

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

PROUST: SOBRE A OBRA E A MÚSICA.

Reflexões sobre arte, temporalidade e memória.

BERNARDETE OLIVEIRA MARANTES

**Dissertação apresentada ao Departamento de
Filosofia da Universidade de São Paulo, sob a
orientação do Prof. Dr. Franklin Leopoldo e
Silva, como exigência para obtenção do título
Mestre em Filosofia.**

São Paulo, dezembro de 2006.

RESUMO

Apesar de ser este um trabalho mesclado pela arte literária, a *Recherche* de Proust, e pela filosofia da duração contínua de Bergson, literatura e filosofia aqui não se confundem nem se imiscuem em favor de alguma idéia subjacente de identidade comum; contrário a uma concepção simbiótica entre as matérias, ou a fazer da literatura filosofia e vice-versa, o que se procurou foi evolver a reflexão em duas dimensões distintas mas que, além de simpáticas entre si, ainda nutrem-se reciprocamente. A literatura proustiana assume a preponderância no processo, pois é dela que promana o objeto que conduzirá nossas considerações; logo, advém da *Recherche* o objeto escolhido para investigação, assim como sua estética exposta na obra; a filosofia bergsoniana, apartada das ponderações literárias e não tendo uma estética formalizada, é o ponto de apoio que operacionaliza indiretamente as reflexões.

O objeto escolhido é uma peça musical ficcional que não nos é possível apreciar através de sua audição; porém, e dada sua grandeza inventiva, ela transcendeu as fronteiras da ficção (seu domicílio) e nos permitiu pensá-la como entidade real; o referido símbolo é a sonata de Vinteuil presente na *Recherche* de Proust; ela será o nosso *grund-motiv* que estabelece as diretrizes da reflexão filosófico-literária; os desdobramentos advindos dos estudos acerca desse objeto músico-ficcional apontam para as questões obra de arte e temporalidade; na obra proustiana a sonata sintetiza o modelo de obra-prima, e tal concepção vincula-se ao conceito de permanência no tempo; por outro lado, no pensamento bergsoniano a arte musical foi modelar e o filósofo, em várias ocasiões, lançou mão dela para ilustrar seu pensamento.

Palavras-chave: estética, obra-prima, arte, literatura, música, criação, memória, tempo, expressão.

ABSTRACT

Although this research concerns concomitantly to a literary work, Proust's *Recherche*, and to Bergson's continuous duration philosophy, literature and philosophy here do not blend nor meddle themselves in behalf of an underlying idea of common identity; contrary to any symbiotic conception between the matters, so as to make literature philosophy or vice-versa, the intention of this research was to evolve the investigation in two distinct dimensions, since the matters are reciprocally imbricate, and support each other as well. Proustien literature, so as its esthetic, assumes the preponderance into the process, since it derives the object of the research; bergsonian philosophy, apart from literary reflection and from any founded esthetics, will be the base that will aid indirectly the reflections presented in this work.

The chosen object is a fictional music composition which is impossible to appreciate through its audition; but, by its inventive greatness, it transcends the limits of the fiction (its domicile) and allows us to take it as a real entity; the reported symbol is the sonata of Vinteuil present in Proust's *Recherche*; it will be our *grund-motiv* that might establish the directives of the philosophic-literary reflection; the later developments that derive from the research concerning to this musical-fictional object point to the concepts work of art and temporality; in Proust's work, the sonata synthetizes the standard of masterpiece, and this conception is related to the concept of permanence in time; in the other hand, according to the bergsonian thought, musical art is a standard, and the philosopher often used it to illustrate his thesis.

Words-Key: esthetic, masterpiece, art, literature, music, creation, memory, time, expression.

RÉSUMÉ

Même étant cette travaille un mélange de l'art littéraire, la *Recherche* de Proust, et de la philosophie de la durée continue de Bergson, littérature et philosophie y ne se confondent pas et ni se introduisent en profit de quelque idée subjacent commun; contraire à une conception symbiotique entre les matières, ou à faire de la littérature philosophie et vice versa, qui on a cherche dérouler été la réflexion en deux dimension différent, que en outre de sympathiques entre si, encore se nourrissent réciproquement. La littérature proustienne a prépondérance dans le procès, parce que c'est en qui jaillit l'objet que conduira notre considération ; alors, advient de la *Recherche* l'objet choisi pour investigation, ainsi que leur esthétique exposée dans l'œuvre ; la philosophie bergsonienne, écarté des réflexions littéraires e n'ayant une esthétique établie, est le point d'appui que fera indirectement les réflexions. L'objet choisi est une pièce musical imaginaire que nous ne pouvons pas apprécier a travers de leur même audition ; pourtant, et donnée sa grandeur inventive, elle a transcendé les frontières de la fiction (son domicile) et nous a permis la penser comment entité réel ; le rapporté symbole c'est la sonate de Vinteuil présent dans la *Recherche* de Proust ; elle sera notre *grund-motiv* qui établit les directrices de la réflexion philosophico-littéraire ; les dédoublement advenant des recherches de cet objet musical-imaginaire indiquent pour les questions œuvre-d'art et temporalité ; dans l'œuvre proustienne, la sonate synthétise le modèle de chef-d'œuvre, et la conception se lie au concept de permanence dans le temps ; autrement, dans la pensée bergsonienne, l'art musical a été modeler et le philosophe souvent se a servi d'elle par illustrer sa pensée.

Mots-clés: esthétique, chef-d'œuvre, art, littérature, musique, création, mémoire, temps, expression.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Franklin Leopoldo e Silva pela generosa atenção com que sempre me orientou.

À FAPESP que possibilitou a realização da pesquisa.

Ao professor Ibaney Chasin pela solicitude com que elucidou as dúvidas musicais, e além, pelo rico encontro com a beleza da música.

Aos professores Olgaria Matos e Vladimir Safatle pelas valiosas observações sobre este trabalho.

Aos meus familiares mais próximos, Dedé e Beta, que pacientemente toleraram muitos períodos em que a calma e a confiança pareciam distantes.

Ao amigo Marcio Junji Sono pela perspicácia e delicadeza com que sempre tratou nossas discussões filosóficas, e principalmente, pelo companheirismo e pelo carinho presentes em nossa amizade.

Às funcionárias da secretaria do departamento de Filosofia: Geni Ferreira Lima, Luciana Nóbrega, Maria Helena de Souza, Roseli Hasenfratz, Verônica Ritter, e sobretudo, a indispensável assistência de Marie Márcia Pedroso.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I – A <i>Recherche</i>	
I. 1 – Aproximações.....	15
I. 2 – <i>Belle Époque</i>	17
I. 3 – A obra.....	22
I. 3. 1 – A escrita indireta.....	25
I. 3. 2 – As fontes não indicadas.....	26
I. 3. 3 – O conceito de gênio.....	30
I. 3. 4 – A intertextualidade.....	33
I. 3. 5 – O sujeito proustiano.....	38
I. 4 – Os objetos ficcionais imaginários.....	44
I. 4. 1 – Bergotte, a literatura insuficiente.....	44
I. 4. 2 – O pintor Elstir.....	52
I. 4. 2. 1 – Espaço e tempo na tela.....	54
I. 4. 2. 2 – A metáfora.....	57
CAPÍTULO II – A Sonata	
II. 1 - Introdução.....	64
II. 2 – As referências.....	65
II. 3 – A obra de arte & obra prima.....	69
II. 3. 1 – Bergson: intuição e duração.....	79
II. 3. 2 – Sinonímias: o espaço privado do artista.....	85
II. 4 – Swann e a sonata.....	90
CAPÍTULO III – Bergson e música: tempo e memória	
III. 1 – Bergson e a música.....	95
III. 2 – O tempo bergsoniano e a música.....	96
III. 2 .1 – A memória.....	105
CAPÍTULO IV - Conclusão	
IV – Proust, Bergson e a música.....	110
Referências Bibliográficas	113

NOTA:

ABREVIATURAS DAS OBRAS DE PROUST E BERGSON UTILIZADAS NAS CITAÇÕES

Proust, Marcel

SWANN – No caminho de Swann, 19ª edição, 1998.

R – À sombra das raparigas em flor, 1984.

G – O caminho de Guermantes, 11ª edição, 1996.

S G – Sodoma e Gomorra, 13ª edição, 1995.

P – A prisioneira, 12ª edição, 1996.

F – A Fugitiva, 12ª edição, 1995.

T R – O tempo redescoberto, 12ª edição, 1995.

As páginas referidas nas citações da obra proustiana corresponderão às obras editadas pela Editora Globo, salvo À sombra das raparigas em flor, cujas páginas corresponderão a edição da Abril Cultural S.A. sob licença da Editora Globo S.A, Porto Alegre, 1984.

Bergson, Henri

DUAS FONTES – As duas fontes da moral e religião, 1978.

ENSAIO – Ensaio sobre os dados imediatos da consciência, 1988.

E S – *L'Énergie Spirituelle*, 1996.

D S – *Durée et simultanéité*, 1998.

EVOLUÇÃO CRIADORA – A Evolução Criadora, 1ª edição, 2005.

M M – Matéria e Memória, 1ª e 2ª edição, 1990 e 1999 respectivamente.

MEMÓRIA E VIDA – Memória e Vida – Textos escolhidos, 1ª edição, 2006.

PENSAMENTO E O MOVENTE – O Pensamento e o Movente, 1ª edição, 2006.

PENSADORES – Textos Escolhidos (Introdução à Metafísica, O Pensamento e o Movente), 1974.

O RISO – O Riso, 2ª tiragem, 2004.

As páginas referidas nas citações da obra bergsoniana corresponderão às obras editadas pela Livraria Martins Fontes Ltda, salvo Pensadores, Abril Cultural, São Paulo, 1974; As duas fontes da moral e da religião, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1978; Ensaio sobre os dados imediatos da consciência, Edições 70, Lisboa, 1988; *L'Énergie Spirituelle* e *Durée et simultanéité* editadas pela PUF, Paris, 1996 e 1998, respectivamente.

INTRODUÇÃO

A música, superior para Proust a todas as demais expressões artísticas e necessariamente exemplar para a filosofia de Bergson, será nossa companheira nesta jornada reflexiva sobre o objeto imaterial proustiano: a sonata de Vinteuil.

A música revela-se única como invenção genuinamente humana; fruto da razão e da sensibilidade, ela é a criatura medrada por essa raça de “deuses limitados”¹; expressão apartada da imitação da natureza, ela prescinde do espaço, tal como o concebemos para efetivar-se; os sons musicais vibram, penetram, ocupam os espaços intuídos pela nossa percepção auditiva na busca pela matéria composta de material incorpóreo; ela é fenômeno vinculado exclusivamente ao tempo. Como ouvintes, a noção de sucessividade sonora conduz nossa escuta e nos presentifica no sentido de “situar-nos” no tempo; no tempo linear, espacializado, opondo-se ao evanescente da natureza musical. A música, só a experimentamos em ato; a partitura musical escrita não é música, é linguagem cifrada. Eduardo Seincman² diz que música é realidade sonora móvel, enquanto a escutamos ela existe no tempo, ao findar ela deixa de existir na realidade sonora. Entretanto, sua existência não se limita ao tempo imediato da audição – se assim fosse, estaríamos, como disse Bergson, condenados à instantaneidade; a música segue sua existência em nós através do processo mnemônico, das impressões retidas na memória – que é o elemento fundamental de nossa apreensão musical. Sendo assim, e parodiando Proust quando afirma que todo leitor, quando lê, é leitor de si mesmo, na música, todo ouvinte, quando ouve uma peça musical, é ouvinte de si mesmo, de suas experiências e impressões vividas e sentidas; a cada nova audição ele é compositor e intérprete da obra musical. Essa articulação entre a obra e ouvinte revela o aspecto transcendente dessa expressão artística que prescinde da imitação da natureza para efetivar-se; uma obra-prima distingue-se de uma obra prosaica através de seu engenho, de sua capacidade de comunicar-se com nossa *fantasia*³, nossa imaginação; o movimento que concebe uma obra de arte parte da necessidade íntima do artista em fazê-lo, e tal obra não se realiza senão em contato com o outro, com o sujeito que

¹ Hannah ARENDT discorrendo sobre Lessing diz: “Por essas mesmas razões, estava contente em pertencer à raça dos ‘deuses limitados’, como ocasionalmente chamava os homens...” (ARENDDT, 1998, p. 32)

² Cf. SEINCMAN, Eduardo *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera / FAPESP, 2001.

³ HANSLICK, 1994, p. 16 citando Vischer (*Aesth.* § 384).

a contempla, pois, “na música, como na pintura, e até mesmo na palavra escrita, que é a mais positiva das artes, há sempre uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte”⁴, e a arte musical parece ser a expressão que licencia mais amplamente a participação da imaginação no ato da audição.

*

A escolha de Bergson para nos acompanhar nesta reflexão justifica-se por sua própria originalidade filosófica.

Martial Guéroult em sua aula inaugural no *Collège de France*, em dezembro de 1951, expondo acerca da história e da natureza do pensamento humano, conduz suas reflexões à filosofia de Bergson e pergunta: “Não é ela algo de infinitamente simples e inefável, situado para além das palavras e dos conceitos, para além das técnicas que levantam a complicada construção de sistemas móveis? Não é ela um pensamento que é sempre presente, porque sempre móvel e vivo, poder imanente de sugestões e apelo, ao qual responde o “*élan*” de nosso próprio espírito, e ao qual responde a vocação criadora dos discípulos? Não há, pois, outro método que não seja o de evadir-se em direção a esse ponto vital, quebrando a barreira das palavras, dos conceitos, das estruturas demonstrativas e arquetônicas que constituem o sistema. Para comunicar-se, o pensamento original teve de descer a esses elementos e encerrar-se neles, envolvendo-se com uma sorte de carapaça que lhe impõe forma fixa no seio do universo das palavras. É necessário quebrar a carapaça para apreendê-lo. Uma tecnologia dos sistemas que se deixasse ficar na análise das estruturas cometeria o mesmo erro que aquele que imaginasse conhecer o animal vivo contando as estrias de sua concha”⁵.

Guéroult é pontual em destacar no pensamento bergsoniano a preocupação do filósofo em ir além das palavras e dos conceitos; por isso ele procurou, através do método intuitivo, prescindir da tradicional estrutura filosófica dos conceitos para a organização de suas reflexões; o retorno à experiência imediata foi investigado pelo filósofo sem as mediações simbólicas que estão arraigadas entre nós e as coisas que nos cercam, ou seja, o mundo; sendo assim, a busca bergsoniana mostra-se deveras “infinitamente simples e inefável”, como diz Guéroult. Esta necessária vivificação da filosofia por parte de Bergson apartou de vez o materialismo mecanicista do século XIX; pois seu pensamento metafísico

⁴ BAUDELAIRE, 1999, p. 26.

⁵ *Cadernos Espinosanos X* (Número em Homenagem ao Prof. Lívio Teixeira [Cf. TEIXEIRA, 2003, p. 177]).

não pressupõe a união ao conhecimento racional do inteligível; pressupõe, sim, a negação ou limitação desse conhecimento e a possibilidade de uma apreensão intuitiva e imediata do real que a ciência decompõe e mecaniza.

Sendo assim, o pensamento bergsoniano em toda sua inefabilidade nos auxiliará em nossas investigações da também inefável arte musical; os compostos musicais, tempo e memória, são os elementos-chave do pensamento bergsoniano; contudo, no pensamento proustiano as investigações inevitavelmente se dirigirão ao significado do signo e não teceremos nenhuma relação entre o tempo proustiano e o tempo bergsoniano.

Isto posto, segue abaixo um breve epítome que justifica a ausência desta reflexão em nossa pesquisa.

*

Quiçá, o elemento comum entre a filosofia bergsoniana e o pensamento proustiano seja a memória⁶; o tempo não participa de semelhança conceitual; entretanto, a questão temporal que está intrínseca tanto no trabalho do escritor quanto no do filósofo é repetidamente trazida à tona num movimento que tende a aproximá-los conceitualmente; mas, o tempo proustiano e o tempo bergsoniano expõem mais distinções do que semelhanças entre si, pois as “concepções do tempo são extremamente diferentes, mas ambos admitem uma espécie de passado puro, um ser em si do passado. É verdade que, segundo Proust, este ser em si pode ser vivido, experimentado a favor de uma coincidência entre dois instantes do tempo. Mas, de acordo com Bergson, a lembrança pura ou o passado puro não são do domínio do vivido...”⁷; portanto, segundo Deleuze, se há uma semelhança entre Proust e Bergson é no tema memória que ela efetivamente se estabelece exprimindo o tempo por refração.

⁶ Tal afirmação não é plenamente aceita, pois, o próprio Proust fez ressalvas quanto sua concepção de memória e a concepção de Bergson: “...meu livro pode ser encarado como uma tentativa de uma série de “romances do inconsciente”. Eu não ficaria envergonhado de dizer “romances bergsonianos” se acreditasse nisso, pois, em todas as épocas, a literatura tenta encontrar uma ligação – depois do acontecido, naturalmente – com a filosofia reinante. Mas esse termo seria incorreto, pois minha obra se baseia na distinção entre a não memória voluntária e a memória involuntária – distinção que não só aparece na filosofia do sr. Bergson, mas que até mesmo é contradita por ela...”, e “...No meu pensar, a memória voluntária, que pertence antes de mais nada à inteligência e aos olhos, oferece-nos apenas aspectos falsos do passado; mas se um odor ou um gosto, reencontrados em circunstâncias totalmente diferentes, desperta inesperadamente o passado em nós, então podemos sentir como esse passado é diferente daquilo que pensamos que poderíamos recordar, daquilo que a memória voluntária nos ofereceu, como um pintor que trabalha com cores falsas”. (Cf. SHATTUCK, 1985, p. 160 - 161[Apêndice: excerto da entrevista feita por Elie-Joseph Bois em 13 de novembro de 1913 com Marcel Proust e publicada no *Le Temps*]).

⁷ DELEUZE, 2004, p. 46.

Sabemos que para o filósofo o tempo é definido pelo que ele não é: não é espaço, movimento, nem tampouco, extensão; todavia, mesmo não podendo defini-lo, podemos percebê-lo; e o percebemos apenas em instantes e fragmentos que se sucedem no tempo; entre o *antes* e o *depois* destes instantes não percebemos verdadeiramente as alterações dos objetos no tempo, e para Bergson essa evolução no decurso é a prova irredutível da realidade; por isso, o tempo não é medida da duração, é duração, o que significa dizer que é “o tempo percebido como indivisível”⁸, como presentificação, e é a presentificação da duração que nos preserva da opressão temporal. Para Bergson toda nossa concepção de tempo é falsa, pois erroneamente, “estuda-se então o espaço, determina-se sua natureza e função, depois transporta-se para o tempo as conclusões obtidas...”, logo “... os termos que designam o tempo são tomados à linguagem do espaço. Quando evocamos o tempo, é o espaço que responde ao chamado...”⁹, em vista disso, nossa concepção de tempo espacializada não consegue conceber o tempo como pura qualidade, mas apenas como extensão do espaço, fato que tolhe qualquer possibilidade de entrar em contato com a mudança, com a duração real.

De acordo com o filósofo, o modo como pensamos e concebemos nossas ações no presente, no passado e no futuro é uma ilusão; pois, acreditamos e imprimimos às ações um valor verdadeiro retrospectivo dentro de um movimento retroativo estabelecido no tempo; ou seja, o antecedente prefigura o futuro chancelado pelo juízo verdadeiro; e é assim que se dá nossa apreensão, através do hábito, da nossa lógica habitual que é uma lógica de retrospecção e não de apreensão da realidade presente.

Esta limitante constatação levou o pensamento bergsoniano a buscar um retorno à experiência imediata, sem intermediações de um sistema interpretativo que pudesse corromper nossa apreensão da realidade; foi então que ele introduziu a intuição como método filosófico. A intuição bergsoniana é concebida apartada tanto do espaço quanto da linguagem; ela se ampara no fluxo da vida interior, na continuidade indivisível, na consciência de nós mesmos, e é a partir de sua aplicação, aliás, exercida internamente, que o filósofo propõe um novo modo de nos aproximarmos das questões referentes à temporalidade, ou seja, o de intuir o escoar temporal na própria duração; portanto, o tempo

⁸ MEMÓRIA E VIDA, 2006, p. 17.

⁹ PENSADORES, 1974, p. 109. (O Pensamento e o Movente – Introdução).

bergsoniano sustenta uma relação conosco, com nossa interioridade, e esta relação que é revelada pela intuição, nos parece ser enigmática em si mesma.

Há claramente na *Recherche* dois tempos que a compõe; um tempo ficcional (tempo expresso na obra) e outro teórico (teoria proustiana do tempo).

O tempo expresso na obra, ou o tempo ficcional pode ser percebido através das extensas descrições impressionistas¹⁰ do narrador; sem submeter-se a nenhuma cronologia, mas ao assunto que interessa ao narrador, as impressões intensificam a sensação de ininterrupto do fluxo temporal e simultaneamente provocam uma sobreposição sensorial, a de suspensão do decurso temporal; paralelamente, estes dois aspectos transparentes da obra, fluência e imobilidade, expõem também os tempos presente e passado como elementos imanentes da composição literária. Ademais, ainda dentro do tempo ficcional, estão associados ao narrador e a seu percurso de aprendiz “Memória e Hábito”¹¹, nomeados por Beckett como atributos do cronocarcinoma; o substrato destes elementos, memória e hábito, testificam a temporalidade intrínseca da *Recherche*.

De modo sintético e elementar, podemos afirmar que para Proust o presente é sempre o inatingível, pois os eventos só são realizados (a morte da avó, p. ex.), ou compreendidos os sentimentos (Albertine, p. ex.) após passadas as ocorrências; então, pelo passado sentimos o tempo, e não somente o tempo que passou, mas sim o tempo que maturou e transformou a transitividade inconsciente do presente em existência consciente do vivido; por isso, a *Recherche* ostenta o tempo presente sempre como tempo escoado e perdido, e o tempo passado como memorável e consolidado.

A chave da teoria proustiana do tempo encontra-se no último volume da obra, e contrário a Bergson, a noção do “tempo espacializado” será evidenciada como fundamento da temporalidade proustiana.

Acerca da noção de espaço, afirma Georges Poulet que “em Proust não somente a ela se acomoda mas nela se instala, levando-a ao extremo, tornando-a, enfim, um dos princípios de sua arte”¹², e o espaço apresenta-se em várias passagens como um elemento necessário

¹⁰ O sentido de impressionista é colocado aqui acompanhando a definição de Beckett em seu ensaio *Proust*: “Por “impressionismo”, refiro-me a seu relato não-lógico de certos fenômenos na ordem exata de sua percepção, antes que tenham sido distorcidos até a inteligibilidade, para que se adaptem a uma cadeia de causa e efeito” (Cf. BECKETT, 2003, p. 92).

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹² POULET, 1992, p. 01. (Prólogo).

no romance; o conceito tempo e espaço kantianos definem a existência do narrador: “...assim, quando acordava no meio da noite, *e como ignorasse onde me achava*, no primeiro instante *nem mesmo sabia quem era*; tinha apenas, em sua singeleza primitiva, o sentimento da existência...”¹³ (itálico nosso); o narrador declara que se restabelece na vida, no escoar do tempo e na consciência, através da fixidez espacial.

O momento ditoso (advindo da memória involuntária) que antecedeu a entrada do narrador na *matinée* dos Guermantes favoreceu uma série de elocuições internas do narrador iluminadas sob o signo do tempo; para Proust, diz Pierre Clarac “o romance é “psicologia no tempo”. E, sem dúvida, o tempo, de uma ponta a outra de sua obra, segue o curso destrutivo. Mas a verdadeira missão do artista é exprimir a parte de seu eu que escapa ao tempo. Graças ao acaso feliz, ao retorno de uma sensação antiga, todo um mundo que dormia nele renasce em sua consciência... ...Torna-se então possível fruir “um minuto livre da ordem do tempo”¹⁴, “um pouco de tempo em estado puro”¹⁵. Os eventos citados, “o ruído da colher no prato”, “a desigualdade das pedras”, ou “o sabor da *madeleine*” rebentaram a experiência temporal adormecida no “espaço” memorial, porém, antes de alojarem-se na memória, os eventos seguiram-se em determinado espaço físico; “a desigualdade das pedras” do calçamento impellem o narrador a desfrutar da mesma felicidade, experimentada num passeio em Balbec ou na degustação de uma *madeleine* umedecida em infusão; todavia, numa redução depurativa em busca da natureza dessa felicidade o narrador percebe em sua memória um espaço inolvidável, a cidade anfíbia Veneza: “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 àquelas 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 *madeleine* me recordava Combray”¹⁶; espaço temporalizado ou tempo espacializado, “lugares privilegiados onde o tempo tomou forma de espaço”¹⁷; a sensação advém de um evento ocorrido em certo espaço; assim

¹³ SWANN, p. 11.

¹⁴ T R, 1995, p. 154.

¹⁵ CLARAC, 1971, p. 18.

¹⁶ T R, 1995, p. 149.

¹⁷ LEIRIS, 2000, p. 100.

sendo, “o gosto da *madeleine*” é indissociável da recordação de Combray, por isso, Leiris afirma que na *Recherche* “a experiência temporal é indicada como estreitamente ligada a uma experiência espacial”¹⁸.

Isto posto, após nossa lacônica comparação constatamos que verdadeiramente as concepções de tempo do escritor e do filósofo são discordantes porque partem de princípios distintos; o filósofo tenta captar a duração pura, o tempo real, através do fluxo de nossa vida interior, de nossa intuição imediata presentificada; o escritor busca na retenção do tempo pretérito o tempo eterno, e assim, através da arte, vencer o tempo presente deteriorável e contingente; por isso, como disse Deleuze, é apenas na memória, no fenômeno psicológico da reminiscência, que alguma relação de similitude pode ser tecida, pois ambos acatam-na em seu sentido temporal ontológico, o ser em si do passado.

*

Portanto, temos então literatura e filosofia discutindo o símbolo sonata de Vinteuil e conseqüentemente a arte musical; e colocando à vista o percurso reflexivo aplicado ao trabalho, temos no primeiro capítulo a investigação aproximando-se e adentrando a *Recherche*; em seu domínio, dois outros elementos são averiguados: os artistas imaginários Bergotte (o literato) e Elstir (o pintor) e o resultado de suas produções artísticas e seus desdobramentos; o capítulo seguinte é exclusivamente dedicado à sonata do compositor Vinteuil (terceiro e último artista imaginário da obra) e suas atribuições na composição literária e além dela; o penúltimo capítulo foi destinado à filosofia bergsoniana e à discussão da memória e do tempo, mormente na música; e por fim, concluímos a pesquisa ponderando acerca do símbolo sonata de Vinteuil e sua penetração na literatura e na filosofia sob a égide do tempo e da memória.

¹⁸ Ibid.

CAPÍTULO I – A *Recherche*

I.1 – Aproximações

Propomos como início de nossa introdução à *Recherche* um breve retorno no tempo para participarmos, um pouco que seja, da atmosfera cinzenta que permeava a cidade de Paris que, através de Baudelaire, provocou a fertilização do solo literário proustiano.

