

Beijei-a então pela segunda vez, estreitando de encontro ao meu coração o azul coriscante e dourado do Grande Canal e os pássaros acasalados, símbolos de morte e ressurreição. Mas pela segunda vez ela virou o rosto e, em vez de retribuir o meu beijo afastou-se com a espécie de teimosia instintiva e fatídica dos animais que sentem a aproximação da morte. Esse pressentimento que ela parecia traduzir comunicou-se-me também e encheu-me de um temor tão ansioso que, quando ela chegou à porta, não tive coragem de deixá-la sair e chamei-a¹.

Paulatinamente, com as dores sendo mitigadas, Albertine vai sendo esquecida. Todavia, sempre persistirá no narrador o desejo de revê-la, tê-la perto de si, como ocorre em suas andanças pela triste cidade de Paris tomada pela guerra:

Ah! se Albertine estivesse viva, como seria bom, quando eu jantasse fora, combinar um encontro ao ar livre sobre as arcadas! A princípio, eu não distinguiria nada, sentiria a emoção de supor que não viera, mas, de repente, destacar-se-ia da parede negra um de seus caros vestidos cinza, seus olhos sorridentes já me havendo descoberto, e poderíamos, antes de ir para casa, passear abraçados, sem ninguém nos reconhecer, nos importunar. Infelizmente, estava só...².

E, diferentemente de Odette, não há um percurso cromático de Albertine, porém, poder-se-ia pensá-la, assim como fez o herói, na Albertine gris, usando a mesma cor cinza de *Mme* de Cadignan, que, como disse Jean-Pierre Richard, é a cor que “constitui uma maneira atenuada do preto”, ou seja, uma cor misturada que sugere divações, e aquela de Albertine triunfante que se destacou como a encarnação da personagem balzaquiana. No entanto, aquele tecido de cor cinzenta cheio de mesclas que mascarava em si tantos tons e cores, se conserva cinza, e como tal é também evocação das cinzas, da vida consumada, do pó, dos vestígios de um amor malfadado.

¹ RTP, III, 900/ P, 371.

² RTP, IV, 314/ TR, 45.

IV. 4. *Le Bal des têtes*



Figura 36

O evento que, em termos, completa a *Recherche* é a conhecida recepção dos Guermantes, *O Baile das Cabeças (Le Bal des têtes)*. Esta recepção é um grande desfile do mais rico imaginário proustiano. Passada a guerra, o narrador, após um longo período afastado da vida mundana, reencontrará nesta reunião muitos dos seus antigos amigos e pessoas conhecidas, todavia, várias destas figuras o narrador não reconhecerá, pois o tempo transcorrido levou também fisionomias e gestos que outrora eram rápida e familiarmente identificadas.

A moda, não raro nesse tipo de evento, tem a possibilidade de apresentar seu viés mais atroz. Por ser simulacro, é aqui que ela revelará, como outro lado da mesma moeda que tem como função essencial ocultar, o aspecto mais hediondo do tempo sobre os corpos. Convidados caricatos, travestidos e em evidente estado de decadência encontram-se na teatral *matinée* dos Guermantes. Pós, carmins, tinturas, e mais um extenso arsenal de artifícios são convocados na tentativa de esquivar os homens da condenação natural dos dias vividos.

As figuras fantasmáticas da recepção revelam-se seres temporais, sobreviventes de uma época que incluía a fatuidade dos salões aristocráticos e burgueses, e que agora agonizam após a noite que se abateu sobre a França, e que foi sentida principalmente em Paris: a danosa guerra que redimensionou a sociedade. Contrário ao narrador que minutos antes de adentrar a recepção encontrara a si mesmo encontrando sua real vocação, esses extravagantes seres desfilarão, quando muito, apenas suas vaidades pretéritas. As distintas *Mmes* de um passado próximo e reacionário, que com primor recebiam seus escolhidos, agora não passam de arremedos daquelas belas e poderosas mulheres que foram um dia, e assim como seus pares masculinos, deformaram-se. Sociedade caleidoscópica, a entropia se instala, e, sintomaticamente cessa a genealogia dos Guermantes e suas distinções e etiquetas; a alta burguesia, que preparava seu terreno há dezenas de anos, torna-se, enfim, a casta usufrutuária do poder.

Seguindo a cruel ordem do tempo, tudo se inverte, ou se recondiciona: “Assim se altera a configuração de tudo, assim o centro dos impérios, e o cadastro das fortunas, e a carta dos privilégios, o que parecia definitivo, é perpetuamente reformado, e um homem vivido vê com seus olhos a

transformação mais completa justamente onde a crera impossível”¹. É a real vitória das “intoleráveis fortunas”², patenteada pelo enobrecimento de *Mme* Verdurin, tornada, mesmo que inutilmente, princesa de Guermantes. A duquesa de Guermantes, a leoa de outrora, o símbolo de elegância do *faubourg* Saint-Germain é tida por quem não a conhece, e nem a conheceu em seu auge, “uma meio-sangue, e jamais pertencera à nata da sociedade”³, assim como era anteriormente apontada *Mme* de Villeparisis. Tudo se passa como no teatro: os papéis se repetem e se preenchem segundo a precisão dramática, aqui, porém, as atuais e insignificantes posições sociais estão em direta correspondência com as significativas riquezas que as regem.

A menção ao teatro não é, todavia, limitada apenas às representações sociais, muito ao contrário, toda a narrativa se desenvolve numa frequente alusão ao teatro burlesco, e logo de início, ao adentrar a sala principal, o narrador sente o impacto da farsa, “um *coup de théâtre* se produziu”⁴. Daí adiante uma trágica comédia desenrolar-se-á, e o narrador, atuando bem mais como espectador do que até como coadjuvante, afirmará que a reunião assemelha-se a um teatro de bonecos: “um teatro de bonecos envoltos nas cores imateriais dos anos, personificando o Tempo, o Tempo ordinariamente invisível que, para deixar de sê-lo, vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera a fim de exhibir sua lanterna mágica”⁵. Numa relação sintomática entre as artes, pode-se pensar n’A *valsa* (*La valse*, 1919-20) de Maurice Ravel, como a música que traduz o *Baile* em sua crescente e nervosa agitação que revela o caos.

É funesta a teatral descrição da *matinée*, ela traz “uma jovem que eu conhecera antes, agora de cabelos brancos, reduzida à velha feiticeira, parecia evidenciar a necessidade de, na alegoria final da peça, mascararem-se de todos os modos a se tornarem irreconhecíveis”⁶, ou o antigo amigo Bloch, que

¹ RTP, IV, 596 /TR, 268

² JULLIEN, 1989, p. 42. Dominique Julien assinala que o discurso sobre a decadência de Proust reproduz aquele que consta na *Mémoires de Saint-Simon* no tocante a “viúva Scarron, e os bastardos, e sua intolerável fortuna” (« la veuve Scarron, et les bâtards, et leur intolérable fortune »).

³ RTP, IV, 571/ TR, 248. CF.: RTP, IV, 582/ TR, 256-257: “Na realidade, ela, a única de sangue sem mescla, ela que, nascida Guermantes, podia assinar-se Guermantes-Guermantes quando não usava o título de duquesa, ela que até às cunhadas parecia algo de precioso acima de tudo, como um Moisés salvo das águas, um Cristo escondido no Egito, um Luís XVII escapado à prisão do *Temple*, puro entre os puros, agora movida sem dúvida pela necessidade hereditária de alimento espiritual, causa da decadência social da sra. de Villeparisis, torna-se uma segunda sra. de Villeparisis, em cuja casa mulheres esnobes temiam encontrar fulana ou sicrano, a quem jovens, aceitando o fato consumado sem lhe das indagar das causas, tomavam por uma Guermantes de ninhada inferior, de má colheita, uma Guermantes desclassificada”.

⁴ RTP, IV, 499/ TR, 191.

⁵ RTP, IV, 503/ TR, 194.

⁶ RTP, IV, 505/ TR, 196.

tornado Jacques du Rozier, e medíocre escritor, tentava apagar os vestígios de seu semitismo: “graças ao penteado, à supressão do bigode, ao donaire da atitude, à força de vontade, o nariz judaico se disfarçava, como parece quase esticado um corcunda bem posto”¹. Outros, porém, alteraram-se e disfarçaram-se a ponto de se desfigurarem, e como observa o narrador: “levada a tal extremo, a arte do disfarce se confunde com a transformação”², e foi este o caso da extrema transformação do “meu inimigo pessoal, o sr. d’Argencourt”³, que se apresentara outro ao narrador, como um “caduco sublime, tão abrandado pela humilde autocaricatura como – no sentido trágico – o barão de Charlus, paralítico e polido”⁴. Proust não deixa escapar aqui ironia da situação, como, aliás, fez em toda a *Recherche*, e com um humor sarcástico deixa transparecer, sobretudo na descrição da *matinée*, a alegria que Gilles Deleuze diz ser o fundo da arte: “não se pode ter uma obra trágica, pois há necessariamente uma alegria em criar: a arte é forçosamente uma libertação que leva tudo a explodir, começando pelo trágico. Não, não há uma criação triste, há sempre uma *vis comica*”⁵. Assim, segue o narrador descrevendo uma série de aparições das figuras fantasmagóricas que vão surgindo, e algumas parecem saídas do túmulo:

Logo se verificava não ser devido a nenhum acidente de carro, mas de um ataque, o coxear de alguns homens que já tinham, como se diz, um pé na sepultura. Da sua, entreaberta, certas mulheres meio paralíticas, como a sra. de Franquetot, pareciam não poder soltar inteiramente os vestidos presos na lápide, e, incapazes de aprumar-se, infléticas, de cabeça baixa descreviam uma curva que era de fato sua posição atual entre a vida e a morte, à espera da queda final. Nada impediria o movimento da parábola que os arrebatava, elas tremiam se tentavam erguer-se, e seus dedos já não conseguiam segurar coisa alguma. Embuçados nas cãs, alguns semblantes já tinham a rigidez, as pálpebras cerradas dos moribundos, e os lábios, agitados por perpétuo tremor, pareciam murmurar as orações dos agonizantes⁶.

As cruéis marcas do tempo se fazem sentir principalmente quando os recursos para dissimulá-lo são agressivamente visíveis. Tanto mais as roupas, as maquiagens e os acessórios tentam driblar a ação da natureza sobre os corpos, mais revelam seu triste papel enganador de disfarces que não conseguem

¹ RTP, IV, 531 /TR, 198.

² RTP, IV, 500/ TR, 192-193. Cf.: « Poussé à ce degré, l’art du déguisement devient quelque chose de plus, une transformation complète de la personnalité ».

³ RTP, IV, 500/ TR, 192.

⁴ RTP, IV, 501/ TR, 193.

⁵ DELEUZE, Gilles. *A Ilha deserta*. (Edição preparada por David Lapoujade). (Org. e revisão da edição brasileira de Luiz B. L. Orlandi). São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 174.

⁶ RTP, IV, 516/ TR, 205-206.

triunfar sobre a realidade. Nota o narrador, porém, que certos homens não lançam mão, como as mulheres, dos artifícios da moda e da maquiagem:

Se pela pintura algumas mulheres confessavam a velhice, esta se patenteava, ao contrário, pela ausência de artifícios nos homens em cujos rostos eu não a notara expressamente, e que entretanto pareciam mudados porque, desesperando de agradar, já não se enfeitavam. Era o caso de Legrandin. A supressão do róseo, que eu nunca supusera artificial, das faces e dos lábios, conferia-lhe à fisionomia uma tonalidade acinzentada e aos traços compridos e tristonhos a precisão escultural e lapidar dos de um deus egípcio. Um deus! Antes um fantasma¹.

Oriane de Guermantes, apesar de seu desprestígio social, ainda era uma Guermantes e sua *toilette*, seguindo a cor do amaranto dos Guermantes, chamava atenção, mas não pela decantada elegância de outrora, e sim pela fossilização de sua casta, que a fadou a subsistir como mausoléu:

Maravilhosos artifícios de *toilette* e de estética, se deixavam comover pela cabeça fulva, pelo colo cor de salmão a emergir, apertado por colares, de aladas rendas negras, contemplando as linhas hereditariamente sinuosas como se fossem as de um peixe sagrado, cintilante de gemas, na qual encarnasse o gênio protetor da família Guermantes².