Charles Baudelaire: “Quem dentre nós já não terá sonhado, em dias de ambição, com a maravilha de uma prosa poética? Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima, bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência. Este ideal, que se pode tornar idéia fixa, se apossará, sobretudo, daquele que, nas cidades gigantescas, está afeito a tramas de suas inúmeras relações entrecortantes...” (Dedicatória feita ao redator-chefe da “*Presse*”, Arsène Houssaye no lançamento do *Spleen de Paris*).

Marcel Proust: “Tentava eu lembrar-me dos poemas de Baudelaire assim baseados numa sensação transposta, a fim de, de uma vez por todas, filiar-me a uma nobre linhagem e adquirir a certeza da obra sobre cujo empreendimento já não hesitava merecer os esforços que demandaria...” (*O tempo redescoberto*, 191).

Paris na primeira metade do século XIX: a Paris do Segundo Império é, em seu aspecto físico-geográfico, pré-Haussmann, uma cidade entremeada por vielas estreitas e escuras que, com suas galerias, “a nova descoberta do luxo industrial”, facilitou o desenvolvimento da *flânerie*, ou seja, do flunar, do perambular sem rumo pelos espaços urbanos comuns. Em seu aspecto social e, envolta pelo olhar crítico de Marx e Engels, com sua plethora de transeuntes, lojas e coches de aluguel, o espaço comum da aglomeração humana, a cidade, foi com a industrialização, alterando-se. Baudelaire, conhecido também como o *flâneur* filósofo ou poeta filósofo, vagava pela cidade e a observava com olhos percucientes: “O observador, diz ele, é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito”¹⁹.

Participante ativo da vida política e cultural de Paris, segundo Dolf Oehler, para Baudelaire “o satanismo e o dandismo eram uma maneira de escapar da escravização real, e mesmo quando ele se faz simbolicamente carrasco, permanece sob a forma satânica, certamente, um homem das Luzes”²⁰; esta afirmação de Oehler reflete a postura adotada por Baudelaire,

¹⁹ BAUDELAIRE, 1988, p. 170.

²⁰ OEHLER, 1996, p. 189.

contrária, por exemplo, a de Hugo, que se manteve sobre uma empatia filantrópica com o os *miseráveis*; o poeta que guardava em si um traço heróico, como diz Benjamin, admirava Richard Wagner e traduziu E. Alan Poe para o francês; ele amava a solidão, mas a queria na multidão “ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo”²¹; condenado a uma existência cidadina, o *spleen et idéal* de Baudelaire aproxima a poesia da vida parisiense sob seus mais diversos ângulos; sem idealismo ou sentimentalismo, o poeta traduz em sua poesia a multidão e a massa: as ruas como morada do coletivo; o lesbianismo, os vícios, a prostituição, a androginia; enfim, todos os que povoam as urbes estão presentes em sua refinada e crua poesia, e “a severa exatidão de Baudelaire – e de Flaubert também de outra maneira – em matéria de linguagem, sua reação idiossincrática contra os lugares comuns, seu culto da expressão justa e do estilo em geral são uma resposta a uma das experiências essenciais de sua geração: a linguagem da *Aufklärung* tinha degenerado em fraseologia e a razão e a humanidade em pura hipocrisia”²²; para Michel Butor, a qualidade excepcional da poesia de Baudelaire tem um caráter demarcativo, pois toda a pesquisa inerente à poesia e à sua evolução (desde os primeiros românticos até as reflexões atuais sobre os problemas de literatura e da linguagem) admite que “é que com ele que a poesia toma consciência dela mesma de um modo todo novo; ele soube tirar mais claramente e mais profundamente do que todos os outros antes dele, de sua experiência individual, certo número de conseqüências e de conclusões sobre a natureza do próprio empreendimento que é a poesia, e foi capaz fazer surgir dela a importância e a independência com tanto esplendor...”²³.

Lembrado como o poeta que inaugurou a “modernidade”²⁴, ele a define como algo que tira da moda “o que esta pode conter de poético no histórico...” para “...extrair o eterno do transitório”²⁵, pois à modernidade vincula-se o moderno, a moda, os costumes, o comportamento, “assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas

²¹ BAUDELAIRE, 1988, p. 170.

²² OEHLER, 1996, p. 332.

²³ BUTOR, 1964, p. 7 - 8. (Artigo: *Les paradis artificiels*.)

²⁴ O termo “modernidade” foi lançado por Baudelaire no artigo *O pintor da vida moderna* [*Le peintre de la vie moderne*] escrito por volta de 1860 e publicado em 1863. (Cf. BAUDELAIRE, 1988)

²⁵ BAUDELAIRE, 1988, p. 173.

metamorfoses são tão freqüentes”²⁶; inserido na modernidade, o belo apresenta-se como uma junção de dois elementos, “um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um outro elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão”²⁷; esta dualidade Baudelaire estende à arte; assim sendo, toda obra de arte apresenta uma beleza eterna que simultaneamente é oculta e manifesta pela moda, ou mesmo pelo próprio gênio do autor, pois “a dualidade da arte é uma conseqüência fatal da dualidade do homem”²⁸; através destas observações, ou melhor destes indícios, uma nova estética parece pronta a estabelecer-se num solo francamente antagônico, no qual participam simultaneamente o transitório e o contingente, e o eterno e o imutável; a ambígua duplicidade baudelaireana, ligada à moda e à vertigem do decurso temporal, faz parte de uma tendência em que o inacabado, o bosquejado, o irônico, somados à dúvida e à crítica, estancam definitivamente qualquer relação com as teorias da imitação e o academicismo, e, sabedor de sua condição única de lúcido visionário, Baudelaire, o poeta chamado maldito e apartado do romantismo, corajosamente dimensiona seu leitor: “Hipócrita, leitor, meu semelhante, meu irmão”.

I. 2 – *Belle Époque*

Paris, final do século XIX: a cidade preparava-se para receber o século XX já totalmente transformada. O prefeito Haussmann, depois de destruir bairros inteiros - em 1859 iniciam-se as obras - remodela completamente a cidade tornando-a ampla e receptiva à modernidade e, ao mesmo tempo, arquitetonicamente avessa à construção de barricadas; é neste cenário já estabelecido, a chamada *belle époque*, que o romancista irá crescer. Desde muito jovem ávido leitor dos clássicos e filosofia, Proust, além de encantar-se com a poesia de Baudelaire assimilou-a e amou-a na plenitude e divisou nela o novo, o contemporâneo já eternizado; ele, que nutria o desejo de ser escritor poeta, encontrou no outro poeta o exemplo a ser seguido. Proust dedicou muitos textos ao poeta, inclusive ensaios críticos: “esses sentimentos a que acabamos de aludir, o do sofrimento, da morte e de uma humilde fraternidade, fazem com que Baudelaire, seja para o povo, e para além dele, o poeta que

²⁶ BAUDELAIRE, 1988, p. 174.

²⁷ BAUDELAIRE, 1988, p. 162.

²⁸ BAUDELAIRE, 1988, p. 163.

melhor retratou esses sentimentos...”²⁹, diz ele no afamado ensaio de 1921, “A propósito de Baudelaire”.

E o sonho da prosa poética de Baudelaire realiza-se em Proust; Walter Benjamin examinando o ensaio supracitado, afirma: “não existe nenhuma afinidade possível com Baudelaire que a experiência baudelairiana de Proust não abranja”³⁰; por isso, a complexa construção literária proustiana, fruto de suas próprias impressões, só seria possível num período pós-baudelairiano; a *belle époque*.

Este período de euforia que tomou conta da Europa, mais ou menos, a partir de 1870 até a Primeira Guerra (1914), veio acompanhado de abundante produção artística e de importantes e proveitosos desenvolvimentos tecnológicos; a evolução social e cultural é manifesta em todos os estratos da sociedade; todos sentem a vertigem do novo tempo; a aristocracia, a burguesia abastada e até os menos privilegiados estão ávidos por novidades; tudo é mudança, nada retenção; a velocidade inseriu-se na sociedade através dos modismos. A cada dia, novas e várias vertentes artísticas e estilísticas aparecem no horizonte da modernidade; há a música atonal, o dodecafonismo, o fauvismo, o expressionismo, o dadaísmo, o pontilhismo, o cubismo, o impressionismo, o futurismo, entre outras tantas expressões. Estas manifestações expõem o moderno, porém, segundo Carl E. Schorske em seu livro *Viena fin-de-siècle* diz que: “A arquitetura moderna, a música moderna, a filosofia moderna, a ciência moderna – todas se definem não *a partir* do passado, e na verdade nem *contra* o passado, mas em independência do passado. A mentalidade moderna tornou-se cada vez mais indiferente à história porque esta, concebida como uma tradição nutriz contínua, revelou-se inútil para ela”³¹; logo, o que deriva das sociedades civilizadas européias neste período é uma grande efervescência de diferenças e de estilos; ao lado da modernidade, doutrinas ou estilos como romantismo, realismo, barroco, naturalismo, classicismo são ainda praticados nas artes como expressões estanques, por isso, há certa inquietação nos meios artísticos e culturais, pois o futuro que acena para a mudança, para o não-convencional, para a modernidade, convive concomitantemente com um passado

²⁹ PROUST, Marcel. A Propósito de Baudelaire. In: *Nas Trilhas da Crítica*. São Paulo: Edusp; Imaginário, 1994, p. 117.

³⁰ BENJAMIN, 1975, p. 59.

³¹ SCHORSKE, 1988, op. cit., p. 13.

embaraçosamente presente e próximo através de correntes como o romantismo ou realismo que ainda estão profundamente arraigados e sendo explorados.

O entusiasmo eufórico da *belle époque* somado ao atordoamento das inovações tecnológicas e ao desenvolvimento da civilização cultural e artística, acentua a sensação de que os recém-inaugurados “tempos modernos” concordam com velocidade e vertigem.

Na *Recherche*, poucas são as citações que se referem à modernidade como algo procedente de um período renovador; na obra, Proust parece alhear-se de indicações claras e objetivas que poderiam constituir o cenário cronológico e sociológico do período, mas, não obstante a isso, suas descrições e observações oblíquas e argutas acabam por nos dar, subliminarmente, um eficaz panorama do período.

No romance proustiano, centenas de páginas essenciais para a obra desenvolvem-se nos salões. Os salões da *belle époque* distinguem-se daqueles dos séculos XVIII e começo do XIX; entretanto, as *matinéés*, *soirées*, jantares e recepções ainda eram atividades em alta na Paris da metade do século XIX; estes salões favoreciam a articulação do próprio meio aristocrático ou alto burguês visando sua conveniente autopreservação; é neste espaço que a conversação, e as negociações, principalmente casamenteiras, se desenvolviam; cada salão mantinha certa tendência em decorrência de seus próprios convidados, estes davam o tom mais literário ou político a um salão; Anatole France, por exemplo, freqüentava o salão de *Mme Arman de Caillavet*, fato que o tornava um salão distintamente literário.

Proust expõe na obra, principalmente, dois salões dessemelhantes: o salão dos *Guermantes* contrapõe-se ao salão dos *Verdurin*; o primeiro, um salão aristocrático, e o segundo, um salão de burgueses abastados; o narrador descreve os preceitos de cada salão, suas idiossincrasias e sincretismos sem intentar em algum tipo de análise sociológica; aliás, afirma Bernadette Morand, que, a bem da verdade, Proust não penetrou verdadeiramente a aristocracia como um Tolstoi, por exemplo, que deste meio era oriundo, por isso, diz ela, “são os “trânsfugas” que nos aparecem como personagens mais verdadeiros, porque é neles que se exprime uma profunda verdade interior de Proust, na medida em que tentam se integrar num mundo a que não pertencem. O salão da Sra. *Verdurin* é uma caricatura do da duquesa de *Guermantes*, mas é o da sra. *Verdurin* que Proust nos mostra com maior veracidade. Os *Guermantes* (e entendemos aqui os *Guermantes* como, segundo os via Proust, representantes de toda a aristocracia, sua quintessência, de certo modo) são sempre

vistos de fora”³²; ao mesmo tempo, assegura Morand, a aristocracia é fundamental na estrutura do romance proustiano, pois como a *Recherche* é uma obra fundada no tempo, para esta classe social o peso do passado e da tradição é forçosamente mais significativo do que para outras.

Um bizarro (e cômico) exemplo de um salão pode ser destacado na recepção da marquesa de Sainte-Euverte: Swann, após ter sido surpreendido pela audição da sonata de Vinteuil é subitamente invadido pelas lembranças de Odette, e pouco antes do fim da peça e estando ainda muito emocionado em virtude da revivescência, é agastado pelo comentário da condessa Monteriender (“famosa por suas simplicidades”) que se dizia “maravilhada com a virtuosidade dos intérpretes”, e confessa: “ ‘É pródigo, nunca vi nada que impressionasse tanto...’ Mas, diz Proust, um escrúpulo de exatidão obrigou-a a corrigir a primeira assertiva e ela fez esta reserva: ‘nada que impressionasse tanto... depois das mesas giratórias!’”³³.

A aristocracia é divisada na obra romanesca copiosamente; mas, como afirmamos anteriormente, o mesmo não ocorre com a “impetuosa” modernidade; Pierre-Edmond Robert diz que a modernidade é visível na *Recherche* apenas através da nova mobilidade que ela pode oferecer, ou seja, através do telefone, do teatafone³⁴, dos aeroplanos, dos automóveis.

Em 1889, por exemplo, é inaugurada a torre Eiffel, construída para a Exposição Universal de Paris; Proust faz apenas uma menção a ela no romance e nem é “como o símbolo do modernismo reconhecido pelos pintores cubistas e por Apollinaire nos primeiros versos de “Zone”, no qual ela é a antítese do “mundo antigo”, mas em sua utilização militar durante a guerra (instalou-se na torre projetores que varriam o céu por ocasião dos ataques dos aviões alemães)”³⁵.

Os *Ballets russes*³⁶, porém, estão na obra como espetáculos renovadores que foram: “...com a eflorescência prodigiosa dos balés russos, reveladora sucessivamente de Bakst, de

³² MORAND, 1971, p. 44 - 45.

³³ SWANN, p. 338 - 339.

³⁴ Devido a sua saúde, esta invenção foi muito apreciada por Proust; microfones eram estrategicamente colocados no palco do teatro e através da linha telefônica o espetáculo era transmitido para os que podiam pagar pelo caro serviço; Proust usou várias vezes do teatafone; *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, por exemplo, foi retransmitida do *Opéra-Comique* em 21 de fevereiro de 1911 para sua casa.

³⁵ ROBERT, 2000, p. 82.

³⁶ Em 1909, Serge de Diaghilev e sua trupe aportam em Paris trazendo modernidade na dança, na música, na coreografia e na cenografia. Acrescentam-se aos nomes citados por Proust, os de Rimski-Korsakov, Fokine, Ida Rubinstein, entre outros que renovaram a cena artística parisiense.

Nijinski, de Benoist, do gênio de Stravinsky, a princesa Yourbeletieff, jovem madrinha de todos esses novos grandes homens...”³⁷; além de citações diretas, a *Recherche* reflete ainda o orientalismo e o folclore que promanaram dos espetáculos russos em observações estilhaçadas, e, aliás, as várias alusões às *Mil e uma noites* constituem uma ponte entre as matérias e nos dão idéia da atmosfera parisiense.

Uma relativa novidade, citada várias vezes na obra como o “modo de representação mecânico”, mas prezada por Proust, é a fotografia; a partir de 1860, com os primeiros estúdios fotográficos, surgem imagens impressas de pinturas, esculturas, igrejas de diversas partes do mundo; por isso, a imagem da Basílica de São Marcos, por exemplo, pode ser vista ou lembrada a qualquer momento; assim como, admirar a imagem de Zéphora, filha de Jéthro, da pintura de Botticelli e até elegê-la como o símbolo iconográfico da mulher amada.

Contudo, na *Recherche* não há um culto à modernidade, e nem mesmo seu autor a cultuou; apesar de inaugurar a linguagem literária moderna e ter sido um efetivo herdeiro de sua época, na mesma medida em que se mantinha atualizado sobre as novas produções literárias, artísticas e tecnológicas, Proust também não perdia de vista a dimensão ocupada pela história e pelos clássicos; a *Recherche* nos demonstra a cada página que as relações tecidas pelo seu autor parecem procurar uma forma pura de literatura atemporal, autotélica; é difícil mensurar o quanto a literatura proustiana é fruto de seu tempo, pois não parece que seu gênio ou estilo alterar-se-iam em outro cenário que não o da *belle époque*, naturalmente que a modernidade de Proust encontra-se em consonância com sua época, mas não seria ela a limitar o seu gênio, assim como o gênio de um Baudelaire, por exemplo.

E finalizando este subcapítulo, retomemos o início, a afinidade entre Proust e Baudelaire.

A conformidade entre Baudelaire e Proust encontra-se também na admiração pela obra do compositor Richard Wagner. Poder-se-ia dizer que ambos - Baudelaire e Wagner - estão agregados à obra proustiana de forma unívoca, e relações poderiam ser urdidas a partir destes dois modelos; porém a busca proustiana não se reduz a uma pretensão de igualar ou superar tais modelos; a *Recherche* é, como veremos, a obra de uma vida, ou como lucidamente afirmou Antoine Compagnon “a história da vida de Proust é, primeiro e,

³⁷ S G, 1995, p. 142.

sobretudo, a da gestação do romance ao qual esta vida acaba por ser inteira consagrada. Mas não se pode ler a *Recherche* como uma autobiografia, pois ela dissimula tanto quanto ela revela”³⁸.

I. 3 – A obra.

Através do olhar telescópico do narrador, a *Recherche* é o retrato de uma nobre e decadente sociedade em permanente mudança; nada escapa a sua pena: “dos escritos de Proust, como de um gerador elétrico, flui uma poderosa corrente sempre pronta a chocar não apenas nossa moralidade, mas também nosso próprio senso de humanidade. Ele corrói o caráter individual como a fonte de tudo o que é coerente ou confiável em nosso comportamento. O amor e a amizade, a honestidade e a sexualidade desintegram-se em zombarias do relacionamento humano”³⁹.

Sempre em linguagem indireta, as artes, os modismos, as sexualidades e os “vícios” são narrados e amalgamados nas diversas personagens; Charles Swann e Odette de Crècy, Gilberte Swann, os Guermantes, Albertine, Sr. de Charlus, Robert de Saint-Loup, Elstir, Sr. e Sra. Verdurin, Bergotte, Morel são personagens que se misturam, se invertem, se transformam, traduzindo o que a Paris *belle époque* mais cultivava no período, o mundanismo.

Apesar da vida mundana parecer ao narrador desperdício de tempo, ele ocupa-se por muito tempo dela; e é no mundanismo que o encontro com o outro se dá – o amor, as modas, a morte, as artes, a descoberta da homossexualidade – a mulher terá Gomorra e o homem terá Sodoma, citando Vigny.

O vivido no tempo é traduzido pelas palavras que buscam apreendê-lo; porém, a vacuidade da vida mundana não permite ir além; essa vida que se estabelece através de modismos não suporta a permanência; a necessidade premente de mudança avança levando consigo o tempo; o tempo perdido; nesse cenário de frivolidades vividas o *continuum* reflete o percurso da *Recherche* num tempo que, para tornar-se visível, “vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera, a fim de exhibir a sua lanterna mágica”⁴⁰.

³⁸ COMPAGNON, 2000, p. 06.

³⁹ SHATTUCK, 1985, p. 12.

⁴⁰ T R, 1995, p. 194.

Em sua generosidade verbal, as reflexões humoradas, irônicas e críticas de Proust inauguram a literatura moderna que se sabe linguagem. Essa linguagem é determinada pela *visão*⁴¹ do artista e, sobretudo, pelo uso da metáfora; a memória involuntária que chega através do aroma do chá de tília é o elo que conduz à verdade: “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 de Sr. Swann, e as ninfeias 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”⁴²; Proust se propõe e compõe uma literatura ficcional feita de impressões e memorialista, sem ser autobiográfica; as memórias voluntária e involuntária, apresentam-se como elementos fundamentais capazes de conduzir o signo ao seu significado. Para Michel Raimond, a obra proustiana é uma divisora de águas da literatura, pois, apesar de ser um romance iniciático, como muitos foram e são, Proust rompe com a literatura do século XIX que se funda sobre um conflito e inaugura a abolição deles em proveito de uma exigente elucidação: “De Balzac a Zola, os heróis apresentavam-se como conquistadores do mundo; com Proust, o mundo não seria mais um bem a ser conquistado, mas uma aparência a ser elucidada”⁴³.

As férias em Combray, a lembrança do beijo materno e do gosto do chá de tília molhado na *madeleine* e saboreados na casa de tia Léonie; os caminhos de Guermantes e Méseglie que dividem a cidade; as ninfeias do rio Vivonne; as missas de domingo; enfim, as memórias da infância e a busca de seus significados iniciam a *Recherche* agregando à narrativa seu duplo, Charles Swann no primeiro volume da obra, *Um amor de Swann*; neste primeiro volume o autor nos indica o caráter da narração: “E assim ficava eu muitas vezes até madrugada, pensando nos tempos de Combray, em minhas tristes noites de insônia, e em tantos dias também, cuja imagem me fora mais recentemente evocada pelo sabor – ‘o perfume’, como diriam em Combray – de uma taça de chá e pela ligação estabelecida entre recordações minhas e certas coisas relativas a um amor que tivera Swann antes do meu

⁴¹ A noção *visão* e também o conceito metáfora serão explorados neste capítulo em I.4.2 (O pintor Elstir).

⁴² SWANN, 1998, p. 51.

⁴³ RAIMOND, 1976, p. 104.

nascimento...”⁴⁴. Proust convoca todos os sentidos na busca pela decifração dos signos; o conhecimento através deles tornam-se impressões, ou seja, o alicerce de uma obra que é composta de crítica, citações⁴⁵ e observações de uma época, mas sobretudo das artes; para Jean Milly⁴⁶, a pintura e a música afiguram-se para Proust como experiências estéticas complementares àquelas do escritor; entretanto, a música tem em comum com a literatura uma categoria ignorada pela pintura: o tempo; tanto a expressão musical quanto a literatura proustiana desenvolvem-se sob sua égide.

É sabido que Proust, além de escritor, foi também um refinado crítico; inferências e referências musicais participam da leitura da obra espontânea e criticamente e, contrário ao seu personagem Swann, a percepção do escritor nunca o enganou em seus juízos estéticos. Participam da *Recherche* os artistas fictícios imaginários, Bergotte, Elstir e Vinteuil; junto a estes artistas criados estão as observações das obras dos artistas reais existentes como, por exemplo, a discussão sobre o trabalho do escritor Dostoievski, ou comentários sobre o poeta Baudelaire; na música, temos a presença, só para citar alguns, de Wagner, Beethoven, Debussy, Fauré; na pintura aparecem nomes como Renoir, Chardin, Botticelli, e naturalmente, Vermeer e a Vista de Delft, entre outros; e há ainda os comentários e observações do narrador e dos personagens sobre a arquitetura, o teatro, a dança, a moda.

O autor da *Recherche* se expõe e expõe sua obra, indireta e ambigualmente; o percurso do narrador é o de aprendiz até que a epifania manifesta no derradeiro volume (*O tempo redescoberto*) trazendo o passado e o futuro em seu bojo, revela a conversão de uma vocação pela obra a ser realizada. A obsessão de escrever, de ser “o primeiro escritor da época” leva o narrador a perscrutar a gênese da literatura, do leitor e do próprio autor; os signos sendo revelados apontam para a realidade: o tempo gasto nos salões, na indolência, na futilidade é ambigualmente tempo perdido e tempo vivido; é na vertigem que o narrador/herói depara-se com o que será a matéria de sua literatura: sua própria vida passada. O tempo perdido, fragmentado, é tempo criado, eternizado; a unidade essencial da *Recherche*

⁴⁴ SWANN, 1998, p. 182.

⁴⁵ As citações na *Recherche* são numerosas e abrangentes, a ponto de contemplarem também a arquitetura, o teatro, a dança, a moda, o mobiliário; mas, naturalmente, literatura, pintura e música são as expressões de maior destaque e número de citações; segundo Matoré e Mecz: “uma quarentena de músicos são citados na *Recherche*, número considerável, mas, com efeito, inferior ao de pintores (por volta de 80) e mais ainda ao de escritores, que é de 170”. Na seqüência os autores enumeraram os compositores que, segundo o index da edição da Pléiade, detalhadamente pesquisou. (Cf. MATORÉ, Georges et MECZ, Irene. *Musique et Structure romanesque dans la recherche du temps perdu*. Paris : Klincksieck, 1972, p. 30).

⁴⁶ MILLY, 1970, p. 99.

são os estratos temporais diversos que a constituem: plena e fragmentada, acabada e inacabada, formada e transformada; tempo intrínseco e tempo extrínseco vertiginosamente atualizados e diluídos na realidade - ficção. O leitor participa do processo depurativo, da busca e da apreensão do belo e da verdade na arte; para o escritor, verdade e beleza igualam-se e remetem ao absoluto e apenas a obra-prima atinge o absoluto; a obra de arte tem circunscrita sua apreensão no domínio dos sentidos, ela participa da vida daquele que a abriga e o introduz à vida espiritual, imaterial.

Abre-se aqui um leque que nos expõe os contornos de algumas matérias distintas que se entrelaçam e que nos interessa pesquisar, a saber, a narrativa oblíqua da *Recherche*, a especulação acerca das fontes nutrientes que colaboraram para a composição do romance, o conceito de gênio presente na obra, a intertextualidade, e por fim, a questão do “sujeito” proustiano; ressaltamos que alguns destes assuntos listados manifestam-se visíveis, mas exteriores a pesquisa em si, ou em outras palavras, o exame a seguir propõe-se, em termos relativos, a fazer uma investigação acerca da *Bildung*⁴⁷ proustiana que se reflete na *Recherche*, e sobre a formação de Proust “pelo caminho da arte”, incluindo também a filosofia; por isso, a reflexão que segue difere daquela do Capítulo II – A sonata.

Começemos pelo primeiro ponto destacado, a escrita indireta de Proust.

I. 3. 1 – A escrita indireta.

O discurso proustiano constitui-se de um conjunto de impressões do narrador que, apartado da estrutura romanesca tradicional, mostra-se como um universo cuidadosamente construído, elaborado e que, todavia, ao externar-se ao leitor, não se revela por completo; antes, revela-se por partes ou detalhes; aliás, como afirmou Merleau-Ponty: “Mesmo quando, como Proust, o artista é, sob muitos aspectos, tão claro quanto os clássicos, o mundo que ele nos descreve não é, em todo caso, nem acabado nem unívoco”⁴⁸.

⁴⁷ O uso do termo alemão *Bildung* não deve aqui fazer supor uma relação com a noção alemã de romance de formação; se porventura fossemos desenvolver um exame nesta direção com Proust, seria mais adequado fazê-lo como romance de vocação. O conceito *Bildung* pode ser interpretado como processo da cultura, da “formação cultural” (como Paidéia, por exemplo); seu uso aplica-se, sobretudo, em relação à sociedade (*Bildung und Besitz*), apesar de ser empregado também em referência ao indivíduo; aplicamos aqui no sentido da formação “pelo caminho da arte” usado por Schorske: “A arte expressa ao nível mais elevado da *Bildung*, pois ela apresenta o mundo não só ao intelecto, mas também à alma, como outrora fizera a religião”. (Cf. SCHORSKE, 1989, p. 275).

⁴⁸ MERLEAU-PONTY, 2004, p. 69.

De cada personagem, paulatinamente, o leitor, ao longo da obra, vai conhecendo esse ou aquele ângulo que se vai desdobrando em outros e outros mais, até se revelar de modo mais nítido, mas, contudo, nunca definitivo; aliás, esse “estilo” indireto da escrita proustiana é até aplicado como exemplo; mesmo num discurso filosófico, no qual a citação é apenas ilustrativa a tal discurso, a linguagem indireta usada por Proust é denunciada: “Tudo se passa como no amor de Swann que, incapaz de apreender diretamente a mulher querida, chega até ela por intermediários amáveis, reconhecendo em seus cabelos a teia traçada por um pintor familiar; em seu perfil, o cunho de um medalhão renascentista; em seu corpo, os volumes sugeridos por uma escultura”⁴⁹; esse aspecto da escrita proustiana, que lança mão continuamente do discurso oblíquo, metafórico, traduz para Gerard Genette uma incapacidade: “Esses espetáculos sofisticados traduzem bem o gosto de Proust pela visão indireta, ou melhor, sua incapacidade marcada pela visão direta”⁵⁰; a incapacidade que sua literatura tem em ser direta é concomitante à sua capacidade de imantar o leitor através dos diversos subplanos em que atuam suas personagens: sabe-se da escrita de Bergotte, sabe-se da elegância e da cultura de Swann, sabe-se que Madame Sacripant pintada por Elstir é Odette de Crècy; entretanto, este tudo que se sabe é sempre colocado ao leitor de maneira gradual e difusa que, refletindo as tantas facetas e complexidades, totalizam o nunca completo, tanto das personagens quanto da obra; Compagnon resume e atualiza o modo proustiano de escrever dizendo que “a complexidade da *Recherche* não é outra senão aquela que denominamos atualmente um hipertexto. Nós percorremos, nós habitamos a *Recherche* como um hipertexto: jamais temos dela a vista total, mesmo no desfecho, mesmo logo depois – o ponto de vista d’*O tempo redescoberto* é apenas um ponto de vista entre outros – temos somente visões locais e parciais; e a *Recherche* se reconfigura em torno de nós em cada movimento que fazemos nela, em cada enredo da trama em que nos colocamos”⁵¹.

I. 3. 2 – As fontes não indicadas.

Seguindo em nosso exame, verifiquemos as fontes não nomeadas por Proust, mas que estão presentes por toda a *Recherche*. O registro das fontes proustianas nos revela o quanto elas

⁴⁹ GIANNOTTI, 1975, p. 12.

⁵⁰ GENETTE, 1966, p. 51.

⁵¹ COMPAGNON, 2000, p. 07.

são exteriores à obra, por isso, a participação delas mostra-se inevitavelmente relativa e sempre metamorfoseada, transubstanciada pela mediação do autor que as dilui no todo de sua composição literária. Ressaltamos ainda que nos apartamos de qualquer tipo de contaminação que possa nos impelir a demonstrar uma estética, metafísica e romântica (calcada na filosofia e nas doutrinas medradas no romantismo⁵²), porque um exame que se dirija a este fim, além de estéril e inconveniente, seria também um tanto suspeito do ponto de vista proustiano⁵³; outrossim, estando cientes de que toda obra de arte verdadeira é fruto da inventividade singular daquele que a compõe, a inclusão de um destaque para as fontes proustianas fez-se profícua por dois motivos, a saber; primeiro para satisfazer certa curiosidade que ronda qualquer obra-prima (não só da literatura, mas também, das artes visuais, da música), afinal seu resultado é único; e depois para mensurar a participação das fontes para termos uma perspectiva mais complexa e contextualizada da obra. Por isso, a observação de Proust acerca da “inteligência raciocinante” deve nos servir de guia para não cairmos no engodo de racionalizações e demonstrações vãs que, absolutamente, não justificam o estilo e a expressão única que só uma obra-prima contém.

Verdadeiramente podemos afirmar que a estética proustiana, procedente de uma íntima relação que se estabelece entre o espírito e o mundo, deve parcialmente sua elaboração às filosofias de Schelling e Schopenhauer, o que equivale a dizer ao romantismo alemão.

É notório que as teorias estéticas provindas do final do século XVIII, além de fomentarem até o início do século XX muita discussão, ainda angariaram muitos adeptos, inclusive artistas; Wagner p.ex., foi profundamente tocado pelo pensamento de Schopenhauer⁵⁴; e não seria diferente, pois a idéia schopenhaueriana de que ‘a arte justifica o sofrimento da vida’ fala, sobretudo, diretamente aos artistas e à sua vocação, ao seu chamamento interno; Baudelaire também aceita esta proposição e diz que “é dessa facilidade de sofrer, comum a todos os artistas, e ainda maior quando têm mais pronunciado o instinto do justo e do belo,

⁵² Pode-se citar Goethe, Schiller, Schopenhauer, Schelling, Novalis, Hölderlin, entre outros. Esse viés muito explorado nas investigações acerca da estética proustiana revela-nos, antes de qualquer apreciação filosófica, a dimensão da obra que Proust compôs; em sua generosidade inventiva ela nos permite reflexões e inferências comuns à filosofia schopenhaueriana, assim como também à kantiana, schellingiana, ou rousseauiana, entre outras investigações filosóficas.

⁵³ A suspeita dá-se por conta da observação de Proust em *O tempo redescoberto*: “Mas quando a inteligência raciocinante se mete a avaliar as obras de arte, não resta nada de fixo, de certo: demonstra-se o que quer”. (Cf. T R, 1995, p. 170).

⁵⁴ Otto Maria Carpeaux afirma ser a ópera de Wagner “Tristão e Isolda” oriunda do pessimismo schopenhaueriano. (Cf. Carpeaux, 2001, p. 314).

que extraio a explicação das opiniões revolucionárias de Wagner”⁵⁵; aliás, a relação arte e sofrimento encontra-se bem evidenciada e inserida como princípio teórico na *Recherche*⁵⁶; além, é claro, da associação inevitável que de soslaio se introduz (quando o assunto é Proust) em decorrência da sua contínua enfermidade.

Schopenhauer em sua obra maior “O Mundo como Vontade e Representação”, desenvolve a teoria da primazia musical ao afirmar que música é Vontade, ou seja, ela traduz e é a subjetiva essência de sua filosofia: “a música exprime de uma única maneira, através dos sons, com verdade e precisão, o ser, a essência do mundo...”⁵⁷; para o filósofo, a música oferece uma tradução mais íntima do ser, e ainda, segundo sua concepção e sem contradizer-se, em certa medida a música fala do não-ser, do Nirvana. Para Schopenhauer com exceção da música, todas as demais expressões artísticas estão subordinadas à mimese; por isso, sendo música uma invenção exclusivamente humana não é apenas a mais elevada expressão na hierarquia artística, mas além, é a expressão ativa suprema.

Assim como esta concepção metafísica da música elaborada por Schopenhauer acomoda-se à noção geral de música manifesta na *Recherche*, o pensamento de Schelling também é percebido através de sua concepção metafísica e religiosa da obra de arte; segundo a filosofia schellingiana a arte repete incansavelmente o estado do Absoluto em contínuo devir, e o espírito querendo conhecer-se a si próprio deve, portanto, realizar a criação, tal qual a criação inicial do mundo; a obra de arte é a conseqüência da junção natureza e liberdade, e o pensamento de Schelling segue em direção ao restabelecimento da unidade original; em sua filosofia a arte não imita o real e nem reproduz Idéias, e o belo é o infinito apresentado como finito que se assenta na combinação da matéria e espírito; a idéia de união dos contrários e a decifração dos “hieróglifos”, uma expressão usada por Schiller, como a busca pela identidade; enfim, para Schelling a arte é a mais elevada fonte de significado; portanto, é inegável que tais concepções não estejam, de um modo ou de outro, entranhadas na obra proustiana, sobretudo no que se refere à estética e à concepção de obra-prima.

⁵⁵ BAUDELAIRE, 1999, p. 37.

⁵⁶ No decorrer desta pesquisa veremos que a relação arte & sofrimento encontra-se, p. ex., como crítica ao personagem Bergotte que não se dedicou plenamente à sua arte e sucumbiu; como elemento constitutivo do amor para Swann que, na analogia, reconhece o amor, e conseqüentemente a arte (a sonata de Vinteuil) como sofrimento; ou ainda como fundamento adotado pelo narrador na composição de uma obra de arte.

⁵⁷ SCHOPENHAUER, 2001, p. 278.

Podemos dizer que, na tentativa de avançar na demonstração de que “todo um mundo reside em uma frase musical”⁵⁸, Proust evoca nas descrições das criações musicais do imaginário compositor Vinteuil – sonata e septeto – uma supra-categoria para a música dentro do sistema das artes; contrário à literatura e às artes plásticas que são também discutidas na *Recherche*, a música, gozando de prestígio diferenciado é matéria para farta especulação entre os comentadores; por isso, e naturalmente, o pensamento de Schopenhauer se sobressai entre as filosofias presentes na *Recherche* como a mais próxima do escritor; tal proximidade gera equívocos e controvérsias; por ora, destacamos duas passagens sobre a música; a primeira descrevendo a sonata, e a segunda o septeto; neste exemplo torna-se notável uma sensível transformação por parte do receptor; e este movimento (comum na *Recherche*) que desloca e altera é, como toda a narrativa proustiana, norteada pela não-dogmatização, o que dificulta sentenciar sua escrita sob alegação desta ou daquela influência.

O primeiro é alusivo ao reencontro de Swann com a sonata na casa dos Verdurin; nesta ocasião ele experimentou impressões únicas, “puramente musicais”, “inextensas... ..irredutíveis a qualquer outra ordem de impressões”, e “uma impressão desse gênero durante um momento é, por assim dizer, *sine materia*”⁵⁹; sem matéria, a música associa-se à essência das coisas e, quiçá do ser numa explícita associação schopenhaueriana: música e essência; a segunda passagem se refere ao encontro do narrador com o septeto; aqui sua apreensão muda de foco: “...levando em conta aquela originalidade adquirida, que tanto me chamara atenção desde esta tarde, e o parentesco que os musicógrafos pudessem descobrir, é realmente uma entonação única a que se elevam, a que retornam, mau grado seu, esses grandes cantores que são os músicos originais, a qual é uma prova da existência irredutivelmente individual da alma”⁶⁰, esta passagem não nos indica mais acerca da essência do mundo, mas sim da essência do ser do compositor, do indivíduo que criou aquela combinação de sons; é a este “eu” do compositor que se dirige a sensibilidade do narrador; outrossim, “originalidade adquirida”, “entonação única”, “músicos originais” são noções aderidas à concepção kantiana de gênio e obra-prima; assim sendo, Proust delegou

⁵⁸ Provavelmente Proust concordaria com esta colocação de Wittgenstein. (WITTIGENSTEIN, Ludwig. *Fiches*. Paris: Gallimard, 1971, § 173).

⁵⁹ SWANN, 1998, p. 206.

⁶⁰ P, 1995, p. 237.

ao narrador uma atitude diferente daquela de Swann quando apaixonado por Odette⁶¹, e sem nenhuma relação corretiva, a receptividade da música pós-Swann apaixonado adquire um outro caráter para o narrador (e também para Swann como assinalamos na nota posterior), que faz com que a música se distancie do metafísico para aproximar-se de uma semiótica geral da criação artística; ou seja, o narrador amplia sua apreensão frente a representação dada e perscruta nela o signo do criador, do “eu profundo” deste.

I. 3. 3 – O conceito de gênio.

A noção de gênio, aceita a partir de 1567, remete-nos originariamente a Varrão; segundo ele, “a divindade que é preposta a cada uma das coisas geradas e que tem a capacidade de gerá-las” (Santo Agostinho, *De Civ. Dei*, VII, 13), é a de um talento criativo ou inventivo em sua mais alta expressão. O conceito de criador (gênio) e obra-prima⁶² estão na *Recherche* intrinsecamente vinculadas à terceira crítica kantiana; a reconciliação entre a liberdade e necessidade na *Crítica do Juízo* produziu enorme impacto no idealismo alemão; a filosofia da arte de Schelling, p. ex., com a busca pela aliança entre natureza e liberdade foi francamente estimulada pelo pensamento estético de Kant. Entretanto, a classificação⁶³, a hierarquia entre as belas-artes produzida por Kant em 1790 foi alterada por Schelling e

⁶¹ Em *À Sombra das raparigas em flor*, já há indícios de mudança quanto à recepção da música de Vinteuil; Swann neste período já se encontra casado com Odette, e numa visita que o narrador faz a filha do casal, Gilberte, o próprio Swann nega qualquer envolvimento filosófico ou metafísico com a música, ao afirmar ao narrador: “Eu queria simplesmente dizer a esse jovem que o que a música mostra – pelo menos para mim – não é absolutamente a “Vontade em si” e a “Síntese do infinito”, mas, por exemplo, o velho Verdurin de redingote no palmar do Jardin d’Acclimatation. Mil vezes, sem sair desta sala, essa pequena frase me levou a jantar consigo em Armenonville. Meu Deus, é sempre menos aborrecido do que ir lá jantar com a Sra. de Cambremer” (Cf. R, 1984, p. 89).

⁶² Os conceitos obra de arte e obra-prima não serão aqui examinados, mas no Capítulo II “Swann e a sonata”.

⁶³ Na *Crítica do Juízo*, Kant estabeleceu uma hierarquia nas belas-artes; a saber, a poesia é para Kant, dentre todas as artes, aquela que ele considera a mais elevada; ela encontra-se na espécie das belas-artes *elocutivas* (*redende*); são as demais, as *figurativas* (*bildende*); a arte do *jogo das sensações* (enquanto impressões externas dos sentidos); e as artes mistas, que envolvem vários objetos em um mesmo evento artístico (a ópera, p. ex.). Essa divisão entre as belas-artes, Kant a estabeleceu por analogia com os modos humanos de comunicação; ou seja, fala, gesto e tom; as artes referentes à fala são a retórica e a poesia (elocutivas); aquelas do gesto (ou artes formativas) abarcam as artes plásticas da pintura, arquitetura e escultura e, por último, as artes tonais compreendem a música e a arte das cores. A música encontra-se na arte do belo jogo das sensações e, não obstante, ser gerada externamente, tem que poder ser comunicada universalmente. Mesmo cientes que tal divisão remete, antes, à aptidão ou prática e não aos objetos em si, não podemos deixar de observar que a música não desfruta de muito prestígio com Kant. (Cf. KANT, 1974, p. 301 et seq.).

por Schopenhauer; e é esta hierarquização schopenhaueriana que vemos acatada na *Recherche*; mas a noção de gênio kantiana⁶⁴ está presente na obra.

A característica principal do gênio é a originalidade, “*gênio* é o talento (dom natural) que dá à arte a regra”⁶⁵; o gênio não imita a natureza nem outros artefatos; entretanto, suas criações devem servir “a tal propósito para outros”; logo, originalidade e exemplaridade são os princípios que levam a definir um talento como genial.

Quando Kant afirma que “não há uma ciência do belo, mas somente crítica, nem bela-ciência, mas somente bela-arte”⁶⁶, seu pensamento é familiar ao de Goethe quando diz que “o belo não pode ser conhecido, ele deve ser sentido ou produzido”⁶⁷; portanto, as reflexões kantianas sobre o conceito de gênio estão em consonância com as idéias contidas nos primeiros escritos de Goethe⁶⁸, que pode ser considerado como um dos primeiros românticos; as reflexões do poeta acerca da arte e da noção de gênio foram amplamente propagadas e adotadas: “Mais prejudiciais ao gênio do que exemplos são os princípios. Antes dele alguns homens isolados podem ter elaborado partes isoladas, mas ele é o primeiro de cuja alma surgem as partes fusionadas em um único todo eterno”⁶⁹; seu conceito de originalidade vem acompanhado de ponderações que negam a noção de gosto e também a apreensão racional da arte; portanto, noções que encontraram repercussão na terceira crítica e além dela, pois a força deste conceito romântico de gênio está também em Baudelaire; este, ao homenagear Delacroix por considerá-lo um gênio, afirma: “Delacroix, o último a chegar, exprimiu, com uma veemência e um fervor admiráveis, o que os outros haviam traduzido apenas de uma maneira incompleta”⁷⁰.

Conforme Kant, a obra de gênio tem como primeira propriedade a originalidade, por isso, o “gênio deve ser inteiramente oposto ao *espírito de imitação*. E, como aprender nada é senão imitar, a máxima aptidão, facilidade de assimilação (capacidade) como tal, não pode valer

⁶⁴ Há também a discussão sobre *gênio* e *originalidade* de Adorno em sua obra “Teoria Estética”; suas ponderações abarcam o conceito em diferentes aspectos. (Cf. ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 193 - 198).

⁶⁵ KANT, 1974, p. 340 (§ 46).

⁶⁶ KANT, 1974, p. 338 (§ 44).

⁶⁷ GOETHE, 2005, p. 59.

⁶⁸ Segundo Marco Aurélio Werle (Introdução, tradução e notas de *Escritos sobre Arte*, de J.W. Goethe), na coletânea sobre os textos referentes à arte, os primeiros escritos sobre arte de Goethe datam a partir de 1772, período do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto). (Cf. GOETHE, 2005, p.13).

⁶⁹ GOETHE, 2005, p. 38.

⁷⁰ BAUDELAIRE, 1998, p. 57.

como gênio”⁷¹; logo, uma obra de gênio não pode ser um simples retrato ou cópia da natureza, mas sua obra pode parecer natureza, pois assemelhar não é imitar, e segundo Kant, só o gênio consegue coincidir dois elementos opostos: arte e natureza, e assim, efetivar a existência da bela-arte⁷².

Lebrun, comentando Kant, previne-nos que no século XVIII a noção de gênio não era atrelada a uma análise psicológica, mas sim a um reexame do conceito de expressão ligado à desagregação dos termos *expressão* e *imitação por semelhança*: “A bela-arte não teria significação própria, se a expressão só consistisse em subsumir uma forma visível sob seu conceito, para torná-la reconhecível. Enquanto a expressão está reduzida a uma enunciação de idéia da coisa, é impossível liberá-la do constrangimento do entendimento: tornar visível, é tornar inteligível”⁷³; logo, a obra que se preocupa em representar, em apresentar-se por imagens (na categoria de signo da idéia que remete à pintura, à ilustração), naturalmente sofrerá o constrangimento do entendimento e, avançando numa ilação, podemos dizer que o que parece ser a finalidade do artista produtor da arte bela é comunicar o que ele considera essencial sem que nenhuma mediação (representativa ou imitativa) nos seja perceptível⁷⁴; com relação à originalidade da música, Lebrun afirma que: “Se a música é a linguagem original, é porque ela nos afasta da natureza (da qual a pintura está “mais próxima”)...” e “...originalmente os sons da voz não são signos que imprimem um abalo aos nervos para referir meu espírito a uma idéia determinada: *eles não são, essencialmente, signos de idéias*”⁷⁵. Na mesma perspectiva discursiva, Rousseau em seu ‘Ensaio sobre a origem das línguas’ rompe com a associação estabelecida entre o modelo pictórico/ imagético e as artes não figurativas; ao comparar as artes pictóricas e a música, diz o filósofo francês: “... a música depende mais dos artifícios do homem. Compreende-se também porque uma nos interessa mais do que a outra e isto, precisamente, porque ela aproxima mais o homem do homem e nos dá uma idéia do que são nossos semelhantes...”⁷⁶, e conclui Lebrun: “a significação cessa de ser o equivalente de uma contemplação, e a

⁷¹ KANT, 1974, p. 341 (§ 47).

⁷² O desenvolvimento do pensamento kantiano conduz ao único sentimento capaz de ser universalmente comunicado, o sentimento de prazer ou desprazer frente ao objeto contemplado; o sujeito aplica o juízo de gosto, o harmonioso jogo das faculdades (entendimento e imaginação) na avaliação.

⁷³ LEBRUN, 1993, p. 540.

⁷⁴ Conferir Capítulo II. 3 (A obra de arte & obra-prima).

⁷⁵ LEBRUN, 1993, p. 542.

⁷⁶ ROUSSEAU, 1981, p. 105.

figuração não é mais a destinação do discurso”⁷⁷; então, a poesia, como as outras formas de expressão da arte, adquire no final do iluminado XVIII, uma autonomia que se desenvolve da transcendência à imanência, na qual o “puramente imitativo” ou modelar se torna dispensável.

Temos, portanto, na *Recherche*, originalidade e exemplaridade acenando como princípios fundamentais de uma obra de gênio, e Vinteuil é o criador-símbolo do gênio dentro da obra: “...seria necessário achar para a fragrância de gerânio da sua música não uma explicação material, mas o equivalente profundo, a festa desconhecida e colorida (de que suas obras pareciam os fragmentos desconjuntados, as lascas de escarlates fraturas), o modo segundo o qual ele “ouvia” e projetava fora de si o universo. Essa qualidade desconhecida de um mundo único e que jamais nenhum outro músico nos fizera ver, é nisso talvez ... que está a prova autêntica do gênio, muito mais que no conteúdo da obra mesma”⁷⁸; a concepção romântico-kantiana da noção de gênio faz-se visível através do ‘mundo único e que jamais nenhum outro músico nos fizera ver’; aliás, o ‘mundo do artista’, a ‘pátria perdida do compositor’ abunda na obra proustiana.

Isto posto, passemos à intertextualidade, e depois a seu desdobramento e nossa última matéria, a questão do “eu” proustiano.

I. 3. 4 – A intertextualidade.

A discussão sobre intertextualidade é fundamental na obra de Proust, pois o fenômeno que ocorre na obra não se refere exclusivamente a Schopenhauer, Schelling, ou outra aventada “influência” sofrida; a saber, além de várias inovações romanescas, Proust nos deixa perceber em sua literatura a introdução de um jogo intertextual que combina explicitamente textos e idéias (dele e de seus eleitos) em favor da composição literária; por isso, outras tantas referências (e não apenas àquelas alusivas ao romantismo alemão) podem ser enumeradas e expostas ainda que o autor não as tenha declarado e nomeado diretamente na obra; afinal a *Recherche* não é uma tese científica ou algo semelhante que careça ser demonstrada, é literatura, ficção, invenção, por isso, um index revelador das fontes que nutriram o artista na confecção de sua obra não se faz necessário.

⁷⁷ LEBRUN, 1993, p. 542.

⁷⁸ P, 1995, p. 350.

Um exemplo presente na obra proustiana e que raramente é citado como fonte nutriente, mas que tem valor preponderante na composição é John Ruskin; a seguir, sugerimos um exame sobre a intensa participação de John Ruskin na vida intelectual de Proust.

Encontramos na *Recherche* discussões e citações sobre artistas como Giotto, Vermeer, Botticelli, Manet, Poussin, Whistler, Monet, Carpaccio, Renoir, Chardin, Turner e tantos outros e, sem exceção, e em todas as observações referentes às artes visuais, divisamos a presença do crítico inglês John Ruskin⁷⁹; este foi o responsável pelo desenvolvimento crítico, literário e pictórico do escritor francês na juventude: Proust leu todas as obras do escritor-artista e crítico-historiador inglês até então disponíveis; a literatura crítica de Ruskin o introduziu num rico universo perceptivo que o encantou; em certo período, afirmou Proust sentir-se intoxicado⁸⁰ pelo crítico-historiador. Segundo Bernard Delvaille, assim como Baudelaire e Mallarmé tributaram a Poe uma viva admiração, o entusiasmo e o fervor que Proust devota a Ruskin reanimam o considerável interesse anteriormente manifestado pelos escritores franceses do fim do século XIX e do início do XX pela literatura inglesa⁸¹; foi nesse período que se descobriu e traduziu Emerson, Meredith, Conrad, Walter Pater, Thomas Hardy, entre outros.

Proust escreveu vários artigos referentes ao pensamento do crítico inglês e neles chegou até a convocar seus compatriotas a fazerem “peregrinações ruskinianas” pelas províncias da França em busca da antiga arquitetura gótica; a admiração do autor da *Recherche* o conduziu a uma empreitada que lhe demandou sete anos de reclusão voluntária, a tradução de duas obras de Ruskin para o francês, a “*The Bible of Amiens*” (1904) e o “*Sesame and the Lilies*” (1906); o esforço empregado na tradução das obras ultrapassa o limite do

⁷⁹ RUSKIN, John [1819 – 1900], é considerado um dos maiores escritores ingleses; foi ainda, desenhista, professor, geólogo amador e cultivou ainda vários outros interesses; todavia, sendo um dos primeiros escritores em artes visuais, sua reputação consolidou-se a partir desta atividade. Inspirado pelo romantismo alemão e inglês do século XIX, o pensamento ruskiniano concebia, através do organicismo, a intuição sensível como aquela que permitia reconhecer naturalmente o Belo e a Verdade; esse pensamento oriundo de Schelling se junta ao romantismo inglês que Ruskin muito prestigiava, como o *Tintern Abbey* de Wordsworth, e a *Ode* de Shelley, e ainda a pintura de Turner; suas escolhas estéticas inauguraram e determinaram um modo de ver as belas artes; sua literatura crítica e pautada na “verdade das impressões” e em seu particular conceito de “leitura” do mundo visível, foi rapidamente assimilada e admirada por muitos, inclusive por Proust.

⁸⁰ CITATI, 1999, p. 106.