Em meio àquele salão “iluminado, desmemoriado e florido como um cemitério tranqüilo”³, Odette é a figura que se destaca de modo irreal, prodigioso, pois ela conserva-se bela e jovial, mesmo estando em avançada idade, e consoante com sua esterilidade, pois ela não parece pulsar como um ser vivo, ela permanece, resiste ao tempo, e o narrador se pergunta:

Qual, nisso, a parte dos cosméticos e das tinturas? Lembrava, com os cabelos dourados penteados para baixo – peruca arrepiada de grande boneca mecânica sobre uma face atônita, também, de boneca –, sobre os quais pousava um chapéu de palha igualmente baixo, a Exposição de 1878 (da qual teria sido, sobretudo se já contasse então a idade atual, a mais fantástica maravilha), recitando seu papel numa revista de fim de ano, mas a Exposição de 1878 representada por uma mulher ainda mais jovem⁴.

¹ RTP, IV, 513-514/ TR, 203.

² RTP, IV, 505/ TR, 196-197

³ RTP, IV, 527/ TR, 215.

⁴ RTP, IV, 526/ TR, 214.

Tudo mudou, mas Odette parece ser a mesma de outrora. Até o espaço mítico das belezas, o *Bois de Bologne*, onde a eterna *cocotte* tão charmosamente desfilava, com o passar dos anos se alterou, como afirma Edward J. Hughes:

O narrador lembra anos mais tarde como em sua enfatuada juventude ele havia observado *Mme Swann*. Novos estilos de vestir e modos de transportes são tangíveis signos da passagem dos anos, e as belas mulheres de ontem são sombrias figuras idosas que caminham desesperançosamente sobre a Alameda das Acácias. No cenário outonal, estes espaços essencialmente sociais onde os parisienses das classes ociosas regularmente desfilavam para si mesmos, agora retornam à Natureza¹.

E juntamente com Odette, *Mme Verdurin* também permanece, mas como *la Patronne* que conquista seu tão desejado *status* social. Raymonde Coudert tece uma relação entre estas duas mulheres que, de modo adverso, prevaleceram nesta sociedade:

A despeito de suas contrariedades, Odette e *Mme Verdurin* estão condenadas a fazer par até o fim da *Recherche*: tornada duquesa de Duras, *Mme Verdurin* esposa o príncipe de Guermantes e torna-se princesa do mesmo nome, enquanto Odette deve se contentar com o papel da amante do duque de Guermantes. A guerra lança tudo para baixo, mas o casamento e o adultério permanecem os pilares do futuro².

O tempo como que materializado nos quase-defuntos desfila aos olhos do narrador, e estas “fisionomias retocadas me deram a sensação do tempo perdido”³, e deste tempo que se revela apenas como o instrumento de morte e arauto da finitude, nem roupas e carmins conseguem reprimir a ação. Cunhado na aparência dos convidados, ele apresenta suas marcas, por vezes, em ritmo claudicante, e ora mostra-se mais maléfico a uns e benéfico a outros. Todavia, o indubitável é que nesta peleja o tempo sempre se sai vitorioso. A forte evidência da mortalidade estampada nos rostos de tantos

¹ HUGHES, 2001, p. 157: “...the Narrator recalls years later how in his infatuated youth, he had looked out for *Mme Swann*. New styles of dress and modes of transport are the tangible signs of the passing years, and yesterday’s beautiful women are the aged shadowy figures who walk despairingly down the Allé des Acacias. In the autumnal setting, these quintessentially social spaces where the Parisian leisured classes regularly parade themselves now return to Nature”.

² COUDERT, 1998, p. 52 : “En dépit de leur fâcherie, Odette et *Mme Verdurin* sont vouées à faire couple jusqu’à la fin de la *Recherche*: devenue duchesse de Duras, *Mme Verdurin* épouse le prince de Guermantes et devient princesse du même nom, tandis qu’Odette doit se contenter du rôle de maîtresse du duc de Guermantes. La guerre jette tout à bas, mais le mariage et l’adultère demeurent les piliers du futur ».

³ RTP, IV, 612/ TR, 281.

conhecidos, tornados irreconhecíveis, aproxima o narrador, agora no auge da descoberta de sua vocação, de sua própria finitude.

*

Há diversos planos temporais na obra proustiana, mas o tempo anunciado pela memória involuntária na derradeira parte do romance é engenhosamente construído de maneira particular, e a percepção deste remate temporal é partilhada pelo receptor estético de modo privilegiado. Este Tempo compartilhado ecoa em duas relevantes ponderações: uma é a afirmação de Beckett: “a arte é a apoteose da solidão”¹, e a outra é a de Antoine Compagnon quando diz que este carnaval, o *Baile das Cabeças*, acaba numa apoteose².

Justamente, foi o solilóquio do autor que, agraciado pela memória involuntária, tornou possível a apoteose da obra e do Tempo. Este encontro de si e para si que conduziu o autor à felicidade, à epifania, e à luz que concebeu o Tempo como instrumento de vida e criação, desdobrou-se e revelou também a vocação e o Livro. Este tempo implicado, positivo, circular e apoteótico, é dito pelo autor como um ser extratemporal, o “ente (*l'être*) que em mim renascera”³, e que, inundando-o de felicidade, proporciona-lhe “um minuto livre da ordem do tempo”⁴. Tal prodígio é o que torna possível o narrador exitar no e sobre o tempo, ou seja, ele atinge, através da memória involuntária, a essência do tempo: “o ser em si do passado, mais profundo que todo o passado que fora, que todo o presente que foi. “Um pouco de tempo em estado puro”⁵, diz Deleuze arremantado com uma citação de Proust.

E fortúnio sem precedentes, porém, é o da literatura, pois, se em sua totalidade a *Recherche* deve ser lida como linguagem construída, como a linguagem particular, a língua estrangeira⁶ de seu autor, é nessa seqüência que antecede a entrada na recepção do Guermentes que a percepção reveladora do Tempo expressa-se de modo ainda mais agudo. Nessa circunstância narrativa a linguagem vivifica a

¹ BECKETT, 2003, p. 68.

² COMPAGNON, 2010, p. 46.

³ RTP, IV, 451/ TR, 153.

⁴ RTP, IV, 451/ TR, 154.

⁵ DELEUZE, 1987, p. 61. Citação de Proust: RTP IV, 451/ TR, 153. O termo “*ser em si do passado*” está enredado na duração e diferença bergsonianas. Cf.: DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 40 et seq/ PELBART, 1998, p. 35-39.

⁶ PROUST, 1971, p. 305

apreensão do ser extratemporal que se apossa do autor, e consegue ele fazer sua linguagem *delirar*¹, como disse Deleuze, e os sulcos abertos por Proust, principalmente as sensações de felicidade e de extratemporalidade, animam-se, invariavelmente, no leitor como realidades partilhadas. A riqueza dessa criação afeta o leitor, altera-o, e sendo o leitor, leitor de si mesmo, ele, de modo recôndito, prova da experiência privilegiada do autor singularizando-a em si. Este percurso sensorial construído por palavras é intensificado por constantes idas e vindas do autor, digressões que retomam Veneza, Combray, Albertine, Balbec, os livros da infância, e os heróis desta infância, a avó, Bergotte e Swann, lugares e espaços; enfim, todos os objetos significativos da vida do narrador retornam num contínuo em busca não mais de sua hermenêutica, pois tudo se elucidou: sua obra está no espírito, e cabe a ele fecundá-la.

Após ser introduzido no torvelinho do autor, o leitor é convidado por este a também participar da recepção dos Guermites e a experimentar e testemunhar o tempo ordinário, que colocará em dúvida a própria feitura da obra do autor, porque, refém do corpo físico, o autor teme que este lhe falte:

Possuir um corpo é a grande ameaça que paira sobre o espírito. Tudo se passa para os seres humanos e raciocinantes (nos quais devemos ver menos um milagroso aperfeiçoamento da vida animal e física do que uma realização tão precária e rudimentar como a existência gregária dos protozoários nos polípeiros, como a baleia etc.) como se, na organização da vida espiritual, o corpo encerrasse o espírito numa fortaleza; assediada esta por todos os lados, não resta àquele senão render-se².

A *matinée* enterra a preguiça do narrador, e inaugura sua vida futura, a vida real da literatura, cingida pela presença da morte. Como portador de sua obra, porém, ela já está conquistada, e é mister, mesmo sob imensa fadiga e sobretudo, sob o pertinaz temor da queda final, tecê-la.

O leitor, então, é convocado a ler a obra que o autor escreverá, e que é a obra já lida, mas que se fará. Qualquer escólio ou juízo torna-se insuficiente perante a grandeza de tal composição literária. Este *finale* indutivo é pura invenção escrita num átimo, e o leitor, o cúmplice, deve também lê-lo no mesmo ritmo, sem tréguas.

O apoteótico *Baile das Cabeças* vibra suas diversas instâncias temporais, e sua etiologia, complexa e lúcida, simultaneamente, expõe a composição da obra: obra lida e obra futura, circularidade

¹ DELEUZE, 2004a, p. 09.

² RTP, IV, 613/ TR, 282.

que circunscreve a finitude e a eternidade dela. Neste sentido a obra força um avanço, um seguir em busca da decodificação do próprio viver, ou seja, da própria literatura, e em orientação prospectiva, por isso, “a *Recherche* é voltada para o futuro e não para o passado”¹, diz Deleuze.

O *Baile* é o fechamento solene de um período; doravante outro tipo de sociedade se estabelecerá e os salões, nos moldes do Segundo Império e da *Belle Époque*, não mais existirão, assim como a moda apreciada pelo narrador. A moda que surge no *Baile das Cabeças* como um diálogo, naturalmente prosaico e pragmático, é a moda que remete ao efêmero, ao simulacro negativo, e este efeito da moda é inerente também aos seres.

Se anteriormente sentia-se a moda das roupas disposta de maneira eurrítmica no romance, nesta *matinée* até a percepção dela muda, se inverte; ela aqui é elemento heteróclito, é a moda que falha, especialmente, em seu papel concreto de embelezar e rejuvenescer os corpos.

O irremediável da vida move e acelera as volições, e por toda a obra, ressalvadas algumas descrições de *M. de Charlus*, não há praticamente qualquer descrição de salão com tantas referências às ardilezas da moda como no *Baile*: são tintas, carmins e adereços clamando por uma hermenêutica visual na tentativa de tornar reais as estranhas figuras que compõem este quadro pintado pelo tempo. O narrador não contempla mais a beleza de um vestido, ou a elegância de uma bela mulher. Desmemoriada, a moda não ocupa nessas linhas o espaço que dantes lhe cabia, e, descaracterizada de seu papel anterior, ela atua como o artifício do mal. A moda do *Baile* mascara, disfarça, deforma, e, sobretudo nega aos seres sua própria identidade reduzindo-os a títeres de um tempo pretérito, e Proust, contrariando suas apreciações passadas, parece usá-la somente como mero elemento de referência denunciatório de um tempo realmente extinto. Agindo como algoz, o tempo da moda, compelindo os homens a uma atualização permanente, nega a memória e louva o escapismo.

Em contrapartida, e numa clara oposição à moda, a arte comporta variadas temporalidades; acompanhando o pensamento de Deleuze e Guattari, pode-se afirmar que o tempo na arte é subjetivo pois ligado às sensações, por isso, não se reclama na arte a sucessão, e nem mesmo algum tipo de coerência cronológica. Lateralmente aos variados planos temporais coexistem as repetições, e a partir da noção de repetição uma fenda se abre entre a moda e a obra de arte. A repetição é o elemento que participa de ambas as instâncias, porém, à guisa de muita adversidade.

¹ DELEUZE, 1987, p. 4.

*

Ponderando acerca da repetição, de súbito, o que vem à mente são todas as noções de repetição mecânica que inundam o dia a dia de cada um com seus acontecimentos e sucessões regulares. Seguindo as trilhas do pensamento de Gilles Deleuze, o que se acrescenta à noção habitual de repetição são, especialmente, as noções de movimento e tempo, e agregadas a estas noções esta a filosofia nietzschiana, que acolhe o quase chavão do eterno retorno, há também a peculiar e espiritual repetição kierkegaardiana, e de modo pragmático, a filosofia social de Gabriel Tarde.

Tarde assume um papel relevante na pesquisa dos costumes, e suas reflexões rigorosas sobre a repetição e a imitação iluminaram as investigações, inclusive sobre a moda das roupas. *Grosso modo*, em sua estruturação social-filosófica, o sociólogo francês valeu-se das noções invenção e imitação tanto para dar conta do que caracteriza os indivíduos e a sociedade, quanto das leis universais. Para ele são as forças de conservação e inovação que tensionam o jogo social, e no esforço de administrar os fenômenos sociais, Tarde elabora três categorias que se relacionam umas às outras: a repetição, a oposição e a adaptação. Interessa aqui a repetição; esta, além de apresentar-se de modo estrito, pode se expressar em distintos domínios e se manifestar como costume, herança, imitação, tradição, moda.