⁸¹ Neste mesmo artigo (*Traduire Ruskin*), Bernard Delvaille diz que assim como Baudelaire escrevia em uma nota de *Fusées*: “Fazer todas as manhãs minha prece a Deus, reservatório de toda força e de toda justiça, a meu pai, à Mariette e a Poe, como intercessores” (« *Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs.* »), podemos com Proust semelhantemente falar de “meditação ou imersão ruskiniana”, pois foram sete anos de reclusão voluntária que Proust se impôs para efetuar as traduções de Ruskin para o francês. (Cf. DELVAILLE, 2000, p. 50).

idioma, sua aspiração é mais intensa: “eu não pretendo saber o inglês, eu pretendo saber Ruskin”⁸². Entretanto, após anos de admiração e trabalho árduo para concluir as traduções, na publicação da primeira obra traduzida, os dois prefácios e o *post-scriptum* já trazem críticas ao pensamento ruskiniano⁸³ e, a partir deste período, Proust rompe intelectualmente com a literatura crítica do antigo mestre. Quiçá, na tentativa de demonstrar que não queria ser reconhecido como discípulo de Ruskin, produz num período de crítica mais ácida, alguns pastiches, nos quais a ironia e o deboche estão claramente presentes; e embora tal ruptura tenha sido necessária para que Proust fundasse sua própria estética, já estava ele, e há muito, “intoxicado” pelo pensamento do crítico inglês; pois, sabe-se atualmente, após inumeráveis incursões de pesquisadores aos escritos de Proust (aos *cahiers*, aos *cahiers*, aos esboços e rascunhos), que muitos escritos que constavam nas primeiras versões da *Recherche*, como as passagens dedicadas às artes plásticas, e também a Bergotte, continham numerosas e expressas referências a Ruskin e à sua noção de “verdade da impressão”⁸⁴; porém, a medida em que as fontes foram paulatinamente sendo suprimidas, a paráfrase foi sendo estabelecida e congregada no texto, e embora, mesmo já efetivada a supressão, fica evidente na *Recherche* que a elaboração estética do seu autor funda-se em grande parte sobre as idéias do crítico inglês; percebemos Ruskin nas descrições das

⁸² Delvaille diz que Proust reconhecendo sua incompetência como tradutor, afirma para Constantin de Brancovan que não pretende saber o inglês, mas sim saber de Ruskin. [« Il écrira à Constantin de Brancovan : Je ne prétends pas savoir l'anglais, je prétends savoir Ruskin »]. (DELVAILLE, 2000, p.51)

⁸³ Para a publicação do “*The Bible of Amiens*” traduzido, Proust reúne no prefácio dois ensaios sobre Ruskin escritos em 1900 e ainda acrescenta um « *Avant-Propos* » e um « *P. S.* » escritos em 1903; estes textos introdutórios são um exercício de refinada crítica; no primeiro ensaio, Proust discorre sobre sua própria peregrinação à Veneza e fazendo um *mea culpa*; acusa Ruskin e, conseqüentemente a si mesmo, de idolatria ao referir-se a uma passagem do “*The Stones of Venice*”; tentando distinguir a noção “peregrinação” da mera veneração supersticiosa, conclui que a peregrinação ruskiniana é “um fetichismo que é apenas ilusão” (« *un fétichisme qui n'est qu'illusion* »). Fica-nos claro que desde 1903 Proust já se colocava questões de primeira ordem acerca do pensamento ruskiniano; no « *P. S.* », as conclusões avançam e tornam-se ainda mais ácidas; o escritor francês, além de acusar Ruskin de idolatria, acusa-o também de esteticismo; segundo o pensamento proustiano, noções como sinceridade e idolatria não são questões resolvidas em Ruskin porque questões como moral e estética estão envolvidas de modo indistinto em sua doutrina; quer dizer, para Proust, as escolhas estéticas de Ruskin buscam a beleza, porém ele não quer apresentá-las como meramente belas, mas antes como verdadeiras; tal operação conduz ao estabelecimento de uma doutrina moral e não estética (“religião da beleza”) que, para o escritor francês deve ser questionada. Ademais, para Proust, Ruskin, além de desperdiçar seu grande talento perceptivo do belo, ainda induz a uma má interpretação dele. No prefácio e nas notas da tradução do “*Sesame and Lilies*”, a crítica foi ainda mais pesada; no prefácio citado anteriormente, Proust já discordava do pensamento ruskiniano em relação ao papel da leitura (em referência ao *Of King's Treasures*); entretanto, são nas observações e notas, nas quais Proust demonstra grande erudição e conhecimento profundo de pelo menos vinte e cinco obras do escritor inglês, que uma ironia maliciosa, e até certo rancor, se revelam.

⁸⁴ A noção de “verdade da impressão”, cara a Ruskin, refere-se ao nível mais alto de conhecimento, superior até a verdade científica; ela tornou-se para Proust um conceito-chave para o desenvolvimento de sua obra.

marinhas de Elstir e nas discussões estéticas do pintor imaginário, nas observações acerca da arquitetura, das artes pictóricas, da natureza, na semelhança existente entre a peregrinação ruskiniana a Amiens e a viagem do narrador a Balbec, e principalmente, nas apreciações, ou melhor, na preponderância da cidade de Veneza⁸⁵ na obra; logo, são várias as evidências da presença de Ruskin na obra que, mesmo não sendo expressamente nomeado nas diversas páginas, faz-se perceptível por absorção e transformação; parafraseado.

A este estilo de escrita intertextual, acrescenta-se outro aspecto, a saber, o da reutilização⁸⁶ dissimulada dos pastiches de Balzac ou Flaubert, entre outros, dentro da obra; e aliás, “no caso de Balzac torna-se difícil determinar até que ponto Marcel Proust se inspirou no seu procedimento narrativo ou dele se “impregnou”⁸⁷, diz Bernard Guyin; porém, o relevante nesta questão é que a partir dessa auto-apropriação, Proust proporciona também uma leitura hipertextualizada de sua composição, na qual as seqüências associativas sobreporiam uma obra complementar à obra lida, criando uma *Recherche* “que produziria uma *Recherche*”, e assim por diante, dando então, um outro sentido à teia de Deleuze⁸⁸.

Então, em vista do que foi exposto acima, parece de pouco siso considerar que Proust tenha sofrido uma “influência” de Schopenhauer ou qualquer outra vertente filosófica; pois, por mais que haja, e há concordâncias (mas também discordâncias) entre as concepções estéticas de Proust e as filosofias concernentes ao romantismo alemão⁸⁹, colocar esta aproximação em termos muito estreitos não é um julgamento que se estenda à questão, porque Proust não faz filosofia, mas sim literatura; logo, é-lhe é permitido apropriações intertextuais e auto-textuais, auto-referências, inferências, quebra de normas, anacronismos,

⁸⁵ Veneza percorre toda a obra proustiana; desde o desejo do narrador/ herói em conhecê-la até os textos lidos e escritos sobre ela; a cidade anfíbia destaca-se tanto na idealização quanto na desilusão, quer dizer, ela acompanha vários períodos diferentes na vida do narrador. O retorno imprevisto e surpreendente no vórtice (no último volume, *O tempo redescoberto*), revela ao narrador/ herói a importância que ela ocupava em sua vida.

⁸⁶ Há pesquisas de Annick Bouillaguet, Michel Raimond, Jacques Borel, entre outros, que avançam nesta direção; a bibliografia sobre o tema pode ser conferida no Dictionnaire Marcel Proust. Paris: Honoré Champion. 2004, p.116.

⁸⁷ (Cf. Citação de GONÇALVES, 1998, p. 22).

⁸⁸ DELEUZE, 1987, p. 171 et seq.

⁸⁹ “As pesquisas concernentes à formação filosófica de Proust revelam a importância que a filosofia alemã teve para o jovem escritor e para o narrador da *Recherche*, sem para tanto impor a doxa de um “sistema” Schopenhauer – Schelling no qual Proust se miraria toda a vida...” e mais a frente, “...as linhas maiores de sua experiência, tais que nós temos seguido através das formulações próprias do autor, revelam de um lado a presença massiva de Schopenhauer pelo viés de Séailles, e por outro, uma convivência surpreendente com a lucidez de Gabriel Tarde”. (Cf. KRISTEVA, 1994, 318).

em nome da invenção, da descoberta, da renovação da linguagem, e antes de tudo, da fundação de uma estética própria; afinal, o texto é um tecido de citações, como disse Barthes.

Podemos aplicar à filosofia e ao romantismo alemão o mesmo critério de “influência” que verificamos com Ruskin, ou seja, embora as evidências exalem a autoridade e a presença do pensamento ruskiniano na literatura proustiana, uma constatação é notória: o Ruskin presente na *Recherche* revela-se metamorfoseado, transubstanciado pela expressão literária proustiana; pois, da doutrina ruskiniana propriamente dita, Proust nada incorporou, mas de sua percepção aguda, peculiar e sensível do belo, reteve muito.

Aliás, o tema da “influência”, nas artes ou em qualquer outro domínio, deve ser considerado com cautela, pois, no processo de formação da cultura nada é isento de ser transubstanciado, seja em proveito da arte ou mesmo da filosofia, como foi o caso, por exemplo, da “influência” que a obra de Schopenhauer sofreu a partir dos estudos orientais; destarte, como disse Baudelaire, “toda floração é espontânea, individual. Signorelli foi realmente o gerador de Michelangelo? Perugino continha Rafael? O artista depende apenas de si mesmo. Ele promete aos séculos vindouros somente suas próprias obras. Ele só responde por si próprio”⁹⁰; por isso, questões que por vezes são levantadas acerca daqueles que “influenciaram” o escritor, ou até mesmo acusações de imitações⁹¹ que ocorrem na obra são noções que não se fundamentam; afinal, a *Recherche* é a obra de uma vida que se consagrou à arte, a fazê-la e a refleti-la, porque para Proust ela é imanente à própria vida. E, a bem da verdade, o processo de criação proustiano suscita-nos pensar em um mosaico textual composto de partes distintas que se completam em favor da unidade; não faz sentido aplicar noções de empréstimo ou imitação a uma obra que ecoa, depois de metamorfoseada pelo gênio literário, todas as riquezas que seu criador abrigou em si.

Portanto, podemos afirmar que a partir de Ruskin, Proust produziu e fundou uma estética (pictórica) autônoma que professa suas próprias regras; paralelamente, ao afirmarmos que o escritor se nutriu do romantismo alemão, queremos dizer que ao elaborar sua obra Proust fundou também sua própria estética (literária) e inaugurou uma narrativa na qual ele, o

⁹⁰ BAUDELAIRE, 1988, p 37.

⁹¹ Para Anne Henry: “Proust jamais cita suas fontes, mas a ingratidão que esconde sua vontade de plagiar (*démarquer*) Schopenhauer tem qualquer coisa de assombroso (*stupéfiant*)”. (Cf. BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G, 2004, p. 918).

escritor, se preserva dele mesmo. Atingimos, então, o último e o mais espinhoso tema a ser tratado sobre a obra proustiana, a questão do sujeito proustiano.

I. 3. 5 – O sujeito proustiano.

Se Albertine é admitida pelo narrador da *Recherche* em “A prisioneira” como uma “superposição de imagens sucessivas”⁹², revelando-nos uma justaposição infinita, como pensar o “eu” proustiano, o qual é francamente profuso? Leda Tenório sugere-nos que “o próprio Narrador, captando-se numa série de “eus” possíveis, incompletos, diversos, é legião. Em *A fugitiva* está escrito: “nosso eu é edificado pela superposição de estados sucessivos”⁹³; então, a partir desta definição, o nosso “eu” e o “eu” proustiano é tão infinito quanto o “eu” de Albertine; e dada a sucessividade desses “eus”, parece que estamos no domínio do indeterminado, do possível, dos estados transformados; e efetivamente estamos, pois o contraditório, a pluralidade, a intermitência são elementos ativos da narrativa proustiana que não parece expor a construção do sujeito, antes a desconstrução dele; apenas no volume final percebe-se a complexa evolução do “eu” do narrador/ autor através do tempo.

Em sua trajetória de aprendiz, o narrador vai, paulatinamente, desvendando os signos e simultaneamente se decepcionando com as descobertas; este processo não propicia a consolidação de um sujeito, mas sim de alguns “eus”; o “eu social”, o “eu criador”, que podem ser sinônimos de um “eu superficial”, mundano, preguiçoso, e o outro, um “eu profundo” que existe na solidão e que se nutre da arte; esta clivagem favorece a visibilidade de outros “eus” que se apresentam através dos vários personagens como emanações de um ou de outro “eu”; em relação aos personagens vários são os duplos do narrador; podemos atribuir a função de duplo em muitas situações a Swann, ao Sr. de Charlus, ou ainda à Albertine, por exemplo.

O crítico literário Roger Shattuck observa que a escrita proustiana pós-1909 apresenta uma estimável mudança em relação ao foco narrativo adotado; em seu romance inacabado *Jean Santeuil*, o autor lançou mão da terceira pessoa para qualificar o herói; em *Contre Sainte-Beuve*, e outros escritos como, por exemplo, o “Sobre a leitura”, ele usa o “eu” sem evasivas ou disfarce; entretanto, é na *Recherche* que ocorre ao mesmo tempo “uma fusão e

⁹² P, 1995, p. 62.

⁹³ TENÓRIO, 1990, p. 454.

uma fissão atacando o *eu*. Antes de mais nada (sic), Proust convoca a insuficientemente velada terceira pessoa de *Jean Santeuil* e seus vários usos da primeira pessoa. Ele os combina no *je* da *Busca* – tanto o narrador como o personagem, uma dupla pessoa em um pronome. Ao mesmo tempo, Proust toma a si próprio, a sua vida e seu caráter e os divide entre várias das personagens do romance: Charlus, Bloch, Swann, assim como Marcel e o narrador”; a perspectiva de Shattuck inclui três “eus”⁹⁴, ou seja, o narrador, o autor e Marcel; este último, naturalmente, é o mais misterioso e indefinido “eu” proustiano; o crítico o define como “a “persona” literária que comenta o romance e a relação deste com a verdade e com a realidade. Dentro e em torno do *eu* essencialmente duplo da história, brilha um constante arco de ironia, compaixão e arrependimento”⁹⁵; o quanto esse duplo do narrador que propõe Shattuck auxilia a uma identificação do sujeito proustiano parece ser também misterioso e indefinido, pois é impossível segregar um do outro.

Ademais, parece que o crítico lançou mão deste desdobramento porque Proust nomeou por duas vezes o narrador por “Marcel”⁹⁶, tornando a apreensão do sujeito proustiano um caso ainda mais delicado; porém, esta nomeação não nos autoriza a declarar a existência de um sujeito proustiano autobiográfico; mesmo que encontremos em sua correspondência algumas amostras de eventos e experiências vividas por pelo autor e que se encontram de certo modo descritas na *Recherche*, a singularidade da narrativa não nos permite tal asserção, pois, a subjetividade na obra de Proust não nos permite objetivar e categorizar; logo, a colocação de Gérard Genette a respeito do “eu” proustiano se apresenta sensata: “um eu sem fundamento, um eu sem eu, ou quase o contrário do que se costuma chamar um *sujeito*”⁹⁷.

Destarte, ousaremos seguir algumas trilhas em direção a uma teoria do sujeito; porém, tendo em vista que tal empreitada se refere à *Recherche*, presume-se também que o resultado, verossimilhante a ela, se manifeste ambíguo.

A primeira e mais óbvia aproximação a um “eu” proustiano é aquela que nos remete aos duplos; Charles Swann é o personagem mais profícuo da *Recherche* e o duplo indubitável.

⁹⁴ Segundo o crítico Shattuck, foi Marcel Muller com sua obra *Les voix narratives dans À la recherche du temps perdu* [Genebra, Droz, 1965], o mais cuidadoso analista do “eu” na obra de Proust; ele distinguiu detalhadamente sete “eus”. (Cf. SHATTUCK, 1985, p. 40).

⁹⁵ SHATTUCK, 1985, p. 41.

⁹⁶ Na edição da Gallimard, Pléiade de 1954: III, p. 75 e p. 157.

⁹⁷ SIMON, Anne. Subjectivité. In: *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 973.

Proust dedica a ele o volume inaugural da obra, “No caminho de Swann” e destina um capítulo exclusivamente para contar sobre Swann e Odette em “Um amor de Swann”; neste primeiro tomo o autor apresenta dois caminhos, a saber, o caminho da casa de Swann (ou o *côté de Méséglise*) e o caminho do castelo dos Guermantes; *grosso modo*, poder-se-ia dizer que o primeiro corresponde ao amor e à música, e o segundo a literatura e às frivolidades da vida mundana. Swann insufla cultura e beleza à vida do narrador quando adolescente; por vezes, ele parece ser o precursor do narrador, pois há certa ausência de cerimônia por parte do narrador para com o personagem Swann; a familiaridade entre eles revela-se no jogo narrativo contínuo que evidencia e oculta a intimidade do esteta em suas mais íntimas emoções; mormente, os desgostos e prazeres vividos com Odette, não são apenas expostos pelo narrador, são essencialmente expostos; ou seja, a onisciência do narrador nos induz a reconhecê-los (narrador e personagem Swann) como unívocos, fundidos. Numa relação complementar, Swann realiza o amor e o vive em todas as instâncias da paixão; o narrador mesmo não o realiza; todavia, este último realiza a arte (relação septeto e sexteto) de maneira plena em sua vida, e Swann não conseguiu separar a representação (fenômeno estético) de uma finalidade (Odette); mas essencialmente, o sentido combinatório de complementaridade entre o narrador e Swann encontra-se efetivamente na intimidade dos afetos e nas paixões sofridas, e especialmente em decorrência de um sentimento comum, do qual ambos padeceram: o ciúme. Por todas estas evidências, podemos afirmar que Swann é seu igual, seu duplo manifesto, e as complexas vozes narrativas da *Recherche* deixam claro que a existência do duplo incontestemente, Swann, tutela-se a partir do vivido, do experimentado. Sem nos estendermos mais no conceito dos personagens-duplos proustianos, pois teríamos que arrolar toda a *Recherche* e detalhar cada personagem em sua peculiaridade, interessamos antes destacar o duplo Swann como o “eu” proustiano cardinal e evidente na obra. Prosseguindo a investigação, outra abordagem possível é através do próprio narrador. O narrador participa da obra de maneira implexa e simbiótica com o autor; é improdutivo tentar isolar um do outro; o narrador proustiano envelhece com o autor, presencia o envelhecimento dos personagens, e testemunha as alterações ocorridas durante o meio século em que se passa a obra (*circa* 1870-1920); a tarefa dele é expor ao leitor o percurso do proto-autor; sua caminhada expressa a gênese de sua literatura, que é a literatura do porvir, ou seja, a literatura do autor. Proust delegou todas as impressões e experiências que

a obra descreve (das mais banais as mais caras), ao narrador; o mundanismo é parte fundamental da aprendizagem do narrador, “o salão é por excelência o lugar onde o narrador perde seu tempo, mas onde o autor o reencontra”⁹⁸; para Brian Rogers, vários “eus” participam e permanecem no narrador; quer dizer, há aquele que contempla os espinheiros em Tansonville, outro que espera por Gilberte no Champs-Élysées, ou ainda, outro que sofre pela doença da avó, e assim por diante⁹⁹; todos estes “eus” sucessivos tecem relações com outros infindáveis “eus” do narrador numa fusão permanente, na qual ele é, por vezes, simultaneamente sujeito e autor da obra. O narrador onisciente é testemunha da multidão de personagens dúbios, andróginos, dissimulados, que povoam a obra; resguardando a si mesmo e ao autor, o narrador apenas descreve os personagens e não os julga; é na epifania do último volume, no qual a memória involuntária apresenta-se como revelação e convocação, que o leitor percebe com clareza que ambos, narrador e autor, estão na obra indiscerníveis por serem imanentes. Portanto, o narrador proustiano, assim como o duplo Swann, é onisciente e além, é o sujeito ubíquo que compartilha a obra, do princípio ao fim, com seu autor.

Por fim, examinemos as sensações e as impressões, ou seja, os elementos que estruturam a *Recherche* a fim de aproximarmos-nos do sujeito proveniente destas percepções.

A narrativa adotada por Proust constitui-se de sensações, algumas aparentemente triviais, outras mais particulares.

As sensações rebentam a obra num infinito analógico, “ser de encruzilhada, de tensão, de contradição: a sensação proustiana é simultaneamente “imaginação” e “abalo efetivo de meus sentidos”, “representação” e “essência das coisas”, passado e presente. Do fato desta contradição de opostos, ela é “um pouco de tempo em estado puro”¹⁰⁰; os sentidos transmitem as sensações e participam animicamente das impressões, eles estão presentes no perfume do chá de tília, no sabor da *madeleine* embebida na infusão, no tilintar da colher, na desigualdade das pedras do pavimento: “O ente que em mim renascera quando, com tal frêmito de felicidade, ouvira o ruído comum à colher esbarrando no prato e ao martelo batendo na roda, sentira sob os pés a pavimentação igualmente irregular do pátio dos Guermantes e do batistério de São Marcos, tal ente só se nutre da essência das coisas, só

⁹⁸ DEZON-JONES, 2000, p. 76.

⁹⁹ Cf. ROGERS, Brian G. *Proust's Narrative Techniques*. Droz. Genève. 1965.

¹⁰⁰ KRISTEVA, 1994, p. 246.

nela encontra subsistência e delícias...” e involuntariamente algumas sensações de súbito renascem no narrador fazendo coincidir a sensação passada com um “eu” que ele era, provocando um auspicioso reencontro, um privilegiado reconhecimento de conteúdo puramente sensível e extratemporal: “Deperece na observação do presente, onde não lha fornecem os sentidos, na investigação de um passado ressecado pela inteligência, na expectativa de um futuro que a vontade constrói com fragmentos do presente e do passado, dos quais extrai ainda mais a realidade, só conservando o necessário aos fins utilitários, estreitamente humanos, que lhes fixa...”; memória e identidade estão intrinsecamente aderidas neste processo em que “nosso verdadeiro eu” anima-se: “Mas que um som já ouvido, um olor outrora aspirado, o sejam de novo, tanto no presente quanto no passado, *reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos*, logo se libera a essência permanente das coisas, ordinariamente escondida, e o *nosso verdadeiro eu*, que parecia morto, por vezes havia muito, desperta, anima-se ao receber o celeste alimento que lhe trazem”¹⁰¹ (itálico nosso).

A partir das sensações o atemporal libera a essência das coisas e o verdadeiro “eu” surge, através do encontro das reminiscências; entretanto, Proust introduz na narrativa uma memória particularizada, a memória sensitiva, ou seja, a memória involuntária, da qual as impressões advêm, e do ponto de vista desta memória o sujeito proustiano é completamente impotente frente a um reencontro consigo mesmo, pois a memória aludida é fortuita e sua aparição enigmaticamente subordinada à existência e a revivescência de uma sensação passada; logo, uma possibilidade de leitura deste sujeito proustiano seria pelo viés trágico, condenado à passividade, à espera da revelação que a memória trará involuntariamente. Todavia, o valor tributado por Proust à impressão parece afirmar a possibilidade de um encontro do sujeito consigo mesmo, e este encontro não se ausenta da memória involuntária, ao contrário, coliga-se a ela em direção a uma apreensão espiritual: “Só a impressão, por mofina que lhe pareça a matéria e inverossímeis as pegadas, é um critério de verdade e como tal deve ser exclusivamente apreendida pelo espírito, sendo, se ele lhe souber extrair a verdade, a única apta a conduzi-lo à perfeição, a enchê-lo de perfeita alegria”¹⁰²; a partir desta declaração que confirma o primado das impressões, parece que Proust salvaguarda a qualquer um que “souber extrair a verdade” a possibilidade de um

¹⁰¹ T R, 1995, p. 153.

¹⁰² T R, 1995, p. 159.

encontro “real sem ser atual e ideal sem ser abstrato”; e a este sujeito proustiano uma inevitável aproximação se impõe: a analogia inferida da “verdade das impressões” de Ruskin.

Como vimos, a teoria da “verdade das impressões” ruskinianas é o mais alto critério de avaliação do conhecimento; sendo assim, um sujeito proustiano possível nestes termos é um sujeito que busca identificar a verdade através do espírito, ou seja, é o sujeito que, apartado do trágico (do estado passivo), parte em busca da verdade a partir do reconhecimento da verdade que a impressão sempre carrega; também Baudelaire é lembrado aqui, pois estamos em pleno terreno das *correspondances*; estas estão aderidas às impressões, aos sentimentos, aos significados, e neste domínio, as reminiscências são essenciais e decisivas; por isso, este “eu”, dantes trágico, é então reabilitado; ele carregará consigo inevitavelmente traços ruskinianos e baudelairianos em sua essência, fato que o identificará, principalmente, a um sujeito eminentemente estético, ou seja, a um sujeito esteticamente constituído.

O “edifício imenso da recordação”¹⁰³ é tão vasto quanto o mundo das impressões; portanto, a partir de uma dinâmica própria, Proust concebeu sucessivos “eus” porque sucessivas são as relações tecidas na obra entre as impressões, os personagens, o tempo, as memórias, o espaço, os sentidos, e assim infinitamente; muitos outros “eus” proustianos poderiam ser aventados, entretanto, parece evidente que a busca do sujeito proustiano, assim como a *Recherche*, apresenta-lo-á continuamente plural e indefinível.

Isto posto, o aspecto essencial da literatura proustiana é a inauguração de uma linguagem única; afinal, o livro do narrador a ser realizado “seria tão longo como as *Mil e uma noites*, porém diverso”¹⁰⁴ e o livro do autor é a obra ambigualmente realizada e a ser realizada; a última página do último volume convida o leitor a retomar a primeira página do primeiro volume numa coerência que corresponde ao anelo da obra: eterna, atemporal, cíclica; arte total, literatura infinita, fluxo contínuo; busca constante pelo tempo sempre perdido e sempre recuperado pelos signos e pelos significados que ele engendra.

¹⁰³ SWANN, 1998, p. 51.

¹⁰⁴ T R, 1995, p. 288.

I. 4 – Os objetos ficcionais imaginários.

Como afirmado anteriormente, Proust criou três objetos fictícios no romance, o escritor Bergotte, o pintor impressionista Elstir, e o compositor Vinteuil.

As obras dos artistas ficcionais traduzem a pretensão, a aceitação ou a recusa do narrador/autor da *Recherche* em relação a seu próprio fazer artístico; os objetos imaginários adquirem na obra um lugar de destaque, e através das impressões e sensações do narrador elas caracterizam-se como sinalizadores; após percorrerem toda a narrativa vicejamos a obra-prima indubitável: a música de Vinteuil.

Os artistas imaginários Bergotte e Elstir serão, juntamente com suas obras, imediatamente abaixo analisados; porém, o compositor Vinteuil e sua obra contam com um capítulo exclusivo, o Capítulo II – A sonata.

I. 4. 1 – Bergotte, a literatura insuficiente.

Bergotte é a personagem que exemplifica o escritor na obra proustiana; através da crítica à obra de Bergotte, Proust nos revela o que sua própria literatura pretende; segundo ele, há distintamente colocados e amparados pela noção do tempo apenas dois caminhos permitidos a uma obra de arte: o da permanência e o da ausência no tempo segundo a intencionalidade e a capacidade de seu autor. A obra que permanece é aquela que busca revelar a verdade e compromete-se com essa busca; cabe ao artista escolher o lugar que no futuro sua obra ocupará: a posteridade ou o esquecimento. Há certo determinismo no artista que o leva a escolher este ou aquele caminho a fim de garantir a existência de sua obra; certa bússola que orienta sua produção artística.

As citações, críticas e observações que Proust faz na *Recherche* participam-nos de suas preferências ou desafetos que constituem seu próprio gosto literário ou de suas personagens; Baudelaire, Mallarmé, Virgílio, Dostoiévski, Stendhal, Balzac, *As Mil e uma Noites*, as missivas de *Mme de Sévigné*, as críticas de Sainte-Beuve, entre tantos outros exemplos, estruturam a obra na mesma medida em que participam ao leitor a obra que Proust pretende construir.

Seguindo nesta direção, destaquemos da *Recherche* um rico diálogo entre o narrador e Albertine sobre a obra de Dostoiévski que pode ser considerado um excerto de uma crítica literária. Neste diálogo, o narrador, além de discorrer acerca da escrita dostoiévskiana, nos revela o que uma grande obra secreta; para ele, as obras que criam sua própria posteridade

apresentam uma característica peculiar, uma “beleza nova e única”¹⁰⁵; tal atributo é constante em todas as obras de um grande artista, pois elas refratam “a mesma beleza que trazem ao mundo”¹⁰⁶; essa beleza singular está presente em determinada mulher de Dostoievski, assim como em uma de Rembrandt ou de Vermeer, pois apresentam a “criação de uma certa alma”¹⁰⁷. Proust assinala na composição do escritor russo uma universalidade que o aparta do lugar-comum de escritor representativo da ‘alma russa’; ele é o criador de um novo mundo, onde “em vez de apresentar as coisas na ordem lógica, isto é, começando pela causa, nos mostra primeiro o efeito, a ilusão que nos impressiona”¹⁰⁸ e suas personagens, ou seja, “aqueles bufões”, não obstante estarem comumente participando da obsessiva temática do crime, são reais e imbuídos de paixões verdadeiras que revelam os aspectos da alma humana: “a bondade e a perfídia, a timidez e a insolência, são apenas dois estados de uma mesma natureza”¹⁰⁹. Entretanto, o narrador critica o universo literário do romancista russo dizendo que, apesar de reconhecê-lo como o grande criador que é, por vezes, encontra nele “poços demasiadamente profundos, mas em alguns pontos isolados da alma humana”¹¹⁰ numa constatação de estranhamento e distância dos mundos literários que os separam; nesta passagem do diálogo, o narrador afirma: “eu não sou romancista”¹¹¹ e, embora esta afirmação esteja inserida no universo eminentemente ficcional, a declaração contempla certa verdade; pois, a gênese literária de ambos (Dostoievski e Proust) mostra-se insuflada por necessidades e interesses totalmente diversos; a começar pelo repertório; suas bússolas procuram nortes distintos. Se por um lado, Dostoievski é o perscrutador da alma humana, por outro, Proust é o perscrutador dos sentimentos humanos; e segundo, se Dostoievski é o “criador de um mundo verdadeiramente criado”, onde seres humanos e casas e moradias constituem uma beleza única e terrível, o autor da *Recherche*, ele mesmo, se auto define como um escritor que pretende ser o “tradutor do mundo que existe em cada um de nós”, o que nos leva à apreciação de duas literaturas únicas e diversas e, simultaneamente semelhantes, a do criador e a do tradutor.

¹⁰⁵ P, 1995, p. 352.

¹⁰⁶ P, 1995, p. 350.

¹⁰⁷ P, 1995, p. 352.

¹⁰⁸ P, 1995, p. 353.

¹⁰⁹ P, 1995, p. 354.

¹¹⁰ P, 1995, p. 354.

¹¹¹ P, 1995, p. 353.

Retornando a Bergotte, o literato inventado por Proust em nada se aproxima de Dostoievski, de quem, aliás, afirma nem gostar, assim como o desagradava também Tolstoi, Eliot e Ibsen. Bergotte mostra-se na *Recherche* duas vezes; na primeira, muito prolixo em um jantar na casa de Odette Swann, e na segunda, no episódio de sua morte, a qual destacaremos antecedida pela descrição que faz o narrador do envelhecimento do literato e de sua literatura. A descrição é encontrada n’*O Caminho de Guermantes* (terceiro volume da obra); o narrador encontra-se num período emocional delicado, pois sua avó se encontra muito doente e, amigos e conhecidos, solidarizando-se com a família, visitam-nos apresentando condolências. Um desses cordiais amigos era o escritor Bergotte que, mesmo “muito doente, diziam uns que de albuminúria, como minha avó”¹¹², passava horas solidarizando-se com o narrador; aqui, não é o literato Bergotte, propriamente dito, que Proust nos mostra; antes talvez, o senhor Bergotte, um homem idoso e já destituído de sua afamada loquacidade; nesse período, o literato caminhando para seu fim, definha física e mentalmente; paralelamente contrária à sua saúde, sua obra nesse período estava sendo revigorada por novos e jovens admiradores; um grande público a contemplava.

No entanto, para o narrador, a obra do literato já não era estimada; este atual Bergotte não era aquele escritor no qual o narrador em sua mocidade havia encontrado o novo, o arrebatador; um escritor dono de um estilo tão próprio e singular que com “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 efígies 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”¹¹³. O narrador em sua juventude fora seduzido por Bergotte, por sua escrita sinestésica que remetia à música e às imagens, e vislumbrou, ainda que de maneira incipiente, sua própria pretensão literária; prova-se o que para o narrador seria o ideal de narrativa: linguagem imaginativa e reveladora, interrupções, cognições, relações, aprofundamento de sentidos; enfim, a prosa

¹¹² G, 1996, p. 294.

¹¹³ G, 1996, p. 96.

poética ansiada por Baudelaire, e que o narrador pretendia realizar, mostrava-se, sobretudo quando Bergotte “interrompia a narrativa e, com uma invocação, uma apóstrofe, uma longa prece, dava livre curso àqueles eflúvios que, em suas primeiras obras, permaneciam interiores à sua prosa...”¹¹⁴; todavia, essa obra plena de harmonia e imagens maravilhosas tornou-se habitual, descuidada, demasiadamente clara e “cuja limpidez se me afigurou insuficiência”¹¹⁵. E, embora tendo a obra de Bergotte se tornado ultrapassada e insuficiente, inicialmente ela fora inspiradora e ansiada e “mesmo mais tarde, quando comecei a compor um livro, certas frases cuja qualidade não me decidiu a continuar, vim a encontrar-lhes o equivalente em Bergotte. Mas só então, quando lia em sua obra, é que podia saboreá-las: quando era eu que as compunha, preocupado em que refletissem exatamente o que percebia em meu pensamento, temendo não “fazer parecido”, sobrava-me tempo para indagar comigo se acaso seria agradável o que estava escrevendo”¹¹⁶; não obstante o universo bergottiano ter perecido aos olhos do narrador, a impressão de ‘harmonia e imagens maravilhosas’ que o invadiram na juventude, voltam e atualizam-se.

Se a sonata de Vinteuil pode ser “ouvida” segundo as descrições do narrador, o mesmo acontece com as marinhas do pintor Elstir, podemos “vê-las”; já a obra bergottiana não é revelada ao leitor e Proust não nos proporciona nenhuma apreciação de sua literatura, a não ser algumas poucas observações do narrador; contudo, a obra de Bergotte é essencial ao narrador e à narrativa; primeiro como modelo de literatura e depois como signo de ruptura e morte.

Proust criou e matou, literalmente, Bergotte; por um lado formalmente, dentro da obra e, por outro, como ícone exemplar, recusando-se, ou ainda, recusando ao narrador trilhar certas facilidades, certos modelos empreendidos pela sua criatura Bergotte; nesse movimento transcendente, Proust qualifica sua própria linguagem literária e repudia as obras que paulatinamente vão se definindo como envelhecidas e corrompidas pela vaidade. O esmaecimento da produção literária bergottiana, inevitavelmente a levará ao fim, à morte e, portanto, não conseguirá atualizar-se no permanente diálogo que é reservado às obras que alcançaram seu lugar na posteridade; sua permanência no tempo é limitada pelo imediatismo que permeia a vida mundana.

¹¹⁴ SWANN, 1998, p. 96.

¹¹⁵ G, 1996, p. 295.

¹¹⁶ SWANN, 1998, p. 97.

Temos na morte de Bergotte a descrição da finitude; eis sua descrição: a morte de Bergotte deu-se numa exposição de arte holandesa em que havia um quadro de Vermeer que ele muito apreciava, e foi em frente a este estimado “Vista de Delft” que ele sucumbiu à morte encontrando o sentido de sua literatura: ““Assim é que eu deveria ter escrito”, dizia consigo. “Meus últimos livros são demasiado secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma, como este panozinho de muro””¹¹⁷; a preciosidade reencontrada no “panozinho amarelo” fora por ele negligenciada, abandonada e, conseqüentemente, sua arte estava irremediavelmente fadada a não permanecer, a não se efetivar no tempo; nesta cena da morte de Bergotte, o narrador e sua pretensão literária evidenciam-se, tanto no que concerne ao permanente cuidado que sua literatura deve ter, quanto na dedicação que a tarefa de escritor demanda.

A morte de Bergotte foi duplamente sentida: “Em celestial balança lhe aparecia, num prato a sua própria vida, e no outro, o panozinho de muro tão bem pintado de amarelo. Sentia Bergotte que imprudentemente arriscara o primeiro pelo segundo”¹¹⁸; a “Vista de Delft” de Vermeer, o pintor predileto de Swann, com sua perfeita descrição pictórica do muro amarelo é o cenário fúnebre, onde, um também artista, Bergotte, constata sua distância e sua frustrada realização do ideal de perfeição artística ali revelado; na dor da morte, Bergotte percebe o inevitável: o limite, o finito e a mortalidade, dele e de sua criação. Contudo, a morte do escritor não deveria, a princípio, representar a morte de sua arte; pois, se ao artista não é concedida a imortalidade, mas antes, a mortalidade, de contrapartida, ele pode sobreviver através da imortalidade de sua obra; entretanto, se esta não carrega em si a profundidade e a carga de ideal de perfeição que lhe conferirá a permanência no sempre, sua arte estará relegada ao fenecimento.

Proust ilustra a idéia de imortalidade da obra de arte numa passagem sobre os últimos quartetos de Beethoven; o escritor afirma que os quartetos XII, XIII, XIV e XV, foram eles próprios “que levaram cinquenta anos para dar vida ao público dos quartetos de Beethoven, realizando desse modo, como todas as grandes obras, um progresso, senão no valor dos artistas, pelo menos na sociedade dos espíritos, largamente constituída hoje pelo que era impossível encontrar quando a obra-prima apareceu, isto é, criaturas capazes de amá-la. Isto a que se chama posteridade é a posteridade da obra. É preciso que a obra... ...crie ela

¹¹⁷ P, 1995, p. 173.

¹¹⁸ P, 1995, p. 173

própria a sua posteridade”¹¹⁹; portanto, o artista deve entregar a sua obra ao tempo futuro que é a “verdadeira perspectiva das grandes obras”. O corpo perece; a obra, no entanto, vive.

A única imortalidade concebível para Proust é aquela que se faz possível no domínio da arte; contudo, há um aspecto permeando a *Recherche* que, se não indica imortalidade, induz a uma idéia de continuidade e extensão, a saber, a imortalidade como o conjunto das qualidades físicas e morais transmitidas dos pais aos seus descendentes, ou seja, o imorredouro no âmbito da hereditariedade. Na *matinée* dos Guermantes (*Bal de têtes*), no último volume da obra, o grande desfile dos convidados transforma-os num “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 a sua lanterna mágica”¹²⁰; o tempo, embora implacável, é também testemunha da permanência e da ancestralidade; um exemplo desse prolongamento é o reencontro do narrador com Gilberte, filha de Swann e Odette; antagonicamente à ação deformante do tempo, certos vestígios insistem em permanecer e denunciar a presença da ascendência, em Gilberte “manifestavam-se traços de família, até então invisíveis no rosto como as partes interiores da semente, onde não se adivinham as saliências que um dia formarão”¹²¹; para a filha de Swann, o tempo mais revelou do que adulterou, de tal forma que uma Odette vaticinada incorporava-se em Gilberte com o avançar da idade.

A observação do narrador evidencia-nos a dupla associação existente entre a imortalidade e a hereditariedade que, somadas à “ideologia estética” proustiana, explica satisfatoriamente a relação: “...um compasso da sonata me despertou a atenção, compasso que aliás eu conhecia bem, mas às vezes a atenção ilumina diferentemente coisas conhecidas há muito tempo e em que notamos então o que nunca havíamos visto. Tocando aquele compasso, e se bem que Vinteuil estivesse exprimindo ali um sonho que haveria de permanecer inteiramente estranho a Wagner, não pude deixar de murmurar: “*Tristão*”, com o sorriso

¹¹⁹ R, 1984, p. 87.

¹²⁰ T R, 1995, p. 194.

¹²¹ T R, 1995, p. 213.

que tem o amigo de uma família ao descobrir na entonação, no gesto do menino alguma coisa do avô, que no entanto o neto não conheceu”¹²².

Assim, tendo Bergotte reconhecido a incapacidade de permanência de sua arte, junto a ele, ela também perecerá; deste modo, a dor sentida pelo literato na hora de sua morte foi acentuada pela comprovação de que agora não haveria mais tempo para depurar as palavras buscando “tornar a frase preciosa em si mesma”.

Ao anunciar a morte de Bergotte neste espaço preciso (espaço expositivo, no qual uma obra-prima é exibida), o autor da *Recherche* conduz e aproxima o leitor a uma intencional analogia: a personagem do literato e sua obra insuficiente, e a obra perfeita do pintor holandês refletem a simetria entre o finito e o permanente, entre o relativo e o absoluto; ao citar o quadro de Vermeer, Proust abre acintosamente o caminho para várias inferências e relações que aproximam a personagem Bergotte da personagem Swann.

Bergotte sucumbiu frente à essência, à beleza e à verdade da tela de Vermeer; o pintor holandês era o preferido de Swann; logo, temos contrapostas, a obra completa e a incompleta, o ser, ou o que é, e o que poderia vir a ser, mas não será. Num paralelo entre as personagens em si, Bergotte e Swann, temos uma a morte como finitude e uma morte como continuidade respectivamente; explicando melhor, a morte de Bergotte, como já foi dito, fez-se necessária e assinalou uma ruptura; porém, a morte de Swann, porém, dar-se-á de maneira bem adversa, pois Swann, propriamente dito, não morre, antes, desaparece; o leitor toma conhecimento do fato depois de consumado; o narrador participa ao leitor a morte se aproximando de Swann: seu rosto que suporta e revela a morte próxima é curiosamente observado por todos como a acusação de seu fim; os olhares que recaem sobre a personagem carregam a “estupefação quase grosseira, numa mescla a um tempo de *suave mari magno* e o *memento quia pulvis*, como diria Robert”¹²³; portanto, a indicação ao leitor é, por um lado, de uma morte explícita representando um rompimento, um fim declarado, e por outro, a indicação é de uma morte sublimada e identificada ao contínuo, uma morte transformadora.

Pode-se afirmar que a significativa morte do escritor Bergotte ecoa no narrador como uma não concessão a uma vida literária vulgar; ademais, como uma anunciação, o autor explicita que o narrador não negligenciará sua obra em detrimento até de sua própria vida e designa a

¹²² P, 1995, p. 147.

¹²³ S G, 1995, p. 94.

morte de Bergotte como inevitável, pois “como Elstir, como Chardin, sabia que só renunciando ao que se ama consegue-se refazê-lo”¹²⁴; sendo assim, e embora tendo amado a obra bergottiana na juventude, o autor sintetiza neste fim, o desprezo pela escrita desgastada por fórmulas repetidas, corrompida pelo amor-próprio, pelo espírito de imitação, pela inteligência abstrata; subliminarmente ao leitor fica sugerida a inferência de uma similitude entre o ofício de escritor e sacerdócio; a vocação exige dedicação para que a obra se realize. A pretensão do narrador da *Recherche* é a realização de uma obra plena; se no tempo da indolência, como diz o autor, ele negligenciou por vezes seu ofício de escrever, quando decide assumir o empreendimento de tal ofício, só a ele dedicar-se-ia; e sua dedicação seria tanta e tão abrangente que o leitor testemunha seu pesado fardo: “A organização da memória, das preocupações ligava-se-me à obra, talvez porque, enquanto eram logo esquecidas as cartas recebidas, a idéia desta não me saía da cabeça, sempre a mesma, em perpétuo vir-a-ser. Mas também ela se me tornara importuna. Era para mim como o filho, do qual a mãe moribunda precisa cuidar incessantemente, apesar da fadiga, nos intervalos das injeções e das ventosas. Talvez ainda o ame, mas só sente o amor pelo pesado dever que lhe incumbe de preocupar-se com ele”¹²⁵. O narrador da obra “em perpétuo vir-a-ser” ocupa todo o pensamento e as preocupações do autor que sofre pelo seu encarceramento e fadiga e pela opressão que seu ofício de escritor exige na busca dos significados e da verdade.

Com Bergotte, Proust nos coloca que em literatura não há modelo a ser seguido; o rompimento com essa escrita representada pela obra bergottiana é uma anunciação de que a busca pela beleza nova e única não se faz através de imitação ou de repetição; o que sua literatura se aventura a procurar, ele só encontrará em si mesmo, na dedicação a sua vocação. Ademais, sendo a *Recherche* uma odisséia que busca a revelação dos signos em significados, tal transmutação caberá ao narrador/ autor e não a uma personagem.

¹²⁴ T R, 1995, p. 288.

¹²⁵ T R, 1995, p. 287.

I. 4. 2 – O pintor Elstir.

A pintura, como objeto ficcional, encontra-se na *Recherche* representada pela figura do pintor Elstir; artista de característica impressionista¹²⁶, Proust, intimamente atualizado com a pintura de sua época, situa-o na obra (desde o segundo volume) como um grande pintor que busca em seu trabalho, sobretudo, revelar e fixar a primeira sensação de um objeto contemplado na tela numa tentativa de conservar a riqueza e a pureza dessa primeira impressão. O pintor simboliza, juntamente com Bergotte e o compositor Vinteuil, uma das peças-chave da *Recherche*.

Nas descrições do narrador, o trabalho do pintor manifesta-se cuidadoso e conseqüente; trata-se de um artista que trabalha com a imagem em busca da expressão essencial, daquilo que, segundo sua sensibilidade, exige ser fixado à tela: “Mas este mar, Elstir, como os que sonhavam naquelas barcas entorpecidas de calor, lhe havia provado o encantamento a tamanha profundidade que soubera transportar e fixar em sua tela o imperceptível refluxo da água, a pulsação de um momento feliz; e de súbito, ao ver aquele mágico retrato, ficava-se de tal modo enamorado que não se tinha outro pensamento senão correr o mundo para reencontrar aquele dia que se fora, em toda a sua graça instantânea e repousada”¹²⁷; sua produção artística funda-se na busca pela harmonia entre a técnica e o sentimento em conformidade com a dicotomia humana constituída de razão e sensibilidade; o sucessivo empenho em torno, não da subordinação da razão pelos sentidos, mas da essencialidade do que deve ser retido à tela é o trabalho consecutivo de Elstir: “O esforço que fazia Elstir por despojar-se, em presença da realidade, de todas as noções da sua inteligência era tanto mais admirável porque esse homem - que antes de pintar se tornava ignorante, esquecia-se de tudo por proibidade...”¹²⁸; o esforço e o despojamento de Elstir atendem a uma exigente integridade desvinculada de moralidade; sua arte não admite e não concede o circunstancial, o leviano; o privar-se de si e de sua inteligência e de seus “artifícios” racionais, tornam-no apto e livre para desfrutar de seu gênio. Os jogos de luz, as leis da perspectiva e os demais elementos com o quais o artista se instrumentaliza para executar

¹²⁶ Pierre Francastel ao definir impressionismo, cita George Geffroy sobre o impressionismo: “O impressionismo nas obras que melhor o representam, é uma pintura que caminha para a fenomenismo, para a aparição e a significação das coisas no espaço e que pretende fazer a síntese dessas coisas na aparição de um momento” (GEFFROY, n.d., *Histoire de l'impressionisme*, p. 76 apud FRANCASTEL, 1988, p. 37)

¹²⁷ R, 1984, p. 367.

¹²⁸ R, 1984, p. 321.

sua obra pictórica devem estar a serviço do essencial que ele deseja mostrar; portanto, tudo o que se apresenta dispensável deve ser dispensado, tudo que não é necessário, que é acidental, deve ser rechaçado. Ele investiga os signos de sua arte trabalhando com sua sensibilidade e técnica, sabe que a criação verdadeira se efetiva quando o elo entre ambos se mantêm ocultos. A cada nova tela pintada intensifica-se a busca do artista pelo equilíbrio necessário para realizar sua obra inequívoca; se tal obra conquista esta concordância, os homens verão a obra plena e única; completa em si mesma e não bipartida pela sensibilidade e técnica aplicada. Todavia, o pintor sabe que tal conciliação carece de ser continuamente examinada, anelada; é essa contínua busca que confere um caráter emulatório a sua arte; noções de fracasso ou o triunfo assemelham-se e são parte e todo da decifração do olhar singular do artista; é como se o artista quisesse descobrir o que vê para decifrar este signo através da luz, da cor, da forma num intentar contínuo que procura, do interior para o exterior, reconhecer as coisas; Giacometti afirma esse desejo: “O que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é, aquilo que para mim é a semelhança: aquilo que me faz descobrir um pouco o mundo exterior”¹²⁹.

Em Elstir, a técnica pictórica conduz o olhar do espectador em direção a um desconcerto, a uma visão que mesmo estando inserida no domínio das sensações não pode prescindir da razão para manifestar-se. A pintura é, *grosso modo*, produto da técnica aplicada; o instrumental técnico atua como mediador permitindo a expansão da expressão. Entretanto, e como foi dito anteriormente, em sua mais alta manifestação, os recursos aplicados ocultam-se ao espectador e esse espectador, ao aproximar-se da obra, recorre aos seus sentidos e à sua razão para poder decodificá-la e identificá-la dentro de seu próprio repertório sensorial, imagético ou onírico. E como não existe arte sem reflexão, é na constituição deste processo que aqui lembramos da *cosa mentale* de Leonardo (“*la pittura è cosa mentale*”) citada pelo narrador quando do recebimento da carta¹³⁰ de Gilberte Swann; segundo Shattuck, Proust escreve próximo “do universo de Leonardo, onde o pintor dizia ver linhas reais conectando objetos e numa espécie de geometria aparente”¹³¹; tal referência nos leva ao “*elogio do olho*”, ou seja, ao órgão que nos revela a exterioridade do mundo e

¹²⁹ (Cf. CHARBONNIER, G. *Le Monologue du Peintre*. Paris: Editions de la Villette, 2002, p. 172. apud MERLEAU-PONTY, 1984, p. 90).

¹³⁰ R, 1984, p. 63.

¹³¹ SHATTUCK, 1985, p. 29.

ao qual Leonardo reputa superioridade ao dizer que “o olho, pelo qual a beleza do universo é espelhada pelos contemplantes, é de tamanha importância que, se alguém causar sua perda se priva da representação de todas as obras da natureza, por cuja visão a alma fica contente mesmo nos cárceres humanos, mediante os olhos através dos quais a mesma alma representa para si todas as várias coisas da natureza”¹³²; a consideração dedicada ao olho, e conseqüentemente à pintura, por Leonardo, é inversamente proporcional ao desprezo que nutria o renascentista pelo ouvido e pela música¹³³.

I. 4.2.1 - Espaço e tempo na tela.

A primeira impressão, a sensação, o fugaz, amparados pela luz e cor, buscam na pintura de Elstir a perenidade do instante.

Na tentativa de reter a luz esvaível e mutável, o pintor é exaustivamente coagido por sua busca a traduzir o extratemporal na transitoriedade: naquele cenário, naquele dado instante, com aquelas figuras, segundo aquela luz, o artista procura a generalidade absoluta, o universal; e a primeira impressão apreendida de determinado objeto (marinha, paisagem ou natureza morta) prepondera acerca de qualquer outra necessidade; isto porque ele intenta revelar o objeto segundo sua essência espacial e temporal; e na pintura de Elstir a retenção do necessário que deverá ser fixado a tela é concomitante a pretensão de atemporalidade que sua arte pretende: “O rio, os vestidos das mulheres, as velas dos barcos, os reflexos inumeráveis de uns e outras achavam-se em vizinhança naquele quadrado de pintura que Elstir havia recortado de uma tarde maravilhosa”¹³⁴; recortar uma tarde maravilhosa e fixá-la através das luzes e cores que geram volumes e movimentos é, antes, evocar as sensações “de uma tarde maravilhosa”. O artista expressa num “quadrado de pintura” sua percepção. A harmonia, o encaixe, ou ainda, o “pôr as coisas no lugar” em sua tela relaciona-se ao que lhe é absolutamente necessário: o espaço; tudo o que está em vizinhança, justaposto, está no espaço.

Nesta distinta extensão, no espaço pintado, a agradável impressão sentida/ vivida consegue perpetuar-se e deter o curso do tempo: uma “tarde maravilhosa” pode ser lembrada ou

¹³² LEONARDO da Vinci, *Trattato della pittura*. Neuchâtel: Le Bibliophile, 1970, par. 20 p.20 apud PIANA, 1991, p. 142.

¹³³ (Cf. Capítulo III – Bergson: tempo e música).

¹³⁴ G, 1996, p. 379.

sentida a cada novo olhar, pois na extensão pintada o tempo firma-se na tela, e o que Elstir, assim como outros impressionistas, como Renoir e Monet (que são citados na *Recherche*), tencionavam era isso: fixar o tempo vivido, experimentado, um “vencer o tempo” e conseqüentemente, o espaço, pois a “tarde maravilhosa” em Balbec, está presente em Paris, São Paulo, Tóquio ou em qualquer outro lugar onde a tela pintada estiver.

Deste precípua associativo, espaço e tempo, constatamos uma prioridade de combinação relacional construtiva e determinante no trabalho do pintor: o espaço. Em oposição à música, as artes plásticas têm como peculiaridade a necessidade de um suporte para constituir-se; esse suporte é o espaço limitado no qual o artista dispõe sua invenção. Numa antagônica combinação entre restrição (espaço) e liberdade (invenção) o artista gera, reduz, altera e amplia, voluntariamente, o real, o possível, o imaginário e, restrito àquele determinado espaço, o tempo apresenta-se como elemento subjetivo incorporado à pretensão de existência e permanência imanentes à obra; numa direta oposição a essa subjetividade (a temporalidade) está a objetividade material, a concretude do espacial, fundamental e necessário para a produção pictórica; poder-se-ia dizer que, na pintura de Elstir, o tempo adquire feições de forma e o espaço de matéria, tendo a impressão prioridade sobre a matéria; e a questão da materialidade nas artes plásticas é sempre objeto de discussão, Merleau-Ponty refletiu sobre a pintura perguntando-se: qual o enigma da pintura? Quem nos responde é Marilena Chauí: “O enigma da pintura consiste em fazer com que os objetos estejam na tela sob a condição expressa de não estarem ali, de transcenderem a materialidade, sem a qual, entretanto, não existiriam, e rumarem para o sentido, sem o qual não seriam pintura”¹³⁵; apreciando um trabalho (já destacado no início) de Elstir, o narrador traduz a noção merleau-pontyana do sentido que transcende a materialidade para tornar-se pintura: “e de súbito, ao ver aquele mágico retrato, *ficava-se de tal modo enamorado que não se tinha outro pensamento senão correr o mundo para reencontrar aquele dia que se fora, em toda a sua graça instantânea e repousada*”¹³⁶ (itálico nosso).

Elemento fundamental na pintura e, sobretudo na pintura impressionista, é a luz; ela é o princípio essencial que denuncia a percepção do tempo; do interior para o exterior, do estúdio para a natureza, da luz artificial para a luz natural, uma reviravolta se fez e o artista

¹³⁵ CHAUI, 1984, p. XIII.