Em *Diferença e repetição*, Gilles Deleuze conta, dentre outros, com as ideias destes supracitados pensadores a fim de estabelecer sua filosofia da diferença. Nessa obra, seu ânimo filosófico caminha no sentido de afastar o conceito de representação atrelado à identidade, como primado filosófico, para pensar a própria diferença como princípio. Isto implica, porém, anexar à noção diferença a de repetição. O movimento da repetição está intrínseco a esta filosofia, porque, conforme Deleuze, ela não implica um análogo ao original, pois mesmo em uma cópia, em uma repetição, há diferença. A repetição e a diferença são, então, noções naturalmente ajuntadas e misturadas¹, e pode-se afirmar que a diferença é simultaneamente a origem e o destino da repetição, “num movimento cada vez mais “potente e engenhoso””², diz Deleuze citando Tarde. Seguindo esta marcha não há mais o idêntico, mas o diferente, por isso, ambas as noções, diferença e repetição, participam fortemente da crítica de

¹ DELEUZE, 2009, p. 16: “*estes conceitos de uma diferença pura e de uma repetição complexa* sempre pareciam reunir-se e confundir-se. À divergência e ao descentramento perpétuos da diferença correspondem rigorosamente um deslocamento e um disfarce na repetição”.

² Tarde, Gabriel, *Les Lois de l'imitation* (Alcan, 1890) apud DELEUZE, 2009, p. 53, nota 13.

Deleuze à representação¹. A partir da diferença, Deleuze acredita poder ser vislumbrada a essência do ser na repetição, que doravante será concebida como forma pura do tempo, e não apenas iteração do mesmo. Após longas e minudentes cogitações, o filósofo convirá, e o sujeito latente das diversas instâncias de repetição despontará: se o diferente difere dele mesmo não é possível que haja uma unidade ontológica constituindo o ser, por isso, o ser não é, antes, é devir. Inspiração nietzschiana do eterno retorno, e noção da qual Deleuze “fustiga a hipótese cíclica do eterno retorno”, segundo Peter Pál Pelbart, pois, “faz da repetição objeto da representação, compreendendo-a como identidade, com o que subsume a diferença”².

Anteriormente a tais deduções, porém, as especulações deleuzianas caminharão no sentido de uma extensa depuração para atingir o cerne das noções repetição e diferença, investigando-as no fito de divisar a “repetição para si mesma”, e a “diferença em si mesma”; de Tarde ele assinala o desenvolvimento dialético que ocorre na repetição marcada pela diferença: “a repetição como passagem de um estado das diferenças gerais à diferença singular, das diferenças exteriores à diferença interna – em suma, a repetição como o diferenciador da diferença”³.

De modo abreviado, pois é bastante intrincada a rede em busca da singularidade da repetição, primeiramente Deleuze distingue a noção de repetição na generalidade (dos ciclos da natureza, do hábito, na vida moral, da lei), e deduz daí que o repetido não pode ser representado, mas deve ser significado, ou seja, a repetição deve ser compreendida como diferença sem conceito⁴; todavia, há duas situações de repetição distintas aí, e é na figura da memória que a oposição entre elas aparece.

Na primeira, a diferença é colocada apenas como exterior ao conceito⁵, ou seja, uma diferença entre os objetos representados com conceitos iguais e que se misturam na displicência do espaço e do

¹ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2009, p. 111. Inicialmente, a construção deleuziana contará com a inspirada tese de David Hume: “a repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla” (na pág. 113, nota 1 desta mesma edição Deleuze indica a fonte humiana: “*Traité de la nature humaine*, sobretudo 3ª parte, seção 16 (trad. Leroy, Aubier, t. I, pp. 249-251)”), e com o pensamento bergsoniano da impressão qualitativa interna contraída na *síntese passiva* que é a duração. No decorrer das reflexões seu percurso se estenderá ao pensamento de F. Nietzsche.

² PELBART, 1998, p. 136.

³ DELEUZE, 2009, p. 119. Sobre a filosofia de Gabriel Tarde, Deleuze discorrido sobre as categorias, lembra as palavras de Tarde sobre a repetição: “a imitação como repetição de uma invenção, a reprodução como repetição de uma variação, a irradiação como repetição de uma perturbação, a somação como repetição de um diferencial... cf. *Les lois de l’imitation*, Alcan, 1890”. Ibidem, nota 3.

⁴ DELEUZE, 2009, p. 49

⁵ DELEUZE, 2009, p. 375. Na Conclusão, Deleuze afirmará que contrária à diferença, a repetição é “representada fora do conceito, como uma diferença sem conceito, *mas sempre sob o pressuposto de um conceito idêntico*: assim, há repetição quando as coisas se distinguem *in numero*, no espaço e no tempo, seu conceito permanecendo o mesmo.

tempo. Na segunda, há uma diferença de ordem interna à Ideia¹, “ela se desenrola como puro movimento criador de um espaço e de um tempo dinâmicos que correspondem à Ideia”². Portanto, a primeira repetição corresponde ao presente, e é repetição do mesmo e se explica pela identidade do conceito, e quando a repetição é tomada como objeto de representação, ela é explicada de maneira negativa, e esta repetição o filósofo denomina de material e nua (ela é repetição do Mesmo – a identidade real – e só tem diferença extraída ou subtraída), ela é definida como negativa e por insuficiência (de conceito nominal). Esta é uma repetição física, de elementos, casos e vezes, partes extrínsecas; sucessiva de fato; estática; em extensão; ordinária; horizontal; repetição de igualdade e de simetria no *efeito*; de exatidão e de mecanismo; nua, que só pode ser mascarada por acréscimo e posteriormente. A segunda repetição, que corresponde ao passado, é repetição positiva, que “compreende a diferença e compreende a si mesma na alteridade, na heterogeneidade de uma “apresentação””³, é repetição do Diferente e compreende o diferente, e é vestida ou mascarada, e a ela correspondem os atributos contrários da negativa – logo, ela é positiva e por excesso (de espírito, Ideia); dinâmica; intensiva; repetição de singularidades; vertical; repetição de desigualdade bem como de assimetria *na causa*⁴. Pode ser dita repetição metafísica, psíquica e relativa à Memória. Ambas, porém, se completam e

Não são independentes. Uma é o sujeito singular, o âmago e a interioridade, a profundidade da outra. A outra é somente o envoltório exterior, o efeito abstrato. A repetição de dissimetria oculta-se nos conjuntos ou efeitos simétricos; uma repetição de pontos notáveis sob a repetição de pontos ordinários; e, sempre, o Outro na repetição do Mesmo. É a repetição secreta, a mais profunda: só ela dá a razão da outra, a razão do bloqueio dos conceitos. Neste domínio, assim como em *Sartor Resartus*, a verdade do nu está na máscara, no disfarce, no travestimento. Isto acontece necessariamente, pois a repetição não se oculta em outra coisa, mas se forma disfarçando-se; não preexiste a seus próprios disfarces e, formando-se, constitui a repetição nua em que ela se envolve⁵.

Portanto, é pelo mesmo movimento que a identidade do conceito na representação compreende a diferença e se estende à repetição”. Por isso a repetição só se concebe como negativa.

¹ “A Ideia não é o conceito; ela se distingue da identidade do conceito, como a multiplicidade diferencial eternamente positiva; em vez de representar a diferença, subordinando-a ao conceito idêntico e, em seguida, à semelhança de percepção, à oposição de predicados, à analogia de juízo, ela libera e a faz evoluir em sistemas positivos, em que o diferente se refere ao diferente, fazendo do descentramento, da disparidade, da divergência objetos de afirmação que destroem o quadro da representação conceitual”. In: DELEUZE, 2009, p. 397.

² DELEUZE, 2009, p. 49.

³ DELEUZE, 2009, p. 49.

⁴ DELEUZE, 2009, p. 396.

⁵ DELEUZE, 2009, p. 50.

Destarte, conclui-se que a repetição bruta abarca a repetição metafísica, o que equivale a dizer que a repetição material é envolvida pela espiritual, pois sempre ocorre o Outro (signo da diferença) na repetição do Mesmo; logo, elas se encadeiam expondo o jogo das singularidades, que se mostra na repetição externa ou interna, através de uma ordem de diferença. As duas repetições coexistem, mas não se faz na mesma dimensão.

Como se disse, a repetição é pensada como consoante à forma pura do tempo, e, sobretudo à guisa do pensamento bergsoniano. A diferença é o tempo, e tempo é duração, *multiplicidade*¹. Pelo viés bergsoniano, tempo e memória são noções aglutinadas na repetição, por isso, quando a diferença, atuando na superficialidade, se extrai deflagrando uma contração, na qual todo o passado descontraído, em todos os níveis e graus, se contrai no tenso presente, é aqui que ocorre o salto: é quando esta diferença se desloca do superficial e avança para o domínio do profundo que, então, a diferença mostra suas duas faces, ou revela os dois aspectos da síntese do tempo: “um, *Habitus*, tensionado para a primeira repetição que ele torna possível; o outro, Mnemósina, dado à segunda repetição da qual ela resulta”².

E emaranhado ao tempo e à memória há ainda um acrescento na repetição deleuziana: um revelante aspecto ontológico que anuncia a repetição que remete ao futuro, ao devir, e esta qualidade de repetição, perspectivada, advém, principalmente, do conceito de eterno retorno da filosofia nietzschiana, pois para Deleuze, “o Ser se diz num mesmo sentido, mas este sentido é o do eterno retorno, como retorno ou repetição daquilo de que ele se diz”³. Portanto, é a partir do pensamento de Nietzsche que Deleuze determina o eterno retorno como o ser unívoco que se afirma da diferença. Roberto Machado em seu livro sobre Deleuze refaz em profundidade todo o percurso que Deleuze traça para chegar a essa afirmação⁴, e acrescenta que o filósofo francês beneficia-se de outro termo nietzschiano para dar conta de sua ontologia fundada na diferença, e este termo é a vontade de potência, que na leitura de Deleuze torna-se intensidade, por isso, para Deleuze, sintetiza Machado, “o

¹ DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 31-32: “a duração divide-se e não pára de dividir-se: eis por que ela é uma *multiplicidade*. Mas ela não se divide sem mudar de natureza; muda de natureza, dividindo-se: eis por que ela é uma multiplicidade não numérica, na qual, a cada estágio da divisão, pode-se falar de “indivisíveis”. Há *outro* sem que haja *vários*; número somente em potência”.

² DELEUZE, 2009, p. 396.

³ DELEUZE, 2009, p. 74.

⁴ MACHADO, 2010, p. 87-102 (Parte 2: O ápice da Diferença - Nietzsche e a repetição da diferença).

eterno retorno é o pensamento, o pensamento mais elevado, a forma extrema, enquanto a vontade de potência é a sensibilidade, a sensibilidade das forças, o devir sensível das forças, a sensibilidade diferencial”¹. Esta repetição, afirma Deleuze, não suprime as demais, porém, ela tem por função, por um lado, “distribuir-lhes a diferença (como diferença extraída ou compreendida) [...] e por outro, teria a função de produzir a ilusão que as afeta, impedindo-as, todavia de desenvolver o erro contíguo em que elas caem”² – por isso, o filósofo diz que esta é a repetição que “faz” a diferença, recolhendo tudo, destruindo tudo e selecionando em tudo. Há ainda o importante aspecto do retorno no eterno retorno, este, porém, será mais à frente visitado.

Aproximando essas considerações deleuzianas sobre a repetição ao tema desta pesquisa, a moda, e ao objeto de sua inspiração, uma obra de arte literária, uma passagem que consta na Introdução de *Diferença e repetição* chama atenção³ por sua aparência ilustrativa que instiga uma imediação e favorece o início de um cotejo apreciativo.

Deleuze está a discutir a questão do movimento, e na mesma medida em que vai relacionando suas reflexões em direção a Kierkegaard e a Nietzsche, o filósofo vai refutando a noção de representação, do movimento lógico abstrato, ou seja, da ideia de “mediação” fundada pelo pensamento hegeliano. Sensivelmente Deleuze elege Kierkegaard e Nietzsche como os inventores, na Filosofia, de um equivalente do teatro do futuro que, com suas filosofias, foram capazes de atingir o espírito fora da representação; e do teatro afirma Deleuze, ele “é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza. Eis o que nos é dito: este movimento, a essência e a interioridade do movimento, é a repetição, *não a oposição, não a mediação*”⁴. Certamente esta imagem do teatro é segregada da ideia do ator que repete, ou ensaia um papel antes da peça ser levada ao público, pois o que Deleuze deseja é que se pense no espaço cênico “na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras por meio dos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis; pensa-se como a repetição se tece de um ponto notável a um outro, compreendendo em si as diferenças”⁵.

A imagem do teatro colocada a serviço da noção de repetição é frutificadora, porque ela acolhe um *mise en abyme* permanente, que se desdobra a cada ação cometida na vida, no cotidiano; e

¹ MACHADO, 2010, p. 102.