¹³⁶ R, 1984, p. 367.

percebeu que em plena luz do dia os objetos não são como sabemos que são; se o artista via no interior “cada objeto com sua cor própria”, no impressionismo, a luz natural revelou à sua visão a existência cintilante da combinação gradativa de cores que se misturam; o volume, a forma e o relevo, que antes eram determinados pelo contorno, pela linha, foram substituídos pela fugacidade das cores iluminadas e adicionadas. A apreensão do objeto pelo artista na luz natural é determinada pela sua constante transformação no decorrer do dia; logo, seu desafio é apreender a transformação a cada instante visando fixar a luz pura, a luz real; ele, na tentativa de apreender essa transformação, é levado à repetição do efêmero visando reter o instante temporal, o real na coisa. Um mesmo objeto é pintado às 7:00h, às 12:00h e às 18:00h; é na repetição que a luz se revela tempo revelando a arte transcendente ao tempo; é a luz a transmissora da sensação, tanto do artista que pretende fixar sua impressão na tela quanto do tempo seqüente. A partir das séries realizadas, o artista busca na laboriosa repetição apreender e construir tecnicamente o que sua aspiração lhe impõe; Francastel cita na questão do exercício da repetição, o trabalho de Monet: “Por mais que se tenha dito que permanece o artista puro, que não professa a pintura e se limita a fazê-la, limpando ele mesmo a sua escova e o seu pincel, a realização de vinte e cinco *Meules*, de quinze *Peupliers*, de trinta e sete *Pont de Londres* e de vinte *Cathédrale de Rouen* representa algo mais do que a indiferença relativamente ao tema e amor ao seu ofício! É, sem dúvida alguma, a prova de um espírito de sistema que toca de bem perto a doutrina, desde que se entenda que essa doutrina tem um caráter menos intelectual do que experimental e plástico”¹³⁷. Impulsionado por sua necessidade de expressão, o artista verdadeiro coloca seu espírito a serviço da experimentação e da aventura, numa arrojada busca através do senciente. A experiência dos sentidos ousadamente sobrepõe-se aos métodos e regras vigentes a fim de produzir e solucionar questões impostas por seu espírito perceptivo original e visionário; aparentado ao gênio kantiano, Elstir funda suas próprias regras e convida-nos a participar de um novo mundo concebido através de um novo olhar. Seu esforço é, não revelar a verdade do objeto, pois a verdade não está nele, mas sim revelar sua própria percepção, sua própria visão, e nenhum outro artista requisita mais sua visão, literalmente, do que o pintor.

¹³⁷ FRANCASTEL, 1988, p. 40.

I. 4. 2. 2 – A metáfora.

Em uma carta a Lucien Daudet ¹³⁸ Proust, ao falar do exercício da literatura, refere-se a um modo de escrever “onde se realiza o milagre supremo, a transubstanciação das qualidades irracionais da matéria e da vida em palavras humanas”; esta maneira que Proust se refere é a metáfora.

E é na pintura de Elstir que a metáfora encontra seu domicílio (Proust recorre às figuras de pensamento e a figuras de palavras, aos tropos, a fim de eternizar suas locuções poéticas); mais que um recurso, a metáfora é o espírito da prosa poética proustiana; ela aprofunda e transforma a narrativa em uma literatura perceptiva. A metáfora, análoga à memória involuntária (a memória dos sentidos), permite ao autor transmutar sua obra na acronicidade; ela aproxima e intensifica a busca do narrador com transposições visando uma “libertação da ordem do tempo”. A pintura de Elstir, contrária à literatura bergottiana, e semelhante ao trabalho de Vinteuil, é suficientemente investigada por Proust através das amplas descrições imagéticas.

Proust confiou à arte pictórica a revelação da proposta do romancista: identificadas pela metáfora, ambas expressões, literária e pictórica, recorrem à figura em busca da tradução do essencial numa tentativa de garantir à obra estabelecer-se como obra-prima. Por isso, a descrição indireta e a metáfora, agregada às criações do pintor, compartilham com o escritor do uso da transposição para expressar sua “visão” singular: “Naturalmente, o que havia no seu ateliê não eram senão marinhas tiradas ali em Balbec. Mas podia distinguir que o encanto de cada uma consistia numa espécie de metamorfose das coisas representadas, análoga à que em poesia se chama metáfora e que, se Deus Pai havia criado as coisas nomeando-as, era tirando-lhes o nome ou dando-lhes um outro que Elstir as recriava”¹³⁹. Os dois pontos fundamentais do artista imaginário Elstir na *Recherche* são a visão e a metáfora, que se reduzem em última análise, a um ponto só: a poesia.

Por isso, embora ciente das normas prioritárias que regem o fazer artístico, o esforço do pintor se estabelece dentro de um processo depurativo; o excesso de “realidade” contido em uma fotografia, por exemplo, não interessa ao artista; seu compromisso não é com a reprodução de uma cena, de uma marinha, de uma “realidade”; antes, é de traduzir segundo

¹³⁸ KOLB, 1993, p. 342 -343. (Tome XII, 1913).

¹³⁹ R, 1984, p. 317.

seu olhar, sua visão, ou melhor, sua ‘visão interior’, o que no objeto contemplado deve ser revelado ao espectador. O artista propõe uma transposição da sensação óptica, dada pelo objeto contemplado, à tela.

A trajetória do pintor na *Recherche* é análoga à trajetória do narrador; ambos se expressam através de sua “visão”, “pois o estilo para o escritor como para o pintor é um problema não de técnica, mas de visão (*sic*)”¹⁴⁰; essa visão comum (ou estilo¹⁴¹) que participa da pintura e da literatura é aquela que revela mundos distintos na arte sob a mesma égide, a metáfora.

Naturalmente, a visão do artista não é somente o ato ou o efeito de ver; até mesmo para o pintor, o sentido dado à visão é sempre aquele que se refere à sua visão, à sua concepção de mundo; por exemplo, a peculiar “visão” de Elstir expõe tácita e “incansavelmente repetida numa mesma tela”¹⁴² a metáfora que, “comparando a terra ao mar, suprimia qualquer demarcação entre ambos”¹⁴³; sendo assim, Elstir pinta o que vê: mar e terra não são para o pintor dois elementos distintos e remotos, sua perceptiva exige que ele os pinte como indistinguíveis. A cada nova tela Elstir cria e recria um mundo próprio, o seu mundo, concebido a partir de sua relação com as coisas que estão no mundo exterior: mar, terra, barcos, pescadores, ou seja, o repertório que compõe seu mundo em Balbec é transposto para a tela metaforizado pela sua “visão”, pois “cada sujeito exprime o mundo de um certo ponto de vista. Mas o ponto de vista é a própria diferença interna e absoluta. Cada sujeito exprime, pois um mundo absolutamente diferente e, sem dúvida, o mundo expresso não existe fora do sujeito que o exprime (o que chamamos de mundo exterior é apenas a projeção ilusória, o limite uniformizante de todos esses mundos expressos)”¹⁴⁴, diz Deleuze.

Neste vasto mundo dos sentidos, memória, imaginação, impressão, que são as noções que compõem o espírito, estão adicionadas à literatura e à pintura na mesma medida. Em Elstir, essas noções acrescentam-se à tela numa evocação ao universal, ao mais simples, ao

¹⁴⁰ T R, 1995, p. 172. No original: « *car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision* » (Pléiade, 1987 – 1989, IV, p. 474).

¹⁴¹ Proust fala a respeito de estilo: “O estilo nada tem a ver com o embelezamento, como algumas pessoas pensam; não se trata nem mesmo de uma questão de técnica. Como o sentido da cor em alguns pintores, ele é uma qualidade da visão, a revelação do universo particular que cada um de nós vê e que ninguém mais vê. O prazer que um artista nos oferece é o de exprimir outro universo para nós”. (Cf. SHATTUCK, 1985, p. 162. [Apêndice: excerto da entrevista feita por Elie-Joseph Bois em 13 de novembro de 1913 com Marcel Proust e publicada no *Le Temps*]).

¹⁴² R, 1984, p. 318.

¹⁴³ R, 1984, p. 318.

¹⁴⁴ DELEUZE, 1987, p. 43.

humano e seminal, na tentativa de descobrir a cada nova pincelada a gênese do mundo, deste mundo, “de seu mundo” que o instiga através das sensações destituídas dos “artifícios da inteligência” Transpor e fixar na tela o “instante do mundo”, como queria Cézanne, é querer reter o tempo puro e real, o tempo presente, aquele único que nos é dado viver e experimentar: “As superfícies e os volumes são na realidade independentes dos nomes dos objetos que nossa memória nos impõe depois de os termos reconhecido. Elstir procurava extirpar o que ele sabia do que acabava de sentir; seu esforço consistira muita vez em dissolver esse conglomerado de raciocínio a que chamamos visão”¹⁴⁵. A tarefa do pintor é salvar a primeira sensação e não a primeira visão na tela e mantê-la viva através das luzes, da mistura de cores e da metáfora; sua proposta é conservar os exatos dados dos sentidos e, exclusivamente, do sentido óptico, a fim de precisamente traduzir a visão de seu olhar sensitivo.

Os recursos de que Elstir dispõe para expressar-se, ou seja, a percepção/ sensação e seu instrumental técnico, materializam-se no figurado indireto: “Era, por exemplo, para uma metáfora de tal gênero – num quadro que representava o porto de Carquethuit, quadro que terminara há 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”¹⁴⁶; e é através deste modo de representação que ele procura a totalidade antagonicamente integrada. Ao aproximar e revelar ao espectador sua visão, Elstir confunde-o, requisita-o, brinca com as sensações do espectador; sua obra exige que ele recorra a sua própria sensibilidade para reconhecer na arte a beleza das oposições e dos contrastes que sintetizam sua visão figurada; por este aspecto, Elstir nos remete a Dostoievski que, como foi dito, “em vez de apresentar as coisas na ordem lógica, isto é, começando pela causa, nos mostra primeiro o efeito, a ilusão que nos impressiona”.

Paralelamente à obra pictórica, a obra literária tem na metáfora um instrumento capital; Proust constrói a *Recherche* sustentada por este tropo que é a forma mais consubstanciada de uma imagem; e é, naturalmente, com a pintura que o autor exercita objetivamente sua linguagem eleita. O narrador e sua preferência pela obliquidade conduzem-nos tanto para aproximar-nos do trabalho do pintor quanto da própria obra literária que ele pretende

¹⁴⁵ G, 1996, p. 378.

¹⁴⁶ R, 1984, p. 318.

compor; numa linguagem pensada para ser imagem através da palavra¹⁴⁷, Proust depura cada uma dessas palavras: “Para nos sugerir um quadro de Elstir, tritura, pulveriza os vocábulos, distribuindo-os em grandes manchas irisadas como as de asas de borboleta”¹⁴⁸, afirma Ruy Coelho.

Assim como os impressionistas e sua geração precedente, Elstir pinta o que vê e não o que sabe que deveria ver: “Mas os raros momentos em que se via a Natureza tal como é, poeticamente, desses momentos é que era composta a obra de Elstir”¹⁴⁹; numa constante aventura do olhar, Proust emprega “a Natureza tal como é, poeticamente”, como uma Natureza metamorfoseada e transformada em poesia que nos remete à tradição; desde a antiguidade, a relação entre a literatura e a pintura é fonte de inferências. Simonides de Ceos afirmou que “a pintura é uma poesia muda; a poesia uma pintura que fala”; mas, talvez a alusão mais comum seja o *ut pictura poesis*¹⁵⁰ de Horácio (a “poesia é como pintura”) e que se estabeleceu entre os séculos XVI ao XVIII como postulado. Ao relacionar a pintura de Elstir à poesia, Proust recorre, naturalmente, à doutrina clássica, mas antes talvez, à leitura de Ruskin, pois as muitas e várias descrições das paisagens de Turner (um dos pintores preferidos de Ruskin) apresentam freqüentemente esta relação entre pintura e poesia e, claro, sem deixar de lado a metáfora. Ruskin; aliás, em “*Sesame and the Lilies*”, declara que os grandes escritores não se exprimem jamais de maneira direta, mas somente de uma maneira oculta e por parábola¹⁵¹; a linguagem poética e silenciosa do pintor é composta, sobretudo de luz que produz volume e profundidade, contrastes e movimentos; ela vibra seus tons e suas nuances numa elaborada relação perceptiva poético-pictórica e até, circunstancialmente, musical.

A pintura de Elstir é a da transformação; a contínua observação de si mesmo acerca do objeto contemplado e eleito vem insuflada a cada olhar de novas e peculiares sensações

¹⁴⁷ Kristeva diz que “é preciso pensar que o elemento mínimo da escrita proustiana não é a palavra-signo, mas um *doublet* (s.m. Palavra que tem a mesma etimologia de outra, porém forma diferente): sensação e idéia; percepção representada ou imagem encarnada. A formalidade do significativo que captura as técnicas da linguagem, a materialidade lingüística da arte literária, não parecem com Proust recusadas (mesmo se o debate com o formalismo julgado “obscuro” de Mallarmé não exclua esta hipótese), mas espontaneamente deduzidas, logicamente resultantes do esforço subjetivo que é a experiência proustiana à encruzilhada do presente em um mundo sentido e do passado no tempo do eu. (Cf. KRISTEVA, 1994, p. 262).

¹⁴⁸ COELHO, 1944, p. 47.

¹⁴⁹ R, 1984, 318.

¹⁵⁰ ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO, 1981, p. 65.

¹⁵¹ LEONARD, Diane. Ruskin (John) [1819 – 1900]. In: *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 890.

que, ao serem transformadas em expressão pictórica, humanizam-se num processo que transmuta o material em espiritual, revelando a visão poética do artista sobre o objeto eleito. Dizendo de outra forma, a natureza pintada por Elstir ampara-se na percepção e nas impressões, porém, não como um empobrecedor reflexo de seu olhar de artista que a princípio elege um objeto e depois o transforma convenientemente segundo os cânones de sua pretensão artística; se sua produção se realizasse assim, estaria fadada a morrer, porque, lançando mão apenas da inteligência e da habilidade técnica, o produto de sua arte seria impregnado de si, dogmatizado pelos cânones e destituído de verdade e realidade; contrária a essa insipiência pretensiosa, a arte do pintor imaginário avança em direção a um encontro, a uma transcendência, a uma descoberta. Trata-se de movimento, mudança, transferência, transformação; a metáfora é o caminho que permite ao espectador tornar-se um vidente e avançar junto com o artista rumo ao seu mundo, ou ainda, ao “instante do mundo” que “contempla os temas marinhos para a cidade e temas urbanos para o mar” como realidades existentes.

Num constante jogo de relações, literatura e pintura fundem-se; o colorido da palavra descreve o quadro num esmero em atingir a imaginação do leitor (a imagem encarnada de Kristeva); “o estilo de Proust confirma a conclusão de Middleton Murry de que a metáfora é o resultado da busca de um epíteto preciso: *“Try to be precise, and you are bound to be metaphorical”* (“Trata de ser preciso, e te verás obrigado a ser metafórico”)”¹⁵²; esse instrumento utilizado pelo autor tonifica a obra escrita e amplia a imaginação no sentido de poder até contemplar, em seu sentido literal, o quadro descrito. Segundo o próprio Proust a metáfora aparece como não apenas um recurso, mas como a única tradução que “pode dar ao estilo uma espécie de eternidade”¹⁵³. No último volume da obra, Proust nos revela a essência da metáfora: “Podem-se alinhar indefinidamente, numa narrativa, os objetos pertencentes ao sítio descrito, mas a verdade só surgirá quando o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre eles, análoga no mundo da arte à relação única entre causa e efeito no da ciência, e os enfeixar nos indispensáveis anéis de um belo estilo, ou quando, como a vida, por meio de uma qualidade comum a duas sensações, lhes extrair a essência, confundindo-as, para subtrair às contingências do tempo, numa metáfora, ligando-

¹⁵² (Cf. citação de GONÇALVES, 1994, p. 30).

¹⁵³ GENETTE, 1966, p. 41.

as pelo laço ‘indescritível’ de uma aliança de palavras”¹⁵⁴; então, o “produto pela reunião de duas palavras (quer dizer, uma percepção soldada a uma idéia, duas percepções e duas idéias, ou duas representações à “essências comuns”), esta “nova matéria” não é outra que a *tensão substantivada da analogia*, a carne da metáfora”, diz Kristeva; transferência, comparação, deslocamento caracterizam a metáfora no discurso, assim como a metonímia caracteriza-se por utilizar um nome em lugar de outro sem perder a perspectiva relacional entre eles, ou seja, ela atua por justaposição de significados; todavia, segundo Genette, Proust freqüentemente lança mão do termo metáfora não somente na comparação, mas ainda, em toda espécie de tropo, e mesmo, o mais tipicamente metonímico¹⁵⁵; com Proust imagem e metáfora são praticamente sinônimos; ele amiúde não faz distinção entre um tropo e outro.

A metáfora assume na *Recherche* um papel abrangente e preponderante; o autor a emprega tanto como instrumento imagético e como instrumento de acesso à verdade; ela aproxima e aprofunda a busca pela linguagem eminentemente literária apartando-se do tempo contingente que produz uma literatura dita “realista”; por isso, “*O analógico é ontológico*: a metáfora proustiana que une as aparências revela de fato a profundidade do Ser. A analogia atravessa o visível para atingir uma “unidade transparente”, na qual as coisas dispostas numa certa ordem, diferem daquelas da inteligência reconhecida, aliás como necessário, são “convertidas em uma mesma substância”, sem nenhuma “impureza” e na qual a vida se faz profunda”¹⁵⁶.

Já nas descrições da sonata e do septeto, o uso da metáfora torna-se declaradamente poético, pois estas, sem terem a imagem que as sustentem (salvo as inventadas pelo narrador), buscam na fantasia das sensações (odor, cor, volúpia, no caso da sonata) sua descrição. Descrever a sensação é fundamentalmente metamorfosear, figurar; transformar literatura em pintura, pintura em poesia e prosa literária em prosa poética; é a partir desse deslocamento, de um “outro ver”, que o autor concilia os mundos pictórico e literário e introduz o mundo metafórico na tradução da impressão; não ao acaso, ao conhecer o ateliê de Elstir, o narrador diz que o espaço lhe surgiu como um laboratório de uma espécie de nova criação do mundo.

¹⁵⁴ T R, 1995, p. 167.

¹⁵⁵ GENETTE, 1972, p. 31.

¹⁵⁶ KRISTEVA, 1994, p. 271.

Permanente­mente investigada, a arte de Elstir apresenta-se condicionada ao tempo da relativa perfeição; em busca do absoluto, certas questões que não conseguiram ser resolvidas num determinado trabalho, será num próximo novamente examinado e, assim sucessivamente, ele vai aprofundando as questões e aperfeiçoando sua articulação pictórica envolvido num tempo relativo (a técnica, o fugaz) que pretende o absoluto (o talento aplicado/ a eternização do instante), inserindo nesse processo está o constante nascer e renascer de sua visão em busca do equilíbrio e da ocultação da dicotomia específica da arte da pintura.

Elstir, assim como Vinteuil, representa dentro da *Recherche* a realização plena do ideal artístico pretendido pelo narrador/ autor; dedicou-se a buscar a verdade, que para Proust só é possível no domínio da expressão artística, com resignação sacerdotal. Sua obra oriunda da sua “pátria perdida”, de seu próprio mundo, é obra de um autor que se compromete com a posteridade; se muitos não a aceitavam porque não a compreendiam, outros, os visionários, puderam desfrutá-la e assertivamente deslocá-la para o tempo futuro, território próprio da obra-prima.

E se o literato imaginário, inicialmente ícone do narrador ao apreciar a “Vista de Delft” de Vermeer, deparou-se com sua negligência (“... teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma...”) e morreu juntamente com sua obra, o pintor imaginário, por sua vez, não negligenciou seu ofício; ao contrário, entregou-se a ele integralmente e compôs sua vida em harmônica coexistência com sua arte e realizou plenamente seu destino. Numa generosa contribuição, necessária e impulsionada por sua força interna, sua obra é avivada e sentida a cada novo olhar, a cada nova reflexão.

CAPÍTULO II – A Sonata

II. 1 - Introdução

Contrariando Rameau quando disse que música é a ciência dos sons e que, portanto, o som é a principal matéria da música, aventuramo-nos aqui a investigar nosso último e mais importante objeto ficcional da *Recherche*, a peculiar sonata de Vinteuil.

Esta peça sonora existente apenas na ficção é uma sonata literária insinuantemente musical; a estimada “pequena frase” de Swann em suas idas e vindas dentro da trama literária “sonatística”, assiduamente estimula pesquisas acerca de sua identidade sonora e, embora seja questão de nossa investigação também sua identificação, preferimos nos reportar a ela como o belo, a verdade; ou seja, como o ideal de obra de arte, o signo obra-prima na ficção literária.

Assim como os dois objetos anteriormente examinados, os imaginários, escritor Bergotte e o pintor Elstir, a imaginária peça musical ficcional “sonata de Vinteuil” acompanha a vastidão da obra literária; no escoar ficcional é signo e significado, tempo e temporalidade; Proust a escolheu como obra-prima incontestemente porque escolheu a música como expressão da perfeição. Ele amava música; já em “Os prazeres e os dias” editado em 1896 (compilação de textos anteriormente editados nas revistas *Banquet* e *La Revue Blanche*), vários opúsculos referem-se à música; um deles chama-nos a atenção, o XIII “Elogio à música sem qualidade” (da série “Os remorsos, devaneios, cor do tempo”); nele o autor ordena ao leitor: “- deteste a música sem qualidade, mas não a despreze”¹⁵⁷; Proust, apelando para a importância do papel social da música, diz que mesmo a música sem qualidade deve ser respeitada, pois ela, embora não ocupando lugar algum na história da Arte, ocupa um lugar imenso na história sentimental das sociedades; não ao acaso, o “*Sole mio*”¹⁵⁸, “essa canção insignificante”, é a canção que conforta o narrador/ herói em Veneza, cidade em que ele passa um período para esquecer a morte de Albertine. Para Proust, a

¹⁵⁷ PROUST, Marcel *Os prazeres e os dias*. São Paulo: Códex, 2004, p. 176.

¹⁵⁸ No capítulo “Estada em Veneza”, diz o narrador: “Sem dúvida, essa canção insignificante, ouvida cem vezes, de modo algum me interessava. Eu não podia dar prazer a ninguém, nem a mim mesmo, escutando-a tão religiosamente até o fim. Nenhum dos motivos, conhecidos previamente por mim, dessa vulgar romança podia fornecer-me a resolução de que eu necessitava; mais ainda, cada uma dessas frases, ao passar por sua vez, tornava-se um espetáculo a que eu tomasse eficazmente essa resolução, ou antes, obrigava-me à resolução contrária de não partir, porque me fazia perder a hora. Assim, a ocupação, sem prazer em si mesma, de escutar o *Sole mio* se carregava de uma tristeza profunda, quase desesperada”. (Cf. citação completa: F, 1995, 213 - 215).

apreciação musical era não só uma rica experiência, mas antes, um meio de dialogar com o belo que cultivava em si mesmo. Françoise Leriche¹⁵⁹ afirma que o gosto de Proust pela música não é puro diletantismo; é, pelo contrário, a constatação de uma profunda afinidade que o escritor mantinha com a arte musical; se não fosse a vocação literária, o escritor certamente poderia ter se tornado um grande crítico de arte, hipótese bastante justificável se concordamos com a experta colocação de Baudelaire em sua afirmação “... todos os grandes poetas tornam-se, naturalmente, fatalmente, críticos. Deploro os poetas guiados apenas pelo instinto; julgo-os incompletos”¹⁶⁰; o criticismo é indissociável do grande artista. Delacroix, Goethe, Shakespeare, entre outros exemplos, assim o demonstram.

No dilatado âmbito da criação artística, a música participa ativamente na *Recherche* como objeto complexo que engendra múltiplos significados; ao abordá-la como objeto de apreciação dos personagens, a discussão musical inclui vários temas e ponderações; gluckismo-piccinismo, balés russos em Paris, a obra criadora de sua própria posteridade como os últimos quartetos de Beethoven, observações sobre Wagner, Frank, Chopin, Debussy, entre outros; o debate musical na obra é simultaneamente todo e parte da invenção literária proustiana que análoga à arte sonora se estabelece rigorosamente como expressão do tempo. Enfim, o espírito musical da sonata é feito de estados d’alma, de metáfora, de “determinado tema de Tristão”, dos “recém-redescobertos últimos quartetos”, do “odor de rosas que sobe até o terraço...”; é inspiração estética fecundada na memória afetiva de seu criador que associa criação literária e realidade musical vivida.

II. 2 – As referências

Quando pensamos sonata, logo nos vem à mente a clássica estrutura da sonata e da sonata-forma, o A B A: a Exposição, o Desenvolvimento e a Reexposição; a estrutura prefigura nossa escuta dos três ou quatro movimentos que constituem a sonata. Podemos inferir que, ao eleger uma sonata como o modelo de obra-prima, Proust eleger um desafio para sua literatura; a estrutura sonatística Exposição, Desenvolvimento e Reexposição, podemos dizer, *grosso modo*, estão tanto na trama literária da *Recherche* como, naturalmente, nas descrições de sua criação sonata de Vinteuil. O resultado da estrutura imposta pela forma-sonata, ou seja, a circularidade e a não-solução, ecoam na estrutura literária proustiana;

¹⁵⁹ LERICHE, Françoise. Musique. In: *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 664 - 665.

¹⁶⁰ BAUDELAIRE, 1999, p. 49.

todavia, nossa intenção não é “formatar” a reflexão segundo os moldes da forma-sonata; não obstante a isso, essa constatação revela-nos a sutil e engenhosa elaboração do romance que, amparado pelo modelo musical, sugere mesmo reflexões mais aprofundadas entre música e literatura, como atestam as várias pesquisas sobre Proust e a música. Aliás, a proximidade entre literatura e música na *Recherche* é um fato e foi, podemos dizer, até prematuramente observada em 1926 por Benoist-Méchin¹⁶¹, e logo depois em 1931 pelo, então jovem dramaturgo Samuel Beckett em seu ensaio de literatura crítica chamado “Proust”; neste ensaio ele afirma: “seria possível escrever um livro sobre o significado da música na obra de Proust, em particular a música de Vinteuil: a Sonata e o Septeto”, e mais à frente: “a música é o elemento catalisador na obra de Proust. É ela que afirma, para sua descrença, a permanência da personalidade e a realidade da arte. A música sintetiza os momentos de privilégio e corre paralelamente a eles”¹⁶²; o jovem Beckett vislumbrou acuradamente as possibilidades reflexivas na *Recherche* advindas da relação estabelecida entre a literatura e a música e, ademais, delegou à música a responsabilidade sintética do *construto* da obra literária.

Por mais que tentemos, a sonata de Vinteuil não existe como estrutura constituída de matéria sonora; restam-nos apenas vestígios, inferências e suspensões que, se não identificam a sonata nem parcial nem plenamente, potencializam nossa leitura estético-imaginária do universo proustiano acrescentando-se à jornada literária a musical.

Não obstante receber críticas acerca de sua intenção, se séria ou irônica, num procedimento protocolar recorramos à correspondência proustiana para conferir o que ela nos informa sobre a sonata de Vinteuil.

Destacamos brevemente dois documentos; uma carta e uma dedicatória referentes à sonata. Na carta a Antoine Bibesco (entre 21 de setembro e 4 de outubro de 1915 (?) com nota explicativa¹⁶³) Proust é bem claro e sucinto: a frase em si mesma (*la petite phrase*) é de uma sonata para piano e violino de Saint-Saëns; cita ainda com detalhes as partes inspiradas em Franck, Wagner e Fauré; no outro documento, e talvez o mais famoso, a dedicatória para Jacques de Lacretelle datada de 20 de abril de 1918¹⁶⁴, ele refere-se novamente a

¹⁶¹ Cf. BENOIST-MÉCHIN *La Musique et l'Immortalité dans l'oeuvre de Marcel Proust*. Paris: Simon Kra, 1926.

¹⁶² BECKETT, 2003, p. 98 e 99.

¹⁶³ KOLB, 1993, p. 234 a 236 (Tome XIV, 1915).

¹⁶⁴ KOLB, 1993, p. 193 (Tome XVII, 1918).