² DELEUZE, 2009, p. 403.

³ DELEUZE, 2009, p. 28-32 (O verdadeiro movimento: o teatro e a representação).

⁴ DELEUZE, 2009, p. 30-31.

⁵ DELEUZE, 2009, p. 31.

contrapor o teatro da repetição ao teatro da representação parece um viés plausível para se pensar a repetição que ocorre na obra de arte e na moda, pois é perceptível que ambos os objetos tratados, uma obra de arte literária e a moda, participam do movimento real, teatral. Todavia, pensar o teatro nestes objetos é, inicialmente, localizá-los inseridos na representação. A partir do teatro da representação, principalmente na obra de arte, há o salto para o teatro da repetição.

Começando pelo teatro e a moda.

A moda faz parte, e de jeito evidente, de um teatro da representação. Primeiro por ser ela imagem, e depois pela sua atuação: a própria encenação desta imagem começa nas passarelas que ensejam a apresentação do novo, e esta exibição preludia o uso mesmo destas roupas e acessórios, e as tendências deste novo apresentado na sucessão dos dias vindouros. O teatro da moda não dramatiza uma ideia no sentido em que Deleuze afirma que a dramatização emana a repetição do diferente; ela, ao contrário, apenas representa a repetição (do mesmo). Entretanto, é manifesto que o movimento da repetição na moda é adjacente a uma repetição-generalidade, pois sua ação é determinada no espaço-tempo social e não no estrito espaço-tempo do sujeito. E pensando nesse espaço em que tal repetição mecânica se dá, pode-se afirmar que ela comunica seu movimento numa representação sempre presentificada. Ela representa conceitos, e é insuspeito afirmar que mais e mais a moda careça ser conceitualizada para justificar suas sucessões. A moda, principalmente a hodierna, parece insistir em engessar, em aprisionar a criação do criador na trama das generalidades, e mais ainda, nas tramas do mercado mundial, e também do mercado local ao qual ela está atrelada.

Todavia, ela também é envolvida pela repetição vestida, pois mesmo na repetição nua ocorre a dinâmica do diferente, ou seja, toda repetição exibe uma singularidade porque cada repetição é um evento único que se dá, senão em espaço distinto, sempre em tempo distinto. Consequentemente, até na exaustiva repetição da moda há o diferente, por isso nem na moda ocorre a repetição do idêntico. Mas é visível igualmente que seu movimento siga o curso da generalidade, porquanto a moda é regida pelos ciclos da natureza (primavera-verão, outono-inverno; ela segue o decurso da lei natural das estações marcando o tempo, e enterrando o passado a cada nova temporada, já que ela vive do presente), pelos hábitos, pelas tendências, e talvez menos pela vida moral do que pelo mercado. Nada mais ordinário e horizontal na sucessividade de fato que a repetição na moda, por isso, ela expressa sua igualdade e simetria no efeito. Contando com uma incerta reinvenção, a cada repetição do mesmo, a moda retoma do passado elementos mortos por ela mesma, e os reintroduz no presente produzindo em sua

circularidade sazonal, uma ilusão heurística. Este é o passo da moda, a cada temporada confeccionando o efêmero, num retorno previsível de repetições fracas.

Esta repetição negativa, a despeito de abarcar também a positiva, é o oposto da obra de arte, pois tal repetição é redutora e apenas denuncia um tempo que marca a finitude sem perspectivas. Mas, sobretudo, a moda é na *matinée* dos Guermantes o negativo, ou seria até o negativo do negativo, pois ela não poderia ultrapassar-se como uma forma (pura) do tempo. Conseqüentemente, a moda se contrapõe diretamente à repetição que abraça a grande obra literária de Proust no interior de sua fabricação, especialmente no fora-dentro-fora da obra e, adotando a perspectiva do receptor estético, é o que se tentará demonstrar a seguir.

A noção de um teatro da representação em Proust não é estranha à sua grande obra, e tal apropriação na designação da obra é elaborada até mesmo pelo narrador logo em sua entrada na *matinée* dos Guermantes, como assinalado anteriormente. Tal identificação com o teatro, porém, não é nem tão insulada a uma passagem e nem gratuita, pois em sua integralidade a obra apresenta-se como um grande teatro, ou um caleidoscópio, ou ainda como “o mundo proustiano” na representação da realidade. Nos diversos níveis do teatro da representação proustiana diferentes personagens atuam suas repetições em distintos registros, como a série homossexual em *M.* de Charlus, ou a série amorosa desencadeada pelo herói que encerra Gilberte, *Mme* de Guermantes e Albertine. Por esta observação serial pode-se presumir a existência de um teatro de Charlus, assim como um teatro de Odette ou de Albertine, num movimento que pode ser pensado como um teatro da representação contido na repetição. Contudo, cada personagem, ou ainda, cada sujeito, expressa seu teatro de certo ponto de vista, que é a própria “diferença, diferença interna e absoluta”¹, diz Deleuze. A marcha desta representatividade, deste objetivismo, vai sendo, então, articulada pelo autor através do ingênuo narrador, e a cada nova repetição uma pequena diferença aparece como signo para o narrador decifrar. O significado dos signos, a essência ou verdade deles, vai se revelando nas diversas personagens e em suas esferas teatrais; é esta procura inconsciente e involuntária do narrador que o levará a divisar neste sistema plural de signos a unidade como conseqüência da diferença, ou seja, que a identidade se produz pela diferença. Revela-se aí a alteridade das personagens, e de seus próprios teatros, mas nem as personagens e nem o teatro se revelam como elementos isolados e únicos, e sim como elementos

¹ DELEUZE, 1987, p. 43.

coexistentes e dessemelhantes, por isso a existência, por exemplo, de diversas Albertines ou de diferentes *M. de Charlus*, entre outros múltiplos individuais.

A interpretação de Deleuze da *Recherche* advém da percepção dos signos e do sentido deles decifrados, que para o filósofo ocorre dentro de certa “organização”, de um sistema de pensamento oposto à identidade e à representação, pois no rico teatro proustiano, repleto de diferentes naturezas de signos, é o movimento do pensamento involuntário que força a decifração do signo a fim de atingi-lo como sentido, como verdade, e que para Deleuze será dito essencialmente como diferença. É este movimento que burla efetivamente a representação, e que insinua o outro teatro, o da repetição fecunda, a repetição que ocorre na construção da obra, e tal deslocamento mostra-se perceptível no retorno, ou melhor, na noção de eterno retorno inspirada em Nietzsche. Esta é a noção norteadora da repetição, pois a repetição embute nela o retorno, numa acepção de que tudo se repete face à eternidade; todavia, conforme o pensamento nietzschiano, esse movimento sem fim, quando de sua volta, nunca traz o mesmo, o idêntico, mas sim o diferente, gerado a partir do próprio movimento de retorno¹, do retornar. Parte daí que, para Deleuze, “retornar é o ser”, mas o ser do devir, por isso, nesta intrincada trama em busca da identidade apartada da representação, o filósofo francês afirma que o idêntico, o semelhante, e o oposto não retornam, mas só a afirmação, sempre dessemelhante, retorna, pois não há repetição de idêntico, mas sempre o retorno do diferente².

¹ Imagina-se que caberia aqui fazer uma associação com o eterno retorno dos Antigos, ou o “*mundo como devir eterno*”, como disse Marilena Chaui sobre o pensamento de Heráclito, o filósofo que consagrou a noção do mundo como uma permanente e incessante mudança, e que se fez notório, principalmente, através de seu celebrado fragmento “Não podemos entrar duas vezes no mesmo rio: suas águas não são nunca as mesmas e nós não somos nunca os mesmos”. (Citação: CHAUI, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. Vol. 1. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 81). Este mundo pautado pelo movimento, mundo que flui incessantemente, porém, não satisfaz o eterno retorno nietzschiano que Deleuze adotou como o princípio-chave determinante da repetição. Conforme o pensamento deleuziano, o pensamento dos Antigos travava apenas de pensar o eterno retorno a partir “de ciclos parciais e de ciclos de semelhança” ou ainda, pensá-lo inserido em um “cruel saber esotérico”; já o eterno retorno nietzschiano contempla a particularidade de que este retorno jamais é a volta de um mesmo, de um idêntico, e esta minudência inserida no cerne do retorno proposto por Nietzsche altera completamente a concepção dos Antigos, e reelabora a noção, que agora se mostra, como uma “metamorfose integral, o desigual irreduzível”, afirma Deleuze. (Citação: DELEUZE, 2009, p. 340-341).

² DELEUZE, 2009, p. 73: “Retornar é, pois, a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da diferença, o idêntico que se diz do diferente, que gira em torno do diferente. Tal identidade, produzida pela diferença, é determinada como “repetição””.

E ainda que as repetições proustianas não sejam em literatura da mesma natureza daquelas exemplificadas de modo rigoroso por Deleuze¹, muitas aproximações podem ser fundadas na obra proustiana.

Sendo a *Recherche* uma obra vasta como é, poder-se-ia considerar as inúmeras repetições dentro da obra, ou até mesmo apenas no *Baile*, como um exercício de reconhecimento da paradoxal circularidade vertical que impregna o romance. Mas o tema da repetição profunda, que em Proust pode-se dizer que exacerba a noção de retorno pelo envolvimento da memória involuntária, não é novo em sua literatura. No embrionário “Projets de Préface” de *Contre Sainte-Beuve*², ele já narra diversas ressucitações e prenuncia as célebres narrativas: a *madeleine* e a epifania, clássicos da repetição, e que volveram estrategicamente orquestradas dentro da composição da *Recherche*.

Não obstante a tantas possibilidades, o que se tentará é não perder o foco do cotejo, e cumprindo este intento, uma repetição criativa e imagética se adianta aos olhos na derradeira sequência da obra, formando uma imagem afinada ao tema da moda. Tal repetição se faz plena de fios que se procuram e que se encontram; o retorno dos fios são os seres com os quais se tece o desenho da vida e da arte no Tempo tornado matéria de expressão. Em sincronia com o tecido de seu vestido literário, Proust o cose observando a associação lexical:

E quantas vezes essas pessoas se me apresentaram, no decurso de seus dias, em circunstâncias que pareciam trazer os mesmos seres, mas sob formas e para fins vários; e a diversidade dos pontos de minha existência por onde passara o fio de cada uma dessas personagens acabara por emaranhar os mais distantes, como se a vida possuísse um número limitado de fios para executar os mais variegados desenhos. [...] E hoje todos esses fios diferentes estavam reunidos, aqui na trama do casal Saint-Loup, ali no outrora jovem par Cambremer, para não falar de Morel, nem de tantos outros cuja inserção concorrera para formar um conjunto tão bem urdido que parecia uma unidade perfeita, da qual os indivíduos representavam apenas os elementos componentes³.

Trama, fios, urdidura; Proust, fiel à etimologia, compõe seu tecido, seu texto. E como toda a extensa narrativa da *Recherche*, o tecido proustiano compõe-se de seres em permanente movimento; eles se deslocam, se alteram e se deformam na trama do tempo.

¹ No tocante às considerações de Deleuze sobre os “grandes repetidores da literatura”, Raymond Roussel e Charles Péguy, a distância com a literatura de Proust adquire um tom axiomático.

² PROUST, 1971, p. 211 et seq./ PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve. Notas sobre crítica e literatura*. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 39 et seq.

³ RTP, IV, 550-551/ TR, 233.

Ironicamente, porém, o vestido não aparece nas últimas páginas da obra, ao menos não como representação, como imagem. Mas ultrapassando, porém, a representação, transparece nessas derradeiras linhas o outro Vestido: a gênese da composição literária de Proust urdida, alinhavada, e costurada através das palavras do criador. Ele costura sua veste literária contando com o auxílio de Françoise, a leal servidora, que como uma auxiliar de costura bissexta, ocupa-se com cuidado dos incomuns tecidos do criador:

Apontando para meus cadernos, roídos como madeira por cupim, lamentava: “Está tudo bichado, que pena, este canto de página é uma renda” examinava-o como um alfaiate – “acho que não poderei consertar, está perdido. Como se diz em Combray, ninguém conhece as peles tão bem como as traças. Estragam sempre as melhores fazendas”¹.

E a questão que se impõe inserida na comparação entre os dois objetos propostos é: que lugar teria a fatuidade da repetição negativa associada à moda nesta costura literária (que sob o viés do trágico pode ser pensada ainda como uma sutura), feita de papeluchos (*paperolles*) “colados uns aos outros, rasgados aqui e ali”² que pretendem ressaltar “a noção do tempo incorporado, dos anos escoados porém inseparáveis de nós”³? Nenhum, certamente.