Saint-Saëns – e nesta dedicatória afirma ainda não gostar desse compositor – e menciona novamente Franck, Wagner e Fauré; segundo sua correspondência, deduz-se então que, as obras que “posaram”¹⁶⁵ para que Proust compusesse sua sonata ou são peças românticas ou pós-românticas.

Temos então, cotejando as descrições em “Um amor de Swann”, o primeiro aparecimento da sonata: “E depois fora um grande prazer quando, por baixo da linha do violino, tênue, resistente, densa e dominante, vira de súbito tentar erguer-se num líquido marulho a massa da parte do piano, multiforme, indivisa, plana e entrecrocada como a malva¹⁶⁶ agitação das ondas que o luar encanta e bemoliza”¹⁶⁷; a descrição da lembrança do primeiro encontro de Swann com a sonata deu-se através das relações que a música mantém com a poesia, com a pintura e com a natureza; em seu todo coerente, Proust nos aponta uma natureza distintamente criada, na qual ondas são encantadas e “bemolizadas” pelo luar; sua descrição nos sugere um hibridismo entre as artes a fim de atingirmos a musicalidade intrínseca na descrição. É cabível, portanto, supor que tais impressões de caráter único e individual nos orientam para a sonoridade de uma sonata romântica; essa afirmação parece-nos mais verossímil quando pensamos que a sonata romântica é “poesia lírica sem palavras”, é a dramaticidade que sucumbiu ao lirismo: os instrumentos “falam” ao “eu” mais profundo do ouvinte e a inferência de um cromatismo subjetivista, esgarçado, mostra-se também quase que inevitável.

Entretanto, na mesma descrição e logo mais à frente, temos: “Num lento ritmo ela o encaminhava primeiro por um lado, depois por outro, depois mais além, para uma felicidade nobre, ininteligível e precisa. E de repente, no ponto aonde ela chegara e onde ele se preparava para segui-la, depois da pausa de um instante, ei-la que bruscamente mudava de direção e num movimento novo, arrastava-o consigo para perspectivas desconhecidas. Depois desapareceu”¹⁶⁸; essa frase que vai e vem, “primeiro por um lado, depois por

¹⁶⁵ Como sugestão de fundo musical, as peças nomeadas por Proust na primeira correspondência (a mais detalhada) são: Saint-Saëns: Sonata I em D minor, op. 75 - 22’ (a pequena frase); Wagner: prelúdio do ato I de Lohengrin - 10’ (agitação dos trêmulos); Franck: Sonata pour piano et violon, 4º movimento - 30’ (começo gemente e alternado); Fauré: Ballade - 13’41” (movimentos espaciais).

¹⁶⁶ Diz Michel Butor: “... a 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 ‘todas as sombras são violetas’), cor que não se vê; indizível, inefável, inexprimível, evanescente...” (Cf. BUTOR, 1964, p. 142 -*Les œuvres d’art imaginaires*).

¹⁶⁷ SWANN, 1998, p. 206.

¹⁶⁸ SWANN, 1998, p. 207.

outro”, que muda bruscamente sua direção, é uma frase polarizada que observa um sentido contrastante, oposicional. Segundo Hegel¹⁶⁹, a ação dramática baseia-se essencialmente na colisão que evolui no sentido de uma conciliação; a relação drama e forma-sonata configura-se no interior da sintaxe musical, é no próprio cerne que colisão e conciliação manifestam-se. Ibaney Chasin exhibe-nos uma inviabilidade resolutiva na construção da sonata clássica que nos remete a uma lógica musical; isto é, a forma-sonata cinge em seu interior uma dramaticidade estética previamente elaborada através da oposição estruturada no A B A; porém: “Constata-se na Reexposição, deve ser frisado, uma *afirmação da unidade realizada através de sua própria ruptura* – que é a *consolidação de sua inviabilidade*. Significa que o verdadeiro novo não surge, impondo-se a conciliação, o velho, o inautêntico”¹⁷⁰. Também a frase remete Swann a uma felicidade precisa, porém ininteligível, que não se deixa apreender; ele a persegue e ela o surpreende e o confunde: “... eis que de súbito, após uma nota alta longamente sustida durante dois compassos, ele viu aproximar-se, escapando de sob aquela sonoridade prolongada e tensa como uma cortina sonora para ocultar o mistério de sua incubação, ele reconheceu, secreta, sussurrante e fragmentada, a frase aérea e odorante que o enamorara”¹⁷¹. A pequena frase pulsa e conduz os sentidos de Swann através de sua contínua circularidade; a estrutura dramática é assegurada pelo conflito fundado na unidade da frase; a unidade é percebida por Swann, porém, ela reaparece sussurrante e fragmentada, precedida pela tensão dramática que a identifica, e esta descrição que se denuncia carregada de conflito e dramaticidade orienta os sentidos em direção à sonata clássica.

Pela breve amostragem podemos dizer que a sonata de Vinteuil apresenta em sua estrutura descritiva um complexo musical de dois períodos distintos que urdidos se complementam; se, por um lado, Proust faz a descrição da pequena frase apoiado no embate entre as forças opostas que nos remete à sonata clássica, por outro, também a descreve a partir dos contornos e anseios da sonata romântica; em outras palavras, o requisitado “eu profundo” do indivíduo romântico justapõe-se ao “eu universal” do homem iluminista nessa descrição

¹⁶⁹ Chasin cita Hegel em *A forma-sonata beethoveniana. O Drama Musical Iluminista*: “A ação dramática baseia-se essencialmente na colisão, e a verdadeira unidade resulta do movimento total, o que significa dizer que a colisão deve encontrar sua explicação exaustiva nas circunstâncias que a produzem, assim como nos caracteres e fins particulares presentes, e evoluir no sentido de uma conciliação”.

(HEGEL, F. *Esthétique IV*, Paris: Flammarion, 1979, p. 233 apud CHASIN, 1999, p. 142).

¹⁷⁰ CHASIN, 1999, p. 172 - 173.

¹⁷¹ SWANN, 1998, p. 209.

de um único *construto* sonoro; entretanto, nada nas descrições permitem-nos identificar a sonata; para Matoré e Mecz a proposital ocultação foi um expediente usado por Proust: “Preocupado em não fornecer sobre uma obra imaginária informações precisas que permitissem aproximá-la de uma composição existente, Proust apóia-se em indicações técnicas, suficientes talvez, para dar ao leitor a ilusão de uma realidade musical, mas demasiadamente vagas ou incompletas para autorizar um musicólogo a tentar a menor reconstrução. Que a pequena frase se executa em intervalos de quinta é sem dúvida uma informação preciosa, mas que não permite identificar nem um curto fragmento da sonata de Vinteuil”¹⁷².

Na invenção da sonata fica manifesta a relação que Proust estabelece entre os estilos e as peças de seu repertório afetivo; em *O tempo redescoberto*, o escritor revela também sua pretensão à universalidade na medida em que nos esclarece que as individualidades em seu livro seriam compostas de impressões múltiplas que, provocadas por “muitas moças, muitas igrejas, muitas sonatas, serviriam para constituir uma única sonata, uma única igreja, uma única moça”. Por isso, como disse Nattiez: “as descrições técnicas da pequena frase são muito pouco numerosas: logo, elas deixam o campo livre às mais diversas aproximações. É preciso ver além da pequena frase”¹⁷³; a sonata de Vinteuil facultará sempre investigações e inferências, e as mais ilimitadas, pois, para a definir, falta-lhe o essencial – a matéria da música: o som.

II. 3 – A obra de arte & obra-prima

“A obra de arte torna-se objetiva enquanto totalmente fabricada, em virtude da mediação subjetiva de todos os seus momentos. O ponto de vista crítico-cognoscitivo de que a parte de subjetividade e de reificação é correlativa verifica-se justamente na esfera estética”¹⁷⁴, diz Adorno.

A arte na *Recherche* é apreciada e discutida sob múltiplos aspectos; as concepções estéticas sustentadas pela kantiana “finalidade sem fim” ou pelas noções pós-kantianas românticas se embaralham com as incipientes estéticas modernas do começo do século XX; as personagens alternam-se no discurso sobre a recepção e a criação da obra de arte em

¹⁷² MATORÉ, Georges et MECZ, Irène, 1972, p. 99.

¹⁷³ NATTIEZ, 1984, p. 21.

¹⁷⁴ ADORNO, 1982, p. 192.

diversas passagens da narrativa; para Norpois, por exemplo, arte é apenas um jogo de diletante; já Bloch, a considera superficialismo, por outro lado, *Mme* de Cambremer vê na criação artística o prolongamento da natureza e, para a personagem que mais nos interessa, o esteta Charles Swann, arte é objeto de reverência e idolatria.

Em *Proust e os signos*¹⁷⁵, Deleuze assinala a superioridade dos signos da arte na *Recherche* em virtude de sua especificidade transcendente: a imaterialidade; a criação artística revela a essência, a realidade, pois apresenta a verdadeira unidade: a de um signo imaterial e de um sentido plenamente espiritual. Em termos proustianos, a essência revela-se através da arte; a verdadeira vida, a vida que se cria, só pode ser na arte desvelada; através desta noção, Proust nos indica que a obra de arte insufla vida na vida daquele que a acolhe; sua existência efetiva-se quando dela apropria-se o homem em busca de si mesmo, de sua identidade e essencialidade.

Uma questão primordial na obra proustiana é a investigação do que torna uma obra de arte uma obra-prima, e junto a este conceito outro se exhibe como capital, a controversa noção inspiração; iniciemos, pois, indagando acerca dela.

O milagre da criação artística e seus sinônimos variantes, élan, iluminação, deidade, revelação, impulso, são todos, certamente, testemunhas ocultas da esterilidade intelectual no domínio da arte; a origem latina do vocábulo inspiração (*inspiratio*, *ōnis* ‘hálito, bafo’ e -*spir(o)-*, *spiraçō* ‘elã, iluminação’), remete-nos a uma espécie de alento, sopro criador que, emanando de um ser sobrenatural, levaria aos homens conselhos, sugestões; iluminação, revelação¹⁷⁶; a definição do termo e seu sentido “divinizado” nos induz a conjecturar sobre o que seria esta “revelação” só admitida aos artistas, àqueles dotados de “gênio”¹⁷⁷; a noção, mormente praticada pelos teóricos românticos¹⁷⁸ em suas estéticas, defende que o artista não exclusivamente pela razão, mas potencializando faculdades da alma que o classicismo

¹⁷⁵ Em *Proust e os signos* no Capítulo IV: Os signos da arte e a essência, diz Deleuze: “Essências ou idéias é o que revela cada signo da pequena frase de Vinteuil; é o que dá à frase sua existência real, independentemente dos instrumentos e dos sons que a reproduzem ou encarnam mais do que a compõem. 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”. (Cf. DELEUZE, 1987, p. 41).

¹⁷⁶ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Inspiração. In: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1626.

¹⁷⁷ (Cf. também Capítulo I.3.3 - O conceito de gênio).

¹⁷⁸ A partir de meados do século XVIII, a estética foi alvo de vários teóricos e filósofos; os Schlegel, Herder, Schelling, Novalis, Hegel, Schopenhauer, entre outros, imputaram a ela uma concepção digna de veneração religiosa.

filosófico julgava menores e menos dignas de verdade, elevava-se, pelo “sopro criador”, ao infinito, ao ser, ao em-si das coisas, ao conhecimento absoluto; a inspiração advinda desta concepção divina não nos permite pensar a arte a partir de outros princípios.

No *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, Bergson afirma que os sentimentos estéticos não são fechados em si mesmo, eles nos sugerem que nós os acompanhemos, como na música, em que o ritmo estabelece uma comunicação com o compasso; advém deste sentimento a constatação de uma simpatia, física e moral, que se mostra como leveza, como um sinal de mobilidade que se evidencia como obra de arte. O contato com a obra de arte desperta em nós o sentimento do belo, por isso, “todo sentimento por nós experimentado se revestirá de um caráter estético, contanto que tenha sido *sugerido*, e não causado”¹⁷⁹; e Bergson reconhece a especificidade do trabalho artístico ao afirmar que “o artista visa introduzir-nos nessa emoção tão rica, tão pessoal, tão nova e leva-nos a experimentar o que não poderia fazer-nos compreender”¹⁸⁰; criteriosamente apartada da razão, tanto no instante criativo, quanto na apreensão dela, a criação artística se estabelece como o sentido, o experimentado que afeta diretamente o espírito; e isto não quer dizer que a arte prescindia da razão em sua produção, todavia, o apanágio fundador, o impulso em si, este é de outra ordem que não a da razão.

Evoquemos novamente Bergson, porém, fundamentando nossa reflexão a partir de uma obra que em parte aborda as experiências morais e religiosas que não podem ser totalmente explicadas pela razão, ou seja, *As duas fontes da moral e da religião* e no capítulo III, “A religião dinâmica”, discorrendo a respeito das emoções infra-intelectuais e supra-intelectuais, o filósofo exemplifica e dimensiona-nos, através do termo ‘inspiração’, a apreensão da emoção mística: “Que haverá de mais elaborado, que haverá de mais sábio (*savant*) que uma sinfonia de Beethoven? Mas durante seu trabalho de composição, de recomposição e de escolha, que se dava no plano intelectual, o músico elevava-se a um ponto situado fora do plano, para lá procurar a aceitação ou a recusa, a orientação, a inspiração: nesse ponto aninhava-se uma indivisível emoção que a inteligência sem dúvida ajudava a se explicitar em música, mas que era em si mais do que música e mais que inteligência. Contrastando com a emoção infra-intelectual, ela continuava sob a dependência da vontade. Para chegar a ela, o artista tinha sempre de fazer um esforço,

¹⁷⁹ ENSAIO, 1988, p. 20.

¹⁸⁰ ENSAIO, 1988, p. 21.

como o olho para entrever uma estrela que se perde na escuridão da noite. Emoção desse gênero assemelha-se, sem dúvida, ainda que de muito longe, ao sublime amor que é para o místico a própria essência de Deus. Sempre o filósofo deverá pensar nela quando se acercar cada vez mais da intuição mística para exprimi-la em termos de inteligência”¹⁸¹; Bergson, muito apropriadamente, toma como exemplo a arte musical que é a expressão mais próxima às inferências místicas e aparentadas ao divino e, por isso mesmo, subordinada às mais amplas reflexões; a emoção aqui descrita coincide com o encontro místico, ou seja, perceptível, e no entanto, inexprimível. A inspiração está fora do plano intelectual, assim como a emoção mística; entretanto, diz Bergson, a pessoa “jamais esteve também tão carregada de pensamento”¹⁸² que, simultaneamente caracteriza não só a emoção, mas também a obra de arte, como intelectual e supra-intelectual.

O músico Pierre Boulez em seu livro *A Música Hoje* discorrendo a respeito da obra em devir, cita adequadamente um trecho de Henry Miller que alude à inspiração e obra-prima: “Henry Miller descreveu saborosamente a gênese de uma obra-prima na novela intitulada ‘Trago um Anjo de Filigrana’. Eu gostaria ao menos de citar: ‘Podereis dizer: - Esta obra-prima é um acidente – e é bem verdade. Mas o Salmo 23 também é. Todo nascimento é milagroso e inspirado. O que aparece agora diante dos meus olhos é fruto de inumeráveis erros, recuos, rasuras, hesitações; é, também, o resultado da certeza’ ”¹⁸³; segundo Miller, o ato de criação, embora tendo uma intervenção do sobrenatural, é consequência de uma convicção espiritual que acompanha o artista; as diversas idas e vindas, a perplexidade, o esforço, tudo compõe o resultado daquilo que, paradoxalmente, não está certificado; nada garante que a obra em devir se realizará como obra-prima ou mesmo como a obra inicialmente idealizada; por mais que o artista forje “ele próprio uma psicologia de infalibilidade a curto prazo”¹⁸⁴, como disse Boulez, o resultado final muita vez não se identifica com o objetivo pensado inicialmente. Esta é uma realidade inerente a todo artista, pois “nenhuma obra de arte é absolutamente incondicionada (*unbedingt*), mesmo que tenha sido feita pelo mais experiente artista: por mais que ele queira assenhorar-se da matéria na qual trabalha, ele não pode, todavia, modificar a natureza dela”¹⁸⁵, ou ainda, “chegara eu

¹⁸¹ DUAS FONTES, 1978, p. 208.

¹⁸² DUAS FONTES, 1978, p. 208.

¹⁸³ BOULEZ, 1986, p. 17.

¹⁸⁴ BOULEZ, 1986, p. 17.

¹⁸⁵ GOETHE, 2005, p. 55.

assim à conclusão de que não somos de modo algum livres diante da obra de arte, que não a fazemos como queremos, mas que, sendo preexistente, compete-nos, porque é necessária e oculta e porque o faríamos se se tratasse de uma lei da natureza, descobri-la”¹⁸⁶.

O conceito de obra-prima é a noção que mobiliza o narrador em sua busca pela identificação da verdade através do belo; mediante os artistas fictícios, Bergotte, Elstir e Vinteuil, o narrador nos descreve três expressões distintas e autônomas que concorrem na concepção e formação estética do autor; com o escritor Bergotte ele conheceu a beleza musical das “expressões raras, quase arcaicas” que constituíam suas frases poético-literárias; com a pintura de Elstir, as sensações transpostas revelaram-lhe a existência de um criador de um novo mundo, um mundo metamorfoseado em poesia pictórica; e com o compositor Vinteuil, temos dois momentos apreendidos, primeiro a sonata e depois o septeto; a sonata exhibe-se como símbolo de amor e dor para Swann, revelando-nos uma complexa associação, arte e sofrimento; o narrador, por sua vez, além de conhecer a sonata, terá ainda a chance de conhecer outra obra de Vinteuil, o septeto; esta composição desvelará para ele a essência e a profundidade oriunda do universo único e particular de Vinteuil e o septeto impor-se-á, então, ao narrador como síntese, como “a prova da existência irredutivelmente individual da alma”.

A partir das impressões do narrador os conceitos de obra-prima e inspiração do autor vão, paulatinamente, revelando-se ao leitor e, depois de satisfeito o itinerário das belas-artes, começando pela literatura, passando pela pintura e chegando à música, só no último volume da obra (*O tempo redescoberto*) é que Proust permitirá a nós, leitores, o conhecimento totalizado de sua própria estética; aliás, afirma Compagnon que *O tempo redescoberto* formula uma lei estética, faz da teoria da memória involuntária o princípio da obra a fazer”¹⁸⁷.

Os artistas imaginários Bergotte, Elstir e Vinteuil fundir-se-ão e produzirão uma só estética: a arte perecida de Bergotte será “absolvida” (mas não plenamente restabelecida), a arte metafórica, original e concreta de Elstir manter-se-á como legítima, e a música, representada pela obra de Vinteuil, será a arte eleita, a eminentemente espiritual e verdadeira; a tríade sintetiza e sustenta a elaborada estética proustiana fundada na soberania das impressões (“uma hora não é apenas uma hora, é um vaso repleto de perfumes, de

¹⁸⁶ T R, 1995, p. 160.

¹⁸⁷ COMPAGNON, 2000, p. 06.

sons, de projetos e de climas”¹⁸⁸) aliada à noção de esforço e sofrimento (“a idéia do sofrimento prévio se associa à do labor, teme-se toda obra nova, pensando nas agruras que será mister suportar antes de concebê-la”¹⁸⁹).

Proust rechaça a literatura (no caso da ficção, representada pela figura de Bergotte e numa crítica direta, a literatura contemporânea a ele), porque a quer, ele mesmo, reinventar; sua concepção estético-literária ambiciona não uma literatura que se limite a “descrever as coisas” como intenta a literatura dita ‘realista’, mas sim uma literatura que anseia “recriar a verdadeira vida, de rejuvenescer as impressões”¹⁹⁰, e para isso, o autor diz que, assim como um pintor precisa visitar várias igrejas para pintar uma, 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 não são os sentimentos a exprimir. São nossas paixões que esboçam os livros, os intervalos de trégua que os escrevem”¹⁹¹; a brevidade da inspiração impele o artista ao árduo trabalho de dar existência a sua obra nova, e pelo que foi dito, os sentimentos que pretende ele exprimir não apresentam prodigalidade tal que possa o autor prescindir do esforço para compor sua narrativa e, sendo a ferramenta do escritor a palavra, será articulando-a que ele edificará seu discurso; entretanto, não é apenas uma questão de habilidade a criação de uma nova literatura, pois “o poeta não deseja apenas tornar-se compreensível; suas representações não devem ser apenas claras e distintas; com isso, o prosador se satisfaz. Mas o poeta, ele, quer tornar tão vivas as idéias que suscita em nós, que possamos acreditar perceber, em sua rápida sucessão, as verdadeiras impressões sensíveis de seus objetos, e cessemos, nesse instante de ilusão, de estar conscientes dos meios que ele usa para esse fim, quer dizer, das palavras”¹⁹², diz Lessing. Assim como Elstir que em sua arte oculta a técnica aplicada, o escritor também dissimulará “os meios” para traduzir “as verdadeiras impressões”; por isso, a escrita proustiana, como vimos em Elstir, recorrerá, principalmente à metáfora e à figuração para efetivar-se; contudo, a poética linguagem adotada pelo autor da *Recherche* tentará, segundo Bergson, “realizar o irrealizável”.

¹⁸⁸ T R, 1995, p. 167.

¹⁸⁹ T R, 1995, p. 183.

¹⁹⁰ T R, 1995, p. 172.

¹⁹¹ T R, 1995, p. 181.

¹⁹² (Cf. citação de LEBRUN, 1993, p. 541).

Explicamos melhor; anteriormente quando refletimos sobre a noção inspiração, recorremos a Bergson e citamos *As duas fontes da moral e da religião* acerca da emoção coincidente que se estabelece entre a intuição mística e a inspiração; neste trecho Bergson usou a expressão musical para exemplificar o exame; dando continuidade à reflexão, recorramos novamente à obra supracitada. Desta vez, porém, o filósofo nos expõe dois métodos de criação literária; o primeiro é aquele em que o escritor “quando escreve, é comum que fique na região dos conceitos e das palavras. A sociedade lhe oferece, elaboradas por seus predecessores e armazenadas na linguagem, idéias que ele combina de maneira nova após as haver por sua vez remodelado até certo ponto para as introduzir na combinação. Esse método dará um resultado mais ou menos satisfatório, mas chegará sempre a um resultado, e num tempo restrito”¹⁹³; temos neste método, segundo Bergson, até a possibilidade de uma produção literária original que enriquece o pensamento humano; entretanto, ela estará sempre vinculada à sociedade e a seus valores. O segundo método, que é o que nos interessa, é mais ambicioso e menos seguro, pois não há garantia de conclusão; este método “Consiste em se elevar, do plano intelectual e social, até um ponto da alma de onde parte uma exigência de criação. O espírito onde essa exigência se instala pode tê-la sentido uma só vez na vida; no entanto ela está sempre lá, emoção única, abalo ou impulso recebido do próprio fundo das coisas. Para cumpri-la inteiramente, seria preciso forjar palavras, criar idéias, porém isso não mais seria comunicar, nem por conseguinte escrever. Contudo, o escritor tentará realizar o irrealizável. Ele irá procurar a emoção singela, forma que quereria criar sua matéria, e se dirigirá com ela ao encontro das idéias já feitas, das palavras já existentes, enfim, dos contornos sociais do real. Ao longo do caminho, ele a sentirá explicitar-se em signos saídos dela, quero dizer, em fragmentos de sua própria materialização”¹⁹⁴; Bergson nos mostra o quanto as palavras, que constituem a linguagem do escritor, restringem a tradução da emoção única; ele indaga como conciliar a emoção com palavras que já exprimem coisas; será preciso violar as palavras, forçar os elementos; por isso, a conclusão jamais estará assegurada ao escritor, “mas se ele chega ao fim, terá enriquecido a humanidade com um pensamento capaz de assumir aspecto novo para cada geração nova, capital infinitamente produtivo de lucros e não mais de uma

¹⁹³ DUAS FONTES, 1978, p. 209.

¹⁹⁴ DUAS FONTES, 1978, p. 209.

quantia a gastar imediatamente”¹⁹⁵; o filósofo refere-se às obras-primas; a existência delas aduz a humanidade ao exercício permanente da criação.

A preocupação demonstrada por Bergson coaduna com a preocupação do autor da *Recherche*; após o narrador experimentar a felicidade extratemporal que lhe adveio da ressurreição da memória (a memória involuntária), ele se impõe investigá-la¹⁹⁶; a investigação conduzida pelas impressões permite ao narrador divisar nele mesmo “fragmentos de existência subtraídos ao tempo”, mas tal contemplação, embora de eternidade, era fugidia e, apesar de saber ser o prazer sentido “*como o único fecundo e verdadeiro*”¹⁹⁷, ele pergunta-se: “Por isso, essa contemplação da essência das coisas, estava agora bem resolvido a retê-la, a fixá-la, mas como? Por que meios?”¹⁹⁸; as conseqüentes reflexões posteriormente medradas irão expor ao leitor a gênese da literatura de um autor que funda na “vocação para literatura” e no “tempo” as bases de sua composição literária, que como vimos, assenta sua estética nas impressões e nas noções de esforço e sofrimento. Por isso, contrariando várias filosofias e doutrinas românticas, Proust não crê numa inspiração em que o artista de modo irracional acesse o divino ou o infinito, ou ainda o em-si das coisas para compor seu trabalho; essa noção de místico na arte não compartilha do pensamento proustiano; pelo contrário, ao demonstrar seu percurso inventivo, o autor, como já dissemos, se aproxima da definição do “realizar o irrealizável” bergsoniano¹⁹⁹.

Conduzindo suas reflexões em direção à realização de sua literatura, Proust aproxima não a noção “inspiração” e nem “intuição”, mas sim, a noção “instinto” do inconsciente, do

¹⁹⁵ DUAS FONTES, 1978, p. 209.

¹⁹⁶ T R, 1995, p. 148 - 156; após a epifania, dar-se-á a revelação do tempo e da vocação.

¹⁹⁷ T R, 1995, p. 155.

¹⁹⁸ T R, 1995, p. 159.