A vacuidade, que é do domínio da representação-exibição, já aparece no capítulo inaugural do último volume do romance, *Tansonville*, quando o narrador prediz a finitude da representação frívola na pintura: “a poesia dos interiores luxuosos e dos lindos vestidos de nosso tempo, não a encontrará a posteridade antes no salão do editor Charpentier, segundo Renoir, do que no retrato da princesa de Sagan ou da condessa de La Rochefoulcauld por Cotte ou Chaplin?”⁴. A efemeridade do vestido tem, e teve, seu lugar assegurado nos salões mundanos, nas reuniões vespertinas das senhoras, nos teatros, nas descrições das belas no *Bois de Boulogne*; praticamente todas as descrições de moda inseridas no romance o foram nestes espaços de exibição-representação. Esta repetição, porém, se deu de forma ativa e positiva, pois na condição de representação, Proust identificou a moda ao belo que atrai os olhares, ao mistério do feminino, ao objeto vestimentar dotado de arte e encanto, e, ainda numa dimensão diferenciada, como o signo artificial ativado pela memória. Mas esta moda ausentou-se, ou

¹ RTP, IV, 611/ TR, 281.

² RTP, IV, 612/ TR, 281.

³ RTP, IV, 623/ TR, 291.

⁴ RTP, IV, 300/ TR, 31.

foi abandonada pelo narrador na derradeira sequência da *matinée* dos Guermites, talvez porque o autor-narrador já não tenha mais olhos para o mundanismo, pois ele experimentou em si (por meio dos signos sensíveis), na epifania, uma repetição de outra natureza, uma repetição da ordem do Ser, do sujeito como puro devir no prodígio da memória involuntária.

Em contrapartida, o objeto vestido, ao lado do objeto catedral, adquire no final da obra o estatuto de um elemento-símbolo inexaurível, identificado a uma cuidadosa criação literária: “eu construiria meu livro, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral, mas modestamente como um vestido”¹. Estranhamente, aqui não há, porém, a repetição, mas sim o aparentemente acabado. No entanto, esse acabado deve ser considerado em termos, pois uma repetição positiva e profunda se encontra intestina ao formato construtivo, internalizada no desejo de confecção da obra por um autor em estrito conluio com o Tempo, e é na própria inventividade da obra, que poderá ser sentida pelo leitor, que a mais determinante repetição se “faz”, como é a vontade, aliás, do próprio autor:

Há um desconhecimento muito grande (...) de que meus livros são uma construção, mas com diâmetro suficientemente grande para que a composição, que é rigorosa e à qual tudo sacrifiquei, não seja imediatamente percebida. Será impossível negá-lo quando a última página do *Temps Retrouvé* (escrita antes do resto do livro) se fechar exatamente sobre a primeira de Swann².

Mormente pelo ponto de vista do receptor estético, esta é a grande repetição proustiana, circular e vertical, que descreve um tempo espiralado, sempre em devir; ela se faz em um tempo produtor que se mostra simultaneamente efeito e causa, contração e distensão, que remete ao porvir. Por isso, o aspecto totalizante dessa repetição, ou seja, como ela é efetivamente apreendida, dar-se-á através do receptor estético, só ele pode conferi-la de modo real, só ele pode sentir este teatro feito de “signos e máscaras” em sua apresentação final, e que se apresenta ontológica e como o “retorno ou repetição daquilo de que ele se diz”. Somente adotando o espaciotemporal do receptor no sobrevôo da obra, tal repetição poderá ser integralmente vislumbrada e sentida, pois é este movimento que encerra a apreensão de uma construção, a do Vestido como a imagem do acabado, que simultaneamente se arroga o direito ao inacabado, que se repete indefinidamente, e que a cada retorno, a cada nova leitura, retorna diferente

¹ RTP, IV, 610/ TR, 280.

² SANDRE, Yves. Por uma Estética do Dia-a-Dia (p. 63-92.). In: *Marcel Proust/ o homem/ o escritor/ a obra*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 91. (Correspondência de Proust, de 19 de janeiro de 1922, a Benjamin Crémieux).

aos olhos do leitor. Mas é igualmente no âmbito interno da obra que as repetições aparecem na obra, e, naturalmente, a *Recherche* é feita de inúmeros momentos de todas as repetições – a bruta, a vestida e a ontológica –, que vão introduzindo as diferenças e realizando o teatro da repetição literária.

Assim sendo, cabe dizer que, adotando, como se fez, a perspectiva do receptor estético, uma perceptível dialética introduz-se perfazendo o novo, o outro mundo proposto pelo escritor, pois, o leitor, ao experimentar este novo mundo, e após ter encontrado, inevitavelmente, na grande repetição um retorno, se aperceberá de seu próprio movimento dentro do eterno retorno, que produzido pela diferença, o revelará outro, um outro ele, mas não idêntico, pois é na repetição que sua identidade, produzida pela diferença, vai se descobrindo aquele “que ele se diz”; e conforme Deleuze, e sua sensível coerência de um filósofo superior, isso ocorre, pois, “não há outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida cotidiana”¹.

¹ DELEUZE, 2009, p. 404.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 37

Após tão longo exame é uma tarefa árdua, senão impossível, concluir uma pesquisa unívoca sobre Proust. São tantos os fios que se correspondem na trama, que parece que as possibilidades oferecidas por esta generosa urdidura literária é sempre infinita e tende ao inacabado. Entretanto, o arremate se impõe e roga o desvendamento: o que se pode afirmar sobre o vestido proustiano, principalmente, sobre o vestido como alegoria da estética das roupas, que se abriga em outro vestido, o Vestido-construção da obra?

A moda em Proust é parte e está plenamente integrada ao todo da obra como a construção de um belo que privilegia o gosto do autor, e esta construção se erigiu, principalmente, como devedora de sua própria erudição – que se assemelha a uma zona de conforto do autor: Balzac, os renascentistas venezianos, o apreço por Fortuny, são os frutos oriundos de uma *Bildung* clássica que não admitiria o somenos, nem em uma estética das roupas. A partir das associações, a rede de correspondências se tece de modo a tornar visível a imagem do vestido, a peça mantenedora desta particular estética.

O alegórico vestido, o vestido como peça vestimentar superior da moda feminina no tempo de Proust, é o resultado de toda a ebulição ocorrida em Paris, o centro do mundo moderno desde a primeira metade do século XIX; logo, ele é um derivado do peso das fisiologias, dos grupos identitários, das normas de civilização, da criação da alta costura. É o emblema do belo feminino no século XIX, é forma que assume seu *télos* dentro da organicidade sócio-comportamental. Mas, é bom que se reafirme o que nas entrelinhas ficou subentendido: o antihistoricismo de Proust estende-se também às artes e, conseqüentemente, à moda as roupas, pois não há nele nenhuma preocupação em assinalar a plethora de movimentos artísticos que inundaram a década de 1910 com propostas e ideias que incluíam até uma nova atitude vestimentar, logo, o *monde proustien* é restrito à subjetividade de seu autor.

Destarte, no tocante à *Recherche*, praticamente todas as personagens da obra se envolvem, em maior ou menor intensidade, nos assuntos relacionados à moda, à elegância, à representação pessoal. E sob determinado aspecto, a obra é uma narrativa de um gosto que se constrói através de preceitos ditados por aqueles que têm a chancela de peritos, seja na arte ou na moda, como Elstir, M. de Charlus,

ou Oriane. Resulta daí que Proust instila gradualmente a ideia de que a arte de bem vestir-se e a elegância são partes de uma doutrina, portanto, algo que se aprende, e que, por outro lado, não está atrelada ao domínio moral, como ponderava sua avó. Pode-se dizer, então, que o belo na moda de Proust afasta-se da noção platônica que afirma o belo como quase uma espécie de bem que se fundamenta na perfeição.

Dentre todas as personagens, porém, aquele que representa melhor o olhar clínico do grande conhecedor das elegâncias mundanas é *M. de Charlus*, não de graça apelidado *La Couturière*. *M. de Charlus* destacou-se, até certo andamento, como o legítimo aristocrata elegante, e um fiel e insuspeito praticante dos princípios balzaquianos de elegância, afinal, também para o nobre a *toilette* é uma das mais fortes expressões da sociedade.

O vestido que participa da moda e do universo feminino é imagem, ele está integrado à representação, à aparência e à exterioridade, contudo, ele é um misto: há um tanto de auto-expressão, e outro de representação social. Mas não só assim é identificada a moda na *Recherche*, como se viu com Odette que realiza a sua moda, e com Albertine seduzida e enclausurada por ela. Longe aqui, porém, de se considerar que o vestuário possa exprimir alguma profundidade psíquica¹, mas é perceptível o esforço de Proust em integrar o vestido na obra de modo consistente, não recorrendo a ele apenas como símbolo de representação. Tal postura é confirmada em suas duas personagens-chave escolhidas na questão da moda, Odette e Albertine; a cada personagem coube uma percepção e uma prática vestimentar.

Ponderando sobre Odette.

Ocorre com Odette que, sendo a moda parte de sua individualidade, ela não a segue, pois não é necessário, Odette tem estilo e sabe cultivá-lo. Ela, do começo ao fim da obra, transita na sociedade munida de laçarotes e decotes comunicando, através deles, sua beleza e harmonia. Usou amiúde a moda ao seu favor e soube, como uma excelente atriz que poderia ter sido (como disse o autor), teatralizar sua atuação em sociedade em conluio com ela. Afinal, Odette é a bela de Proust que se apresenta como epítome de uma época. Envoltos nos seus atavios, ela expõe o conjunto fino e espiritual de uma civilização, ela é o vestido erotizado. No capítulo “Nome de terras: o nome”, que fecha *No caminho de Swann*, o narrador se reportará às belas do *Bois*, e à bela Odette, como a recordação de um imaginativo e crédulo jovem que individualizou estas belas sob a proteção de uma lenda (*légende*), e foi este

¹ Cf.: BARTHES, 2005, p. 291.

ingênuo narrador que se enredou no emaranhado erótico da personagem-fetice do belo. A *demi-mondaine* tornou-se com seus belos *pegnairs* e *robes de chambre*, elementos vestimentares que compunham a parte íntima e diáfana do figurino de Odette, a deidade de sua juventude. Mas, contrariamente ao enfeitiçado narrador-herói, o autor denunciou a futilidade e a representatividade vazia da cortesã nas últimas páginas da obra, afirmando, então, a exaustão da representação, do vestido. Sob outro ponto de vista, numa mirada pictural, o vestido proustiano de Odette apresenta astúcias que ultrapassam as simples noções de elegância e bom gosto. Sem que haja uma verificação profunda, é possível arriscar que Proust trabalha, por exemplo, a diacronia cromática de Odette como uma alegoria do próprio tempo da personagem: o rosa para o liberal Segundo Império, o branco para a pretensa estabilidade da III República, e o misterioso malva para a *Belle Époque* que cunhou as mulheres-enigmas. Segue-se deste cromatismo diversos paralelos pictóricos, e certamente, por eles confirma-se que a moda das roupas, a partir do final do século XIX, entra na linha de ataque como o elemento mais visível da representação pessoal em sociedade.

Com Albertine, e contrariando o truísmo da representação vestimentar, a sua pressentida ambigüidade sexual não se refletiu em suas roupas. Proust poderia, mas não usou por nenhum momento nem o *pólo* e nem o *caoutchouc* como vestes de expressividade sexual imprecisa ou tendenciosa. Com a personagem-chave Albertine, a moda assume-se como um instrumento tirânico de sedução nas mãos do herói a fim de tornar sua heroína cativa, e por mais que Albertine tivesse grande apreço pela moda, ela não se deixa enclausurar por ela de modo definitivo, pois, liberta do jugo do herói, e simplificando a conseqüência de sua fuga, ela, por ilação, liberta-se das tramas da moda. Após sua morte, o herói voltará a senti-la através da estampa de uma emblemática peça do vestuário da heroína (o *manteau* de Fortuny) reconhecida num quadro de Carpaccio, ou seja, Albertine ressurgiu através de uma autêntica obra de arte.

Comparando as duas personagens, é manifesto que Odette sabe vestir-se, e Albertine é vestida, ou seja, elas estão no tecido estético proustiano quase em oposição, ou ao menos, em campos diferentes. Mas, simultaneamente, as duas representam o belo, e seguindo o fluxo desta estrutura estética, são elas que compõem o belo feminino. Proust elegeu algumas mulheres como suas mais bem vestidas, mas destacou dentre elas a *demi-mondaine*, ela é sua mulher imortal, eternizada na esterilidade de uma rosa. Ela que foi acessível a tantos, e que enganou a todos, é indelével. Odette oscila entre o belo natural e o belo construído, ela é a personificação do ambíguo belo baudeleriano, aquele que tem algo de bizarro.

E ao lado de Odette encontra-se Albertine, mais ambígua e mais baudelairiana ainda, pois é a potencial personificação das sáficas. Mas há em Albertine uma beleza heróica, vigorosa, e sua morte prematura parece ser a legitimação de sua inacessibilidade, mesmo sendo mortal. E acompanhando o olhar baudelairiano, as duas, representando o belo feminino proustiano, traduzem um belo fundido, mas não menos ambíguo, ou ainda moderno: um é como a pura imagem da sedução, do encantamento que se mostra como promessa de felicidade, e que tem no vestido, sua indivisível totalidade; o outro é o belo soberano, sensual, com seus mistérios profundos e suas carícias poderosas que intrigam os homens pelo enigmático que o envolve. Em sua totalidade o belo feminino proustiano é dúbio em razão de sua própria natureza: é o belo feito de imagem e carne, da mulher-quadro e da mulher-esfinge.

Vale mencionar entre estas duas consideradas as mais importantes personagens femininas, a relação desenvolvida por Oriane de Guermantes e a moda. Não obstante o narrador ter sido alvo de uma paixão passageira por ela, assim como por Gilberte, nem mesmo as lembranças desta emoção desdobraram-se em um movimento maior que pudesse incluí-la na estética das roupas, por exemplo. Entretanto, fica evidente que se o papel de Oriane no tocante ao vestido não é desprezível, a ele igualmente não está reservado alguma característica que permita ver além da imagem, aliás, sempre uma bela imagem, que as descrições de sua *toilette* oferecem. Não por acaso, ela é inserida no teatro da representação proustiana. Isto sucede porque Oriane é a *femme du monde*, a leoa, a rainha da sociedade que dita as regras da moda, e por ser portadora deste papel, ela sempre se preocupou em estar na moda, ou seja, as roupas para ela assumem a ordinária fugacidade das modas, e seu papel se restringe à representatividade social, que é sempre oscilante e pautada na frivolidade. Além disso, Oriane representa uma casta misteriosa ao herói, e suas vestimentas acompanham este arcano, pois a duquesa alia, mesmo que de modo enviesado por certas posturas pseudo-arrojadas, tradição e modernidade em sua representação. O vestido de Oriane encena o espírito da alta moda, ele é a encarnação do *faubourg Saint-Germain*, e talvez por isso mesmo, seja o mais cobiçado objeto de desejo, que não vai além de sua imagem.

Portanto, têm-se aí várias tomadas representativas do mesmo objeto que, paulatinamente, foi sendo revelado no decurso da obra. É seguro que as descrições do belo feminino são compostas em harmonia com o objeto vestido, mas, à medida que o narrador vai discernindo mais e mais os signos que o compõem, mais vai renunciado a ele. E como a moda não pertence à arte, dela nada restou ao narrador, ou talvez um algo permaneceu: a lembrança da ressuscitação de Albertine inserido num

legítimo objeto de arte. Nem mesmo as belas descrições dos modelos de Fortuny definidos como intensamente originais, ou portadores de desenhos tão bem escolhidos quanto os de uma obra de arte, retornam no final do romance. Portanto, há um auge e um declínio do objeto vestido dentro da obra; o auge é a organicidade inicial que enceta a composição estético-dramática do vestido, e que coincide com a entrada da heroína na trama. A partir dos fios cruzados entre o herói e Albertine, efetivamente, Proust constrói a estética das roupas; o declínio inicia-se logo pós a morte da heroína, e atinge sua plena caducidade no derradeiro volume. No entretanto o vestido ressurge no período da I Guerra como um elemento identitário, e não mais como objeto de apreciação estética.

Mas o declínio do objeto não acompanha a solidez da estética edificada. Ela permanece, e como unidade estética frondosa, plena, autônoma, que permite um diálogo contínuo entre as diversas camadas de leitura que o romance propõe, pois é esta estética que articula as formas do belo feminino, a associação entre as artes, o espaciotemporal sócio-comportamental, e os recônditos da memória. Mas não se pode negar que ela é, contrária à totalidade da obra, restrita em seu alcance, pois tal estética não contempla a atemporalidade que o romance em si emulou. Por outro lado, esta pretensão à transcendência do fugaz e do habitual, características da moda, aparece sim no romance e no que tange mesmo à moda; ela transparece envolvida especialmente pelo registro do vestido como elemento principal do plano de fundo estético, afinal, Proust inseriu a moda em uma estética construída por minúcias (não no sentido descritivo), e elementos externos que pudessem suportar a transitoriedade do objeto, e através de sua linguagem poetizada Proust conquistou a proeza: as inspiradas descrições do vestido transformaram o estatuto do objeto, e ele deixou de ser um elemento limitado a um código vestimentar e avançou para a poesia, tornando-se, então, aí sim, em diversas descrições, unidades poéticas, pequenas obras de arte inseridas numa grande obra de arte. E se se fosse aqui investigar, por exemplo, o mobiliário ou a decoração, seguindo os mesmos padrões deste estudo, certamente, se chegaria a este mesmo término, pois tanto as roupas, como o conjunto mobiliário, ou a gastronomia, ou ainda, e com maior intensidade, as igrejas, e a música de Vinteuil, fazem parte de uma estética inovadora, que gravita em torno de uma poética, a poética proustiana, pautada na concepção de que “o gênio consiste no poder refletor e não na qualidade intínseca do espetáculo refletido”¹. Entretanto, há de se convir que entre todos estes elementos passíveis de um exame estético, o vestido e a catedral são

¹ RTP, I, 545/R, 105.

as imagens poderosas que ultrapassam sua própria estética particular, pois são as imagens fundadoras do romance.

Portanto, tendo escolhido a imagem do vestido para ser o alvo deste exame, é natural que o outro Vestido, o da imagem-fundadora, reapareça e tome seu lugar. Este Vestido profundo e que abraça todas as estéticas surge em sua integralidade como a sinonímia do Livro: o grande e prodigioso Vestido é a realidade que surge ao receptor estético em resposta à inigualável experiência vivenciada, é a “roupa artística” que prescinde de costureiro, mas que exige o artista. O Vestido do artista permanece latente e carece ser descoberto, explorado, pois este é o Vestido escondido, mas nunca camuflado, que não participa das vicissitudes da moda, pois é feito de um tecido vivo e pulsante no qual estão estampados os inúmeros sentimentos das personagens, os objetos de arte, as cidades e os tempos, os desejos e as angústias, as memórias e os esquecimentos, a vida, enfim. A construção artística de Proust é o Vestido-*paperolle*, o Vestido-igreja, o Vestido-teia, o Vestido que evoca a carne, o corpo, e ainda o belo e a memória, todos elementos submetidos ao tempo, e apesar de também ele constituir-se no tempo, não fenece, ao contrário, renova-se, atualiza-se a cada novo encontro, a cada nova experiência de leitura, por isso, o raro Vestido de Proust, com sua “beleza nova e única” que traduz o “mundo que existe em cada um de nós”, pertence à posteridade.

REFERÊNCIAS.

I. 1. Obras de MARCEL PROUST.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Édition établie et présentée par Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989.

_____. *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

_____. *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac e Yves Sandre. Paris : Gallimard/ Pléiade, 1971(a).

_____. *Les Plaisirs et les Jours suivi de L'Indifférent et autres textes*. Paris: Gallimard/ Folio Classique, 1993.

_____. *Écrits sur l'art*. Présentation par Jérôme Picon. Paris: Flammarion, 1999.

_____. *Écrits mondains*. Édition établie et présentée par Alain Coelho. Paris: UGE, 1993.

_____. *Robert de Montesquiou, Professeur de Beauté*. Préface et notes de Jean-David Jumeau-Lafond. Paris: Éditions La Bibliothèque, 1999.

_____. *Correspondance de Marcel Proust*, édition établie par Philip Kolb. 21 Vol. Paris, Plon, 1970-1993.

_____. *Le Carnet de 1908*. Établi et présenté par Philip Kolb. Paris: Gallimard/ Cahiers Marcel Proust, Nouvelle série (8), 1976.

I. 1. 2. Obras de MARCEL PROUST traduzidas para o português.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido* (7 vol.). Traduções de Mário Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Lúcia Miguel Pereira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Globo.

_____. *Em busca do Tempo Perdido*. (3 vol). Tradução e Prefácios de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. *Contre Sainte-Beuve*. Notas sobre crítica e literatura. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.

_____. *Nas trilhas da crítica*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp; Imaginário, 1994.

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

_____. *Sobre a Leitura*. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 3ª edição, 2001.

_____. *O Indiferente e O Fim do Ciúme*. Tradução e apresentação de Sérgio Coelho. São Paulo: Scrinium/ Coleção Canto Literário, 1997.

I. 1. 2. 3. Edições de apoio: boletins, edições comemorativas, catálogo de exposições e obra de referência.

Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust e des amis de Combray (BSAMP)/ Bulletin Marcel Proust (BMP)

Bulletin d'informations proustiennes (BIP)

Cahiers Marcel Proust.

Dictionnaire Marcel Proust. Paris: Honoré Champion, 2004. Publié sous la direction : Bouillaguet, Annick; Rogers, Brian G.

Brunet, Étienne. *Le vocabulaire de Proust. Étude Qualitative*. Genève/ Paris: Sklatine-Champion, 1983.

MAGILL, Michèle M. *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust suivi d'une analyse quantitative et narrative*. Birmingham (Ala.): Summa Publications, 1991.

Marcel Proust/ o homem/ o escritor/ a obra. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

Le siècle de Proust de la Belle Époque à l'an 2000. Hors-série du Magazine Littéraire, N° 2. Paris: Magazine Littéraire, 2000.

Le Magazine Littéraire, Édition : Proust retrouvé. Paris: Sophia Publications. N° 496, Avril, 2010.

MARIANO FORTUNY VENISE. Catalogue de l'exposition: 19 avril au 13 juillet 1980. Musée Historique de Tissus de Lyon. Commissaire de l'exposition: Guillermo de OSMA. Lyon, 1980.

MARIANO FORTUNY. Catalogo della mostra a cura di Maurizio Barberis, Claudio Franzini, Silvio Fuso, Marco Tosa. Palazzo Fortuny dicembre 1999/ luglio 2000, Venezia, Marsilio Editori, 1999.

I. 1. 2. 3. 4. Obras sobre MARCEL PROUST e a Moda.

FAVRICHON, Anna. *Toilettes et Silhouettes Féminines chez Marcel Proust*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987.

HASEGAWA, Tomiko. Le monde de la Belle Époque dans « À la recherche du temps perdu » à travers la mode masculine (p. 91-104). *BMP*, 2002-2003.

MACÉ, Gérard. *Le Manteau de Fortuny*. Paris: Gallimard, 1987.

PASQUALI, Costanza. *Proust, Primoli, La Moda. Otto lettere inedite di Proust e tre saggi*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1961.

SCHÖNFELD, Jean Snitzer. Rôle des vêtements et de la mode dans *La Recherche*. (p. 490-492). *BSAMP* N° 27, 1977.

SOMMELLA, Paola Placella. *La moda nell'opera di Proust*. Roma: Bulzoni, 1986.

VALLE, Titta del. *Marcel Proust e il vestito della principessa di Cadignan*. Firenze: G. Barbèra, Editore. 1951.

I. 1. 2. 3. 4. 5. Obras sobre MARCEL PROUST.

ABRAHAM, Pierre. *Proust. Recherches sur la création intellectuelle*. Paris: Les Éditeurs Français Réunis, 1971.

AUTRET, Jean. *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*. Genève : Droz, 1955.

BARATHIEU, Marie-Agnès. *Les Mobiles de Marcel Proust. Une sémantique du déplacement*. Villeneuve-d'Ascq (Nord): Presses universitaires du Septentrion/ Collection Perspectives, 2002.

BARTHES, Roland. Une idée de recherche. (p. 34-39). In: *Recherche de Proust*. Le présent recueil a été réalisé sous la direction de Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV. Paris: Seuil, 1980.

_____ ; DELEUZE, Gilles; GENETTE, Gérard. Table Ronde avec... In : *Cahiers Marcel Proust 7/ Études proustiens II*. Paris: Gallimard, 1975.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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

BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine. *Proust sociologue: de la maison aristocratique au salon bourgeois*. Paris: Descartes & Cies, 1997.

BOUGUERRA, Mohamed Ridha. *Éléments d'esthétique proustienne : l'art et la création artistique dans « À la recherche du temps perdu »*. Préface de Jean Milly. Tunis: Faculté des Lettres Manouba, 1998.

BOUILLAGUET, Annick. *Proust lecteur de Balzac et Flaubert. L'imitation cryptée*. Paris: Honoré Champion, 2000.

_____. *Marcel Proust - le jeu intertextuel*. Paris: Éditions du Titre, 1990.

BREEUR, Roland. *Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust*. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2000.

BUISINE, Alain. *Proust et ses lettres*. Lille : Presses Universitaire de Lille, 1983.

BUTOR, Michel. *Repertoire II - Les Œuvres d'Art Imaginaires chez Proust*. Paris, Athlone, 1964.

CAHEN, Gérard. Une Cathedral juive. (p. 41-52). *BIP*. Directeur de la publication: BOUSQUET, Jean. Numéro 2 – Automne 1975. Paris : Presse de L'École Normale Supérieure.

CARASSUS, Émilien. *Le Snobisme et les lettres français de Paul Bourget à Marcel Proust 1888 – 1914*. Paris, Armand Colin, 1966.

CARTER, William C. *The Proustian Quest*. New York: New York University Press, 1992.

_____. Albertine au pianola: Sources biographiques (La synesthésie dans l'Univers proustien). (p. 517-527). *BSAMP* N° 36, 1986.

CHEVRIER, Jean-Françoise. *Proust et la photographie. La Résurrection de Venise*. Paris: L'Arachnéen, 2009.

_____ ; LEGARS, Brigitte. Pour un ensemble partiques artistiques dans la *Recherche*. (p. 21-43). In: *Cahiers critiques de la littérature*. Paris: Éditions Contraste, N° 3/ 4, Eté, 1977.

COELHO, Ruy. *Proust e a Introdução ao método crítico*. São Paulo: Editora Flama Limitada, 1944.

COLLIER, Peter. *Proust and Venice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

CÔME, Bernard. Noms de marques: Les noms. (p. 81-86). *BSAMP* N° 50, 2000, Spécial Cinquenaire .

COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989.

_____. *La Recherche à hauteur d'homme* (46 a 50). In: *Le Magazine Littéraire*, Édition: *Proust retrouvé*. Paris: Sophia Publications. N° 496, Avril, 2010.

COUDERT, Raymonde . *Proust au féminin*. Paris: Grasset/ Le Monde, 1998.

_____. Absence et présence de Madame Swann ou Aperçu d'un féminin en negativ dans la R. T. P. (p. 233-245). – In: *La Revue des lettres modernes*. Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 2000. Rencontre de Cerisy-la-Salle (2-9 juillet 1997).

CURTIUS, Ernst Robert. *Marcel Proust*. Traduit de l'allemand par Armand Pierhal. Paris: Les éditions de la « Revue nouvelle », 1928.

DE LEY, Herbert. *Marcel Proust et le duc de Saint-Simon*. Urbana and London: University of Illinois Press, 1966.

DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*. Paris: Éditions de Minuit/ Critiques, 1987.

DUBOIS, Jacques. *Pour Albertine*. Paris : Seuil/ Collection Liber, 1997.

_____. *Proust et les temps des embusqués*. In: *www.bon-a-tirer.com Revue Littéraire en ligne*. Numéro 85, 1^{er} juin 2008.

DUGAST-PORTES, Francine. Le Goût selon Odette (pps.43-59). In: *Marcel Proust: Geschmack und Neigung*. Volker Kapp (Hrsg.). Tübingen: Stauffenburg-verlag, 1989.

ERMAN, Michel. Philosophie du goût. (p. 27-32). In: *Marcel Proust: Geschmack und Neigung*. Volker Kapp (Hrsg.). Tübingen: Stauffenburg-verlag, 1989.

FRAISSE, Luc. *Proust et le japonisme*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

GAMBLE, Cynthia J. *Proust as interpreter of Ruskin. The Seven lamps of translation*. Birmingham: Summa Publications, 2002.

_____. From *Belle Époque* to First World War: the social panorama. (p. 7-24). In: *The Cambridge Companion to Proust* – Edited by Richard Bales. Cambridge: Cambridge University, Press, 2001.

GAUBERT, Serge. *Cette erreur qui est la vie. Proust et la représentation*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

GUYAUZ, André; PAZ, Maurice. La dissertation de Gisèle. Note sur trois pages manuscrites des *Jeunes Filles*. (p. 33-38). *BIP* N° 11. Directeur de la publication: Jean BOUSQUET. Printemps 1980. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure..

HENRY, Anne. *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*. Paris: Klincksieck, 1981.

_____. Le Kaléidoscope. (p. 27-66). *Cahiers Marcel Proust n° 9: Études proustiennes n° 3*. Paris: Gallimard, 1979.

HUGHES, Edward J. Proust and social spaces. (p. 151-167). In: *The Cambridge Companion to Proust* – Edited by Richard Bales. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HUAS, Jeanine. *Les Femmes de Proust*. Avignon: Gaston Lachurié Éditeur, 1992.

JOHNSON Jr., Théodore. La place de Vittore Carpaccio dans l'œuvre de Marcel Proust. (p. 673-687). In: *Mélanges à la mémoire de Franco Simone: France et Italie dans la culture européenne, III, XIX^e et XX^e siècles*. Genève: Sklatine, 1984.

JULLIEN, Dominique. *Proust et ses modèles*. Les *Mille et Une Nuits* et les *Mémoires de Saint-Simon*. Paris : José Corti, 1989.

KADIVAR, Pedro. *Marcel Proust ou Esthétique de l'entre-deux. Poétique de la représentation dans À la Recherche du temps perdu*. Paris: L'Harmattan, 2004.

LADENSON, Elizabeth. *Proust Lesbien*. Paris: Epel, 2004.

LAVAGETTO, Mario. *Chambre 43. Un lapsus de Marcel Proust*. Paris: Belin, 1996.

LEONARD, Diane R. La langue du silence. Inscriptions ruskiniennes dans la *Recherche*

(p. 141 -157). In : *La Revue des lettres modernes - Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne*. Paris-Caen/ Rencontre de Cerisy-la-Salle (2-9 juillet 1997). Lettres Modernes Minard, 2000.

LEPRINCE, Pierre-Yves. La Recherche du temps perdu est elle un théâtre ? (p. 1388-1397) *BSAMP* N° 22, 1972.

LERICHE, Françoise. La seule femme, c'est la femme peinte (487-504). *BSAMP* N° 36, 1986.

_____. Marcel Proust, À l'ombre des jeunes filles en fleurs (p. 55-122). In : *un thème, trois œuvres L'œuvre d'art*. É. David/f. Leriche/ R. Mahieu. Paris : Éditions Belin, 1993.

MAUROIS, André. *Le Monde de Marcel Proust*. Paris: Hachette, 1960.

MEIN, Margaret. *Thèmes Proustiens*. Paris : A.-G. Nizet, 1979.

MILLY, Jean. *Proust et le style*. Paris: Lettres Modernes, 1970.

MILOVANOVIC, Momcilo. *Les figures du livre. Essai sur la coïncidence des arts dans À la recherche du temps perdu*. Paris: Honoré Champion/ Recherches Proustiennes 5, 2005.

MOINE, Evelyne. As relações sociais: o Um e o Outro (p. 55-62). In: *Marcel Proust/ o homem/ o escritor/ a obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MONNING-HORNUNG, Juliette. *Proust et la peinture*. Genève: Droz, 1951.

MOTTA, Leda Tenório da. *A violência sutil do riso*. São Paulo: Perspectiva/ Fapesp, 2007.

NATHAN, Jacques. *Citations, références et allusion de Marcel Proust dans À la Recherche du temps perdu*. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Paris: A. G. Nizet, 1969.

ORIOU, Judith. *Femmes proustiennes*. Paris: EST (Samuel Tastet Éditeur), 2009.

PIROUÉ, Georges. *Proust et la Musique du devenir*. Paris: Denoël, 1960.

PONGE, Francis. L'Atelier d'Elstir (44-69). In : *Cahiers critiques de la littérature*. Paris: Éditions Contraste, N° 3/ 4, Été, 1977.

POULET, Georges. *L'Espace proustien*. Paris: Gallimard/ Tel, 1982.

_____. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago/ Biblioteca Pierre Menard, 1992.

QUINT, Léon-Pierre. *Marcel Proust*. Paris: Le Sagittaire, (1^e édition 1946), 1976.

REY, Pierre-Louis. Marcel Proust : Le Roman était-il bien son genre ? (p. 105-112). In: *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat. Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

_____. Le goût des mondains dans *À la recherche du temps perdu* (p. 33-41). In: *Marcel Proust: Geschmack und Neigung*. Volker Kapp (Hrsg.). Tübingen: Stauffenburgverlag, 1989.

RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris : Éditions du Seuil, 1974.

ROLOFF, Volker. Sur l'esthétique du voyeur dans la Recherche. Curiosité et spectacle du désir (p. 273-293). In : *La Revue des lettres modernes*. Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 2000. Rencontre de Cerisy-la-Salle (2-9 juillet 1997).

ROBERT, Pierre-Edmond. *Marcel Proust Lecteur des anglo-saxons*. Paris : A.-G. Nizet, 1976.

_____. La beauté fin de siècle (p. 82-84). *Le siècle de Proust de la Belle Époque à l'an 2000*. Hors-série du Magazine Littéraire, n° 2. Paris : Magazine Littéraire, 2000.

SIMON, Anne. *Proust ou le réel retrouvé*. Le sensible et son expression dans *À la recherche du temps perdu*. Paris: Puf, 2000.

TADIÉ, Jean-Yves. *Proust. La cathédrale du temps*. Paris: Gallimard, 2007.

USHIBA, Akio. Proust et Mallarmé (ps 85-108). In: *La Revue des Lettres Modernes/ Marcel Proust 5 – Proust au tournant de siècles 2* (Textes réunis par Bernard BRUN et Juliette HASSINE). Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 2005.

VIAL, Hélène. « Hélas ! Albertine était plusieurs personnes » (RTP Prisonnière, 840): Métamorphoses et possession dans *La Prisonnière* (p. 94-105). *BSAMP* N° 48, 1998.

YOSHIKAWA, Kazuyoshi. *Proust et l'art pictural*. Paris: Honoré Champion, 2010.

_____. Proust et Moreau. Nouvelles approches. (p. 97-114). In: *La Revue des lettres modernes*. Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne. Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, 2000. Rencontre de Cerisy-la-Salle (2-9 juillet 1997).

_____. Models for Miss Sacripant (p. 240-252). Edited by Armine Kotin Mortimer and Katherine Kolb; Illinois: University of Illinois Press, 2002.

ZIMA, Peter Vaclav. *Le Désir du mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust*. Paris: A.-G. Nizet, 1973.

II. 1. Obras de GILLES DELEUZE.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Cinéma 1: l'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo, Editora 34, 2007.

_____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004(a).

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

_____. *A Ilha Deserta*. Luiz B. L. Orlandi (Org.). Trad. Luiz B. L. Orlandi et alii. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit, 1988.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (5 Vol.) Trad. Ana Lúcia de Oliveira et alii. São Paulo: Editora 34, 1995 – 1997.

_____; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonzo Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2007.

II. 1. 2. Obras sobre GILLES DELEUZE.

LE GARREC, Maël. *Apprendre à philosopher avec Deleuze*. Paris: Ellipses, 2010.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

PELBART, Peter Pál. *O Tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris : Puf, 2006.

SCHÉRER, René. *Regards sur Deleuze*. Paris : Éditions Kimé, 1998.

III. Referências sobre Moda.

ALAIN. *Système des beaux-arts*. Paris, Gallimard, 1937.

BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. Trad. Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Edusp, 1979.

_____. *Système de la mode*. Paris, Éditions du Seuil/ Essais, 1967.

_____. *Inéditos-Vol.3 - Imagem e Moda*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. BALZAC, Honoré de. *Œuvres Diverses (1830-1835)*. Vol. II. Paris: L. Conard, 1938.

_____. *Traité de la vie élégante*. Présenté et annoté par Marie-Christine Natta. Clermond-Ferrand: Presses de Universitaires Blaise Pascal, 2000.

_____. *Traité des excitants modernes. Suivi de Physiologie de la toilette; et de Physiologie gastronomique*. Édition préfacée par Jean-Jacques Brochier. Pantin: Castor astral [Bègles]/ Collection Les Inattendus, 1992.

BUTOR, Michel. *La mode l'invention*. Paris : Seuil, 1969.

CHARLES-ROUX, Edmonde. *Temps Chanel*. Paris: Chêne- Grasset, 1986.

COBLENCÉ, Françoise. *Le Dandysme, obligation d'incertitude*. Paris : Puf/ Recherches politiques, 1988.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de artista: O vestuário na obra de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Edusp, 2009.

CURCIO, Anna Maria. *La moda: identità negata*. Milano: Franco Angeli, 2002.

DELBOURG-DELPHIS, Marylène. *Le chic et le Look*. Paris: Hachette, 1981.

DOLAN, Therese. The Empress's New Clothes: Fashion and Politics in Second Empire France. *Woman's art Journal*, Vol. 15, N° 1 (Spring-Summer, 1994).

ERNER, Guillaume. *Victimes de la mode? Comment on la crée, pourquoi on la suite*. Paris : La Découverte, 2004.

- _____. *Sociologie des Tendances*. Paris: Puf/ Que sais-je?, 2008.
- FORTASSIER, Rose. *Les écrivains français et la mode. De Balzac à nos jours*. Paris: Puf, 1988.
- GAUTIER, Théophile. *De la mode*. Paris: Actes Sud, 1993.
- GODFREY, Sima. The Dandy as Ironic Figure (p. 21-33). In: *SubStance*. Wisconsin: UW Press, vol. 11, Issue 36 (1982).
- HARVEY, John. Trad. Fernanda Veríssimo. *Homens de preto*. São Paulo: Unesp, 2003.
- HEUZEY, Léon. *Histoire du Costume antique*. Paris : Champion Libraire, 1922.
- _____. *Recherches sur les Figures de Femmes voillées*. Paris: Typographie Georges Chamerot, 1873.
- HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas. A evolução do traje moderno*. Trad. Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- LANGLADE, Jacques de. *Oscar Wilde, Stéphane Mallarmé: Noblesse de la Robe*. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- LAVER, James; PROBERT, Christina. *A roupa e a moda. Uma história concisa*. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LEOPARDI, Giacomo. Diálogo da moda e a morte. In: *Opúsculos morais: poesia e prosa*. Marco Lucchesi (Org.). Trad. Affonso Félix de Sousa et alii. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- LIPOVETSKY, Gilles. *L'empire de l'éphémère – la mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris: Gallimard, 1987.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres Complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean Aubry. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- _____. *Œuvres Complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- _____. *Œuvres complètes I e II*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard/ Pléiade, 1998-2003.
- MORANO, Elizabeth. *Sonia Delaunay: Art into fashion*. New York: G. Braziller, 1986.
- NATTA, Marie-Christine. *La Mode*. Paris: Anthropos, 1996.

_____. *La Grandeur sans Convictions. Essai sur le dandysme*. Paris: Éditions du Félin, 1991.

PERROT, Philippe. *Les dessous et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIXème siècle*. Paris: Fayard, 1981.

_____. *Le Luxe. Une richesse entre faste et confort. XVIIIe – XIXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

POIRET, Paul. *En habillant l'époque*. Paris: Grasset, 1986.

POLI, Doretta Davanzo. Étoffes et vêtements (p. 137-187). In: *Mariano Fortuny*. Paris: Éditions du Regard, 2000.

SCLARESKY, Monique. *Caprices de la mode romantique. Reflets d'un art de vivre*. Rennes: Éditions Ouest-France, 2000.

SHAW, Mary Lewis. The Discourse of Fashion: Mallarmé, Barthes and Literary Criticism. In: *SubStance*, Published by: University of Wisconsin Press. Vol. 21, N° 2, Issue 68 (1992).

SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos*. Tradução e notas Artur Morão. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

_____. *La parure et d'autres essais*. Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme/ Collection Philia. 1998.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas. A moda no século dezenove*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

TREPTOW, Doris. *Inventando moda: planejamento de coleção*. Brusque: D. Treptow, 2003.

WAYLAND-SMITH, Ellen. "Passing Fashion: Mallarmé and the Future of Poetry in the Age of Mechanical Reproduction". (p. 887-907). *MLN*, Vol. 17, n° 4. In: *French Issue* (Sep, 2002). Maryland: The John Hopkins University Press.

WILSON, Elizabeth. *Enfeitada de sonhos: Moda e modernidade*. Trad. Maria João Freire. Rio de Janeiro: Edições 70 (Brasil), 1985.

WEBER, Caroline. *Rainha da Moda*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

IV. Referências complementares

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

_____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ARGAN, Gian Carlo. *História da arte italiana*. 3 Vol. Trad. Vilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BALZAC, Honoré de. *La Comédie Humaine*. Tome VI: Scènes de la vie parisienne II : Les Secrets de la princesse de Cadignan. Paris : Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

BARTHES, Roland. *Œuvres Complètes*. Paris: Seuil, 2002, vol. 1.

_____. *Œuvres Complètes*. Paris: Seuil, 2002, vol. 4.

_____. *Essais Critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação e seleção de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Les Fleurs du Mal*. Édition de Claude PICHOS. Paris, Gallimard/ Folio Classique, 2009.

_____. *As flores do Mal*. Trad. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Œuvres Complètes I e II*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976.

_____. *Œuvres Complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris: Editions du Seuil, 1968.

_____. *Écrits sur l'art*. Texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat. Paris : Le Livre de Poche/ Classiques, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Œuvres III*. Paris: Gallimard/ Folio Essais, 2000.
- _____. *Walter Benjamin*. Flávio René Kothe (Org). São Paulo: Ática, 1991.
- BERGSON, Henri. *L'Énergie Spirituelle*. Paris: Puf, 1996.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992.
- BRODSKY, Joseph. *Marca-d'água*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- BROWN, Marilyn R. *Gypsies and Other Bohemians. The Myth of the artist in Nineteenth-Century France*. Michigan: UMI Research Press, 1985.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luís XIV*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- BUTOR, Michel. *Œuvres Complètes de Michel Butor II Répertoire 1*. Paris: Éditions de la Différence, 2006.
- CHAUI, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. New Jersey: Princeton UP, 1984.
- CLAVAL, Paul. *La Fabrication du Brésil. Une grande puissance en devenir*. Paris: Belin, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *La Troisième République des lettres*. Paris : Seuil, 1983.
- _____. Baudelaire devant l'éternel (p. 71-111). In: *Dix Études sur Baudelaire*. Réunis par Marine BERCOT et André GUYAUX. Paris: Honoré Champion, 1993.
- CREST, Xavier du. Bohémiens, Gitans, Tsiganes, et Romanichels dans la peinture française du XIXe siècle. (p. 243-279). In: *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*. Sous la direction de Sarga MOUSSA. Paris : L'Harmattan, 2008.

- DESCHOLDT, Anne-Marie. Un magicien de Venise (p. 9-133). In: *Mariano Fortuny*. Paris: Éditions du Regard, 2000.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- ECO, Umberto (org.). *A História da Beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*. Paris: Livre de Poche, 1997.
- ELIAS, Norbert. *La société de cour*. Paris: Flammarion, 1985.
- _____. *Sociologia de um gênio*. Trad. Sérgio de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FRANCASTEL, Pierre. *O Impressionismo*. Trad. Maria do Sameiro Mendonça; Rosa Carreira. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. Narcisse Travesti: Poétique et Idéologie dans La Dernière Mode de Mallarmé (p. 41-57). In: *French Forum*, Volume 11, Number 1, January 1986. Editors : Raymond C. de La Charité e Virginia A. de La Charité, Kentucky, 1986.
- GAUTIER, T. *Charles Baudelaire*. Préface et notes de Jean-Luc Steinmetz. Mayenne: Castor astral/ Collection Les Inattendus, 1991. Le Castor Astral/ Collection Les Inattendus, 1991.
- _____. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier, 1955.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- GILSON, Étienne. *Introdução às artes do Belo. O que é filosofar sobre a arte?* Trad. Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010.
- GODENNE, René. *La nouvelle française*. Paris: Puf, 1974.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/ Imprensa Oficial, 2005.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto; apres. Marcos Vinicius Mazzari e posfácio Georg Lukács. São Paulo: Ed. 34, 2009.

- GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris: HER, 2000.
- HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções 1789 -1848*. Trad. Maria Teixeira Lopes; Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- KIERKEGAARD, S. *Œuvres complètes, Tome V*. Traduit du danois par Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau. Publié sous la direction de Jean Brun. Paris: Éditions de l'Orante, 1966.
- KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach ou le secret du second Empire*. Paris: Gallimard/ Le Promeneur, 1994.
- LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1995.
- LANDOW, George P. *Ruskin*. New York: Oxford University Press, 1985.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o Invisível*. Trad. José Artur Gianotti; Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MERIMÉE, Prosper. *Carmen*. Paris: Le Livre de Poche/ Classique, 1996.
- MORTIER, Daniel. *Les Grands Genres Littéraires*. Paris: Honoré Champion / Unichamp-Essentiel, 2001.
- MOUSSA, Sarga. *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*. Sous la direction de Sarga MOUSSA. Introduction par Sarga MOUSSA. Paris, L'Harmattan, 2008.
- OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. Trad. Samuel Titan Jr. et alii. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Quadros Parisienses (1830-1848): Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. Trad. José Marcos Macedo; Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade: A França no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: A evolução do conceito de belo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Trad. Fernando Neves. Lisboa: Editorial Presença, 1960.

PARIS, Jean. *L'Espace et le regard*. Paris : Éditions du Seuil, 1965.

POULET, Georges. *Études sur le temps humain I*. Paris : Plon, 1972.

RAIMOND, Michel. *Le Signe des temps. 1, Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon*. Paris: SEDES-C.D.U., 1976.

RIBEIRO, Renato Janine. *A Etiqueta no Antigo Regime*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RICHARD, Jean-Pierre L. *Univers Imaginaire de Mallarmé*. Paris : Seuil, 1961.

ROCHE, Daniel. *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e - XVIII^e siècle)*. Paris: Fayard, 1989.

ROSENBERG, John D. *The Darkening Glass. A portrait of the Ruskin's genius*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1961.

RUSKIN, John. *Les pierres de Venise*. Paris : Renouard Laurens, 1934.

_____. *Les pierres de Venise*. Présenté par Jean-Claude Garcias. Paris: Hermann, 2005.

_____. *The Stones of Venice*. Boston: Estes & Company, (s.d.).

_____. *Les pierres de Venise, études locales pouvant servir de direction aux voyageurs séjournant à Venise et à Vérone*. Traduction de Mme Mathilde P. Crémieux et Préface de M. Robert de La Sizeranne. Paris: H. Laurens, 1906.

_____. *Sesame and lilies*. London; New York: J. M. Dent & sons, ltd.; E. P. Dutton & co.1944.

_____. *Sésame et les lys: des trésors des rois, des jardins des reines/* Traduction, notes et préface par Marcel Proust, Paris: Mercure de France, 1906.

_____. *Les Sept Lampes de l'architecture*. Suivi de John Ruskin par Marcel Proust (pps.227-252). Paris: Denoël, 1987.

_____. *The Works of John Ruskin*. 39 vol. Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn London: G. Allen/ Library Edition, 1903-1912.

_____. *Mornings in Florence*. London: Ballantyne & Co, 1901.

- _____. *Modern Painters*. 5 vol. London, J. M. Dent (s.d.) & CO.
- _____. *Modern Painters*. 5 vol. London: Smith, Elder, and CO, 1851-1860.
- _____. *La Bible d'Amiens*. Traduction, Notes et Préface par Marcel Proust. Paris: Mercure de France, 1904.
- _____. *Le repos de Saint-Marc*. Traduit de l'anglais par K. Johnston – 3^e édition. Paris: Hachette, 1913.
- _____. *The Harbours of England*. Edited by Thomas J. Wise. London, Ballantyne, Hanson & Co, 1895.
- _____. *L'éblouissement de la peinture. Ruskin sur Turner*. Textes choisis, traduits et présentés par Fabienne Gaspari, Lawrence Gasquet, Laurence Roussillon-Constanty. Pau: Quad, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard, 1943.
- _____. *Baudelaire*. Paris: Gallimard/ Folio, 1988.
- SCHOPENHAUER, Arthur. Trad. Jair Barboza. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SERRES, Michel. *Esthétiques sur Carpaccio*. Paris: Hermann, 1975.
- SIEGEL, Jerrold. *Paris Bohème 1830-1930*. Traduit de l'anglais par Odette Guitard. Paris: Gallimard, 1991.
- SIZERANNE, Robert de La. *Ruskin et la religion de la beauté*. Paris: Hachette, 1897.
- SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras/ Editora da Unicamp, 1988.
- STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização – Ensaio*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- TARDE, Gabriel. *Les lois de l'imitation*. Paris : Félix Alcan, 1921.
- TOLSTOÏ, Comte Léon. *Qu'est-ce que l'Art?* Traduit du russe et précédé d'une Introduction par Teodor de Wyzewa. Paris: Librairie Académique Didier, 1898.
- VEBLEN, Thorstein. *A Alemanha imperial e a revolução industrial: A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *L'architecture raisonnée. Extraits du « Dictionnaire de l'architecture française »*. Réunis et présentés par Hubert Damisch. Paris: Hermann, 1990.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILSON, Elizabeth. *Bohemians. The Glamorous Outcasts*. London: Tauris Parke Paperbacks, 2003.