¹⁹⁹ Convém salientar que daí não se deduz que o filósofo considere a literatura uma expressão viável; pelo contrário, para Bergson, as palavras ignoram a interioridade do homem; Maria do Céu Patrão Neves na nota número 19 de *A Intuição Filosófica* (p. 27) diz: “O problema da linguagem é uma das preocupações dominantes em Bergson e que subjaz na sua metafísica como dificuldade, insuperável na totalidade e só parcialmente torneada, para a procurada coincidência do conhecimento e da vida. Com efeito, a função primitiva da linguagem é a de comunicação em vista de uma cooperação, ou seja, uma função essencialmente social que invariavelmente mantém, pelo que se revela adaptada à ação como forma de operar sobre o real. Porém, porque se constitui por sinais ou símbolos, apenas é capaz de descrições do real que imobilizam e o cindem em fracções, manifestando-se incapaz de traduzir a realidade concreta na irreprimível espontaneidade de seu dinamismo contínuo. A linguagem constitui uma “adaptação muito geral do espírito à matéria que a sociedade deve utilizar”, « Introduction, deuxième partie », *La Pensée et le Mouvant*, p. 1321, daí que a linguagem sirva bem os interesses da ciência, constituindo, pela natureza, um obstáculo para a filosofia: “*A metafísica é pois a ciência que pretende passar sem símbolos*”, « Introduction à la métaphysique », in *La Pensée et le Mouvant*, p. 1396”. (Cf. BERGSON, Henri, *A Intuição Filosófica*, com Tradução, Introdução e Notas de Maria do Céu Patrão Neves. Revisão literária: Lucinda Soares. Lisboa: Colibri; Faculdade de Letras de Lisboa, 1994).

involuntário e do espontâneo; aliás, ele aplica “instinto” em ocasiões distintas na obra, inclusive em sua acepção mais corrente, ou seja, para designar o impulso interior inato, como o instinto sexual e em relação, sobretudo, à homossexualidade. Todavia, nos interessa o termo aplicado à criação artística, e nesta dimensão da arte o instinto exibe-se como subjetividade contrária à inteligência; ao discorrer acerca da leitura do “livro subjetivo”, aquele composto de sensações preñes de significados, o autor constata a dificuldade de escrevê-lo; e, por isso mesmo, muitos não o fizeram e não o fazem; praticam, ao contrário, uma literatura pautada em “acontecimentos”, como por exemplo, a guerra ou o caso Dreyfus: “Meras desculpas de quem não tinha – ou já não tinha – gênio, isto é, instinto. Porque o instinto dita o dever e a inteligência fornece escusas para elidi-lo. Apenas, não as aceita a arte, onde não se registram intenções, onde o artista deve sempre obedecer a seu instinto, e é por isso, além de real acima de todas as coisas, a mais austera escola de vida, o verdadeiro Juízo Final”²⁰⁰; o uso do termo instinto acompanhado do termo gênio nos sugere certa ambigüidade; pois Proust coloca, por um lado, o instinto, o chamado interno congênito como o que “dita o dever” para o artista e que, portanto, apresenta-se como impulso interno que se exterioriza a toda sorte de aptidão; no caso do termo gênio, este aventa não apenas às noções internas como talento, capacidade ou dom excepcionais, como vimos no Capítulo I, mas remete ainda a um espírito ou a uma divindade, vinda do exterior, que rege o destino do homem (gênio do mal, p. ex.). Logo, atribuindo ao instinto e ao gênio o mesmo sentido, o autor introduz indiretamente a coexistência de duas forças necessariamente imanentes ao artista, uma interna e outra externa, que poderiam expressar-se por talento e vocação, por exemplo; num dos fragmentos de *Contre Sainte-Beuve*, Proust diz que “talento é o critério da originalidade, a originalidade é o critério da sinceridade, o prazer (para aquele que escreve) é talvez o critério da verdade do talento”²⁰¹, e em outro que “aqueles que são perseguidos por essa lembrança confusa das verdades que nunca conheceram são [os] homens dotados. Mas se se contentam em dizer que escutam uma ária deliciosa, nada indicam aos outros, não têm talento. O talento é como uma espécie de memória que lhes permitirá aproximar deles essa música confusa, entendê-la claramente, anotá-la, reproduzi-la, cantá-la”²⁰²; mas mesmo tais definições não são completamente

²⁰⁰ T R, 1995, p. 159.

²⁰¹ PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 145

²⁰² Ibid., p. 149.

satisfatórias, pois talento ou vocação, em última instância, tornam-se também sinônimos, e ambos não encerram uma definição precisa semelhante ao conhecimento exato, científico. Portanto, o epítome que Proust deixa evidente ao leitor são dois aspectos, a saber, o da exigência e o do não-intelectualismo.

O primeiro aspecto é a exigência que a feitura de uma obra impõe, e o artista verdadeiro, ciente das demandas, aceita ou não empreender o esforço necessário para exprimir a obra de arte requerida; ademais, talento sem vocação não cria nada e vice-versa; para o autor da *Recherche* tudo emana do indivíduo, de sua natureza inata e de seu grau de devotamento na execução da tarefa, por conseguinte, ele não se envolve nem com “inspiração”, nem com alguma outra noção externa ao ser, pois, “o impulso criador desenvolve-se em Proust de uma determinação psíquica individual, não de forças sobrenaturais e exteriores”²⁰³. O segundo aspecto é em relação a esterilidade da inteligência face à obra de arte, a sua execução e recepção; Proust a opõe diretamente à impressão e à memória involuntária; apesar de saber não serem inteiramente desprezíveis as verdades que a inteligência extrai da realidade, ele considera esta faculdade limitada no domínio artístico “porque as verdades direta e claramente apreendidas pela inteligência no mundo da plena luz são de qualquer modo mais superficiais do que as que a vida nos comunica à nossa revelia numa impressão física, já que entrou pelos sentidos, mas da qual podemos extrair o espírito”²⁰⁴; todavia, o autor sabe que é impossível compor uma obra de arte apenas através das preciosas e raras impressões e questiona “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 tal como há pouco a concebera na biblioteca?”²⁰⁵. Depois de nos ter revelado a gênese de sua literatura e da obra de arte, Proust define como recriação o papel da inteligência na composição de uma obra de arte, afinal, apenas as preciosas e raras impressões não constituem a literatura, mas as impressões “aprofundadas, esclarecidas” e transformadas em “equivalentes intelectuais” sim; embora tendo um papel coadjuvante, é na tradução das impressões em linguagem literária que o intelecto exercerá sua atividade.

²⁰³ LERICHE, Françoise. Inspiration. In: *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 510.

²⁰⁴ T R, 1995, p. 158.

²⁰⁵ T R, 1995, p. 290.

Inseridos no domínio estético, paralelamente aos elementos instinto-gênio e inteligência proustianos temos a intuição e a inteligência bergsonianas. Verifiquemos o pensamento de Bergson.

II. 3. 1 – Bergson: intuição e duração

Para chegar à intuição e inteligência, adentremos o pensamento bergsoniano através da noção de duração. N’*O Pensamento e o Movente*, discorrendo acerca da idéia de tempo, conclui que tempo é mobilidade, duração real (a *durée*), pura qualidade; porém, essa noção não nos é fácil de conceber; pois embora, como ele mesmo diz, nós a sentimos e vivemos, mas quando pensamos o tempo não o pensamos senão como medida da duração, como extensão, como espaço sendo ocupado e preenchido. O que ocorre, diz o filósofo, é que o entendimento humano, através da inteligência, sempre busca por toda parte a fixidez; afinal, nossas ações se exercem sobre pontos fixos, então, nada mais natural do que procurar por ela, ou seja, pelo espaço, pelo concreto que nos ampare. Todavia, se sentimos e vivemos a duração real, ou seja, se nos é possível esta percepção, é porque a temos em nosso espírito, em nossa vida interior, sem que, porém, possamos representá-la por imagens ou conceitos como ele mesmo afirma: “A vida interior é tudo isto de uma vez, variedade de qualidades, continuidade de progresso, unidade de direção. Não poderíamos representá-la por imagens. Mas poderíamos menos ainda representá-la por *conceitos*, isto é, por idéias abstratas, ou gerais, ou simples. Sem dúvida, nenhuma imagem jamais reproduzirá o sentimento original que tenho do escoamento de mim mesmo”²⁰⁶.

Para apreendermos a temporalidade bergsoniana será preciso abrir as portas da nossa percepção no sentido de ampliar nosso conhecimento interior em direção ao absoluto, à duração do eu pelo próprio eu, e esse dado nunca pode ser contemplado através de análise, mas apenas numa intuição: “Chamamos aqui intuição a *simpatia* pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível. Ao contrário, a análise é a operação que reduz o objeto a elementos já conhecidos, isto é, comum a este objeto e a outros”²⁰⁷; a *simpatia* assinala um processo de interiorização do eu e exprime o sentimento da sua coincidência consigo mesmo; logo, ela se estabelece como uma das possíveis definições de intuição que equivale

²⁰⁶ PENSADORES, 1974, p. 23. (Introdução à Metafísica).

²⁰⁷ PENSADORES, 1974, p. 20. (Introdução à Metafísica).

a sua própria realidade. Os conceitos não dão conta do conhecimento da essência do objeto em si; isto porque, através da análise, ou seja, da justaposição de idéias abstratas a idéias abstratas, o que se obtém é sempre uma recomposição artificial e ilusória que, embora pretenda simbolizar o geral, o universal, não consegue responder pela apreensão real e total do objeto. A pretensão do pensamento bergsoniano de prescindir dos conceitos justifica-se pelo elemento chave de sua investigação: a intuição; este elemento infinitamente simples e inefável, mas simultaneamente, avesso à apreensão, apresenta-se como um grande desafio dentro de seu sistema filosófico; por isso, apesar de admitir a necessidade do uso de conceitos e saber que também a metafísica não pode prescindir deles, o que Bergson espera é ultrapassá-los; suas reflexões metafísicas caminham em direção ao todo visando à possibilidade de uma metafísica transcendente aos conceitos e às amarras da linguagem.

A crença em sua metafísica o faz proceder inversamente com a inteligência; o estabelecido é: pensar é ir do conceito à coisa e conhecer uma realidade é lançar mão de conceitos já postos e combiná-los para obter-se um equivalente prático do real; se transportarmos esse *modus operandi* para a filosofia, diz Bergson, e considerarmos que nesse processo, todo conhecimento é conhecimento para tomar partido, para tirar vantagem ou, enfim, satisfazer um interesse, então, ou nenhum conhecimento filosófico é possível, pois, nesse caso ele aparece orientado pelas vantagens que pode obter, ou apenas através do esforço de intuição, ou seja, em se colocando no próprio objeto, será possível filosofar. Se uma questão fundamental para a filosofia bergsoniana é restituir ao tempo sua duração, temos então, na análise e na intuição, o que quer dizer, na imutabilidade e na mobilidade, o fio condutor que se apresenta como diferencial reflexivo no pensamento do filósofo; exemplificando; se através da análise isolamos uma entidade psicológica, uma sensação simples, por exemplo, enquanto a estudamos, ela supostamente permanece o que é, ou seja, sua característica essencial é ser imóvel enquanto consideramos seus conceitos; já em relação à intuição, ele diz “não há consciência sem memória, não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de momentos passados”²⁰⁸, eis a duração, a mudança pura e, a intuição, o que atinge o espírito; a continuidade do passado no presente legitima a duração na medida em que se diversifica da instantaneidade. Bergson remete-nos aqui à vida interior e a seus estados psicológicos; numa dissolução desse estado, o filósofo conclui

²⁰⁸ PENSADORES, 1974, p. 31. (Introdução à Metafísica).

que mesmo que tal estado físico não mude, a sensação não cessa de durar: “O estado, tomado em si mesmo, está em perpétuo devir”²⁰⁹; portanto, como diz Deleuze, é a duração que julga a intuição, “mas, ainda assim, é somente a intuição que pode, quando tomou consciência de si como método, buscar a duração nas coisas, evocar a duração, requerer a duração, precisamente porque ela deve à duração tudo o que ela é”²¹⁰.

Por isso, para adentrar na natureza íntima das coisas, e de nós mesmos, o filósofo propõe inverter o percurso natural do pensamento e colocar-se na coisa estudada, ou seja, ir da realidade aos conceitos e não mais o contrário; sua metafísica que se inicia na investigação dos dados imediatos à nossa consciência pauta-se, antes de tudo, na investigação desse inexprimível e, para ele, só no domínio da metafísica e da metafísica mais pura é que poderemos dar conta das questões: “A metafísica é, pois, a ciência que pretende dispensar os símbolos”²¹¹. E será a partir da crítica aos princípios de uma psicologia pautada em teses associacionistas que Bergson dará livre curso às suas investigações da vida interior, à apreensão da realidade, da nossa realidade interna.

Não obstante o filósofo nos colocar a questão da intuição como “infinitamente simples”, por isso mesmo, jamais o pensamento humano conseguiu exprimi-la; a segunda parte de *O Pensamento e o Movente*, é dedicada à intuição, ou seja, a este mediador que nos levará ao encontro da apreensão da duração.

Bergson é categórico ao afirmar que a intuição não visa à superação da inteligência e nem tampouco se estabelecer como faculdade supra-intelectual, pois deste modo seria preciso considerar a inteligência como operante no tempo, e ultrapassá-la seria abandonar o tempo, o que conduziria ao tempo intelectualizado que é espaço, e não tempo puro. Sendo assim, segundo o filósofo, para fazer a passagem do relativo ao absoluto, é preciso resgatar do tempo sua duração para então chegar “à realidade em sua essência, que é a mobilidade”²¹²; logo, Bergson vê nas filosofias que lançam mão de “conceitos fornecidos pela inteligência” uma deformação da noção de intuição e que “não encontrará dificuldade para explicar dedutivamente todas as coisas, pois ela se terá dado antecipadamente, num princípio que é o conceito dos conceitos, todo o real e todo o possível”²¹³; a severidade crítica com que o

²⁰⁹ PENSADORES, 1974, p. 31. (Introdução à Metafísica).

²¹⁰ DELEUZE, 2004, p. 125.

²¹¹ PENSADORES, 1974, p. 21. (Introdução à Metafísica).

²¹² PENSADORES, 1974, p. 119. (O Pensamento e o Movente - Introdução).

²¹³ PENSADORES, 1974, p. 119. (O Pensamento e o Movente - Introdução).

filósofo aborda os sistemas assentados em conceitos dá-se, como vimos, por conta de sua descrença na análise, e para ele “nenhuma solução se deduzirá geometricamente de uma outra. Nenhuma verdade importante será obtida pelo prolongamento de uma verdade já adquirida”²¹⁴, afinal, a intuição, assim como a duração, é algo interiorizado e não um conceito passível de definição, pois “a intuição de que falamos refere-se, sobretudo à duração interior. Ela aprende uma sucessão que não é justaposição, um crescimento por dentro, o prolongamento ininterrupto do passado num presente que penetra no futuro. É a visão direta do espírito pelo espírito. Mais nada interposto; nenhuma refração através do prisma cujas faces são o espaço e a linguagem. Em lugar de estados contíguos a estados, que se tornarão palavras justapostas a palavras, eis a continuidade indivisível, e por isso substancial, do fluxo da vida interior. Intuição significa, pois, primeiramente consciência, mas consciência imediata, visão que quase não se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e mesmo coincidência”²¹⁵; vemos por essa extensa explicação, a qual não se reduz a uma definição, que a intuição bergsoniana é indefinivelmente ilimitada. Bergson aborda aspectos da nossa vida psicológica aliando-os à temporalidade pura, à duração na busca pelo espírito; apartada da linguagem e da espacialização, essa intuição parece sempre viva e receptiva ao encontro com outras consciências e consigo mesma; é desse encontro que simpatia e antipatia revelam-se como “testemunho da interpenetração possível das consciências humanas”²¹⁶.

O filósofo convida-nos, então, através do *élan* de vida que existe em cada um de nós, a uma ascese que vai da análise intelectual para a visão direta, imediata em direção à coincidência; e dizer coincidência é o mesmo que dizer igualdade, simultaneidade; por isso, a duração real é algo espiritual na medida em que ela é atingida pela intuição no instante, na relação simultânea. A inteligência, operando com elementos preexistentes, é facilmente prolongada em suas digressões e demonstrações; já a intuição é difícil de prolongar, pois ela exige um esforço interno, um conhecimento de si, e avançar nessa direção, quer dizer, de si mesmo, é mais custoso do que em direção ao mundo exterior. Porém, não nos enganemos, como vimos anteriormente, a maneira do pensar humano, ou seja, a inteligência, é imprescindível à intuição, pois ela só nos é comunicada pela inteligência. Por seu caráter inefável, a

²¹⁴ PENSADORES, 1974, p. 120. (O Pensamento e o Movente - Introdução).

²¹⁵ PENSADORES, 1974, p. 120. (O Pensamento e o Movente - Introdução).

²¹⁶ PENSADORES, 1974, p. 120. (O Pensamento e o Movente - Introdução).

intuição precisa da inteligência para exprimir-se; todavia, apenas a inteligência nada cria; é uma lucidez estéril, como, aliás, disse Proust; e contrária a ela, que só opera a partir da imobilidade, para a intuição, a mudança é fundamental.

A intuição bergsoniana é amiúde interpretada equivocadamente, ou seja, em oposição à inteligência, porém, não há oposição entre intuição e inteligência no pensamento do filósofo, porque é apenas através da inteligência que a intuição se comunica, afinal “nossa intuição é reflexão”²¹⁷. Intuição é um termo caro na filosofia bergsoniana e definir a intuição aproxima-se mais em dizê-la em oposição a um termo, do que a pronunciar diretamente, e, como diz Deleuze, ela é antes de tudo “um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia”²¹⁸ e que se estabelece no pensamento bergsoniano como o meio que possibilita o conhecimento da Duração, da Memória e do Impulso vital. Pensar intuitivamente “é pensar *na* duração”²¹⁹, ou seja, é pensar na mudança pura, pois se a inteligência parte do imóvel, a intuição parte do movimento, da mobilidade; por isso, “a intuição, ligada a uma duração que é crescimento, aí percebe uma continuidade ininterrupta de novidade imprevisível; ela vê, ela sabe que o espírito tira de si mais do que contém, que a espiritualidade consiste precisamente nisto, e que a realidade, impregnada de espírito é criação”²²⁰; logo, a intuição (“isto é, o instinto tornado desinteressado, consciente de si mesmo, capaz de refletir sobre seu objeto e de ampliá-lo indefinidamente”²²¹) está estritamente vinculada à realidade e à ação que conduz à criação. Numa das várias exemplificações da intuição, o filósofo a apresenta compreendida numa “composição literária praticada com êxito”, que carece de “um esforço, freqüentemente penoso, para se colocar de uma vez no próprio coração do assunto e para ir buscar tão profundamente quanto possível um impulso pelo qual, depois, basta deixar-se levar”²²²; para Bergson, apesar dos limites inerentes à linguagem, o impulso que coloca a obra em movimento é a base, não só de uma criação artística, mas também da própria intuição metafísica que se faz através da “reflexão do espírito pelo espírito”²²³, pois, enquanto a inteligência é “a atenção

²¹⁷ PENSADORES, 1974, p. 156. (O Pensamento e o Movente - Introdução).

²¹⁸ DELEUZE, 2004, p. 07.

²¹⁹ PENSADORES, 1974, p. 121. (O Pensamento e o Movente - Introdução).

²²⁰ PENSADORES, 1974, p. 122. (O Pensamento e o Movente - Introdução).

²²¹ EVOLUÇÃO CRIADORA, 2005, p. 191.

²²² PENSADORES, 1974, p. 44. (Introdução à Metafísica).

²²³ PENSADORES, 1974, p. 44. (Introdução à Metafísica).

que o espírito presta à matéria”, a intuição é “a atenção que o espírito presta a si mesmo”²²⁴; afinal, é do íntimo do ser, da perscrutação do espírito que se irradiam as expressões, artísticas ou filosóficas. E é a partir dessa percepção mais alargada que a obra de arte se revelará como parte daquele que a revela: “Dirão que esse alargamento é impossível. Como pedir aos olhos do corpo ou aos do espírito que vejam mais do que aquilo que vêem? A atenção pode tornar mais preciso, iluminar, intensificar: ela não faz surgir, no campo da percepção, aquilo que ali não se encontrava de início. Eis a objeção. – Ela é refutada, cremos nós, pela experiência. Com efeito, há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas”²²⁵; a intuição brota de uma visão instantânea e simples consoante com a realidade, ela é a “forma de contato, mas este contato não é, enquanto intuição, análise do objeto; é visão direta do que o objeto é *em si mesmo*”²²⁶, e é no âmbito da criação artística que a intuição se estabelece como realidade e oposta às práticas intelectivas; essa experiência existencial é sempre individual, pois para Bergson “a arte visa sempre o *individual*. O que o pintor fixa na tela é o que ele viu em certo lugar, certo dia, certa hora, com cores que não mais serão revistas”²²⁷, por isso, “de pouco adiantará dar nomes genéricos a esses sentimentos; em outra alma eles já não serão a mesma coisa. São individualizados”²²⁸. Na contemplação estética nós nos simpatizamos com o criador, fato que nos permite sentir o que o artista desejou exprimir; segundo Huisman, este é o ponto de partida do sentimento estético que conduz ao dilema do sujeito sem objeto, ou do objeto sem sujeito e que Bergson resolveu através da intuição, porque a arte dilata nossa percepção fazendo-nos descobrir nas coisas mais qualidades e nuances do que naturalmente nós percebemos, pois através da arte “o que há de imóvel e de gelado em nossa percepção, se aquece e coloca-se em movimento”²²⁹; a percepção estética é um conhecer além e a intuição é este conhecer. “Aí está pois a percepção alargada e aprofundada: nós temos acesso não a ela mesma, mas

²²⁴ PENSADORES, 1974, p. 88 - 89. (O Pensamento e o Movente - Introdução).

²²⁵ PENSAMENTO E O MOVENTE, 2006, p. 155.

²²⁶ SILVA, 1994, p. 94, nota 75.

²²⁷ O RISO, 2004, p. 120.

²²⁸ O RISO, 2004, p. 121.

²²⁹ (Bergson citado por Huisman, Cf. HUISMAN, 1959, p. 154).

àquilo que ela produz. A arte enquanto produto é uma realidade; a arte enquanto gênero desse produto é um enigma”²³⁰.

Como vimos, Proust não recorre à intuição para exprimir o impulso artístico, no entanto, a intuição empregada por Bergson aproxima-se daquilo que o autor da *Recherche* sabe ser o *leitmotiv* de toda grande obra que encaminha o artista à inefável “contemplação da essência das coisas”²³¹.

II. 3. 2 - Sinonímias: o espaço privado do artista.

Antes de adentrarmos a sonata propriamente dita, propomos uma breve inflexão sobre uma matéria que repetidas vezes exhibe-se na *Recherche*, a saber, o espaço privado do artista, ou o mundo, a pátria, o universo do artista. Reiteradas vezes alude Proust em seus objetos fictícios e, sobretudo em Elstir e Vinteuil, a um mundo próprio do artista, e nenhum outro artista imaginário na obra teve seu espaço privado mais explorado do que Vinteuil.

Proust participa ao leitor sobre a criação do artista, sobre certo “eu profundo” manifesto em sua obra que provém de um mundo individual e excepcional: “E do mesmo modo também me era impossível não lembrar, por comparação, que eu pensara nos outros mundos que Vinteuil tinha podido criar como se fossem universos tão completamente fechados quanto fora cada um dos meus amores”²³²; a obra de Vinteuil, ou toda grande obra, advém para Proust do próprio espírito do artista; oriundo de um movimento interno, a obra externa-se e revela o mundo interior que o artista vê e vive; para Michel Raimond “conceber a obra de arte como expressão do eu profundo é arrumar um meio de adentrar os segredos da alma”²³³; esta questão do espaço exclusivo do artista ou seu “universo privado” é ponto de relevância na obra proustiana.

Como vimos em Elstir, suas paisagens realizadas num “laboratório de criação de um novo mundo” parecem fragmentos de uma outra realidade, um outro universo; em Vinteuil temos a referência de um “mundo único e fechado”. A menção a um mundo especial, a uma “pátria perdida do artista”, alude à noção de mônada, à enteléquia, ou como disse Adorno, a

²³⁰ SILVA, 1994, p. 145

²³¹ T R, 1995, p. 156.

²³² P, 1995, p. 233.

²³³ RAIMOND, 1976, p. 98.

“aquele elemento vivo e autárquico que Goethe gostava de chamar enteléquia²³⁴, com um sinônimo de mônada”²³⁵, e também aos românticos Novalis e Friedrich Schlegel.

Começando o exame do final, o conceito de “fragmento” dos românticos é oportuno na *Recherche*; o número 206 da *Athenaeum* (a revista-manifesto que apresentou ao público o movimento romântico), diz Schlegel: “Um fragmento tem de ser, igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito em si mesmo como um porco-espinho”, e Novalis tem esta anotação à margem do fragmento: “O porco-espinho – um ideal”²³⁶; esta concepção da parte ser o todo de Schlegel, além de corroborada por Novalis é ainda acrescida de idealidade, e como tal, a noção “fragmento porco-espinho”, perfeito em si mesmo, coaduna com a idéia proustiana não só do “mundo do artista”, mas também com o próprio conceito da “pequena frase”: “Swann não se enganava, pois, em crer que a pequena frase da sonata realmente existia. Humana sob esse ponto de vista, pertencia no entanto a uma ordem de criaturas sobrenaturais que nunca vimos mas que apesar disso reconhecemos enlevados quando algum explorador do invisível chega a captar uma delas, a trazê-la, do mundo divino a que ele tem acesso, para brilhar alguns instantes acima do nosso”²³⁷. Perfeita em si, a pequena frase poderia até prescindir da sonata, pois sua existência denota o caráter “ideal de porco-espinho” almejado pelos românticos: ela é plena e todo sendo parte; é símbolo no sentido goethiano “o verdadeiro simbolismo ocorre quando o particular representa o que é mais universal, mas não como sonho e sombras, como revelação viva e instantânea do que é imperscrutável”²³⁸, ela é “realidade plenamente realizada”. Outrossim, Adorno diz que uma “obra de arte é processo essencialmente na relação do todo às partes. Não podendo reduzir-se nem a um nem a outro momento, esta relação é, por seu turno, um devir”²³⁹; sob o aspecto de perfeição que vimos acima, acrescenta o pensamento adorniano que “a interpretação das obras de arte como

²³⁴ Enteléquia: Etim lat. *Entelechia, ae*, ‘realidade plenamente realizada’ adp. do gr. *Entelékheia* ‘a essência da alma’; f. hist. 1844 *entelechia* (HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles, 2001, p. 1161). Na filosofia o termo apresentou certa ambigüidade desde Aristóteles; no século XVII Leibniz revalorizou o conceito definido as enteléquias como “todas as substâncias simples ou Mônadas criadas, pois têm em si certa perfeição (*ékhoui tò entelés*), e têm uma suficiência (*autárkeia*) a torná-las fontes das suas ações internas e, por assim dizer, Autômatos incorpóreos” [Monadologia, § 18].

²³⁵ ADORNO, 1982, p. 204.

²³⁶ NOVALIS, 1988, p. 10.

²³⁷ SWANN, 1998, p. 336.

²³⁸ GOETHE, 2005, p. 261.

²³⁹ ADORNO, 1982, p. 202.

interpretação de um processo em si imobilizado, cristalizado, imanente aproxima-se do conceito de mônada²⁴⁰; a pequena frase sob este ponto de vista remete-nos a uma mônada. Associada a estas concepções, afirma Deleuze, “essências ou idéias é o que revela cada signo da pequena frase de Vinteuil; é o que dá a frase sua existência real...”²⁴¹, e para ele, a essência numa obra de arte é a diferença “última e absoluta” e “é ela que constitui o ser, que nos faz concebê-lo”²⁴², e esta diferença, é uma “diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós”²⁴³, diz Proust. Deleuze nos mostra que sob este viés, as essências proustianas são verdadeiras mônadas “cada uma se definindo pelo ponto de vista através do qual exprime o mundo, cada ponto de vista remetendo a uma qualidade última no fundo da mônada”²⁴⁴, por isso, “sem portas ou janelas”, a pequena frase, por exemplo, foi “revelada” (mais do que criada) por Vinteuil como expressão de sua própria diferença interna e absoluta; Elstir também revela esta diferença interna e absoluta em suas telas quando expõe um “universo inestimável, insuspeitado”, logo, “a essência não é apenas individual, é individualizante”²⁴⁵, declara Deleuze.

Oriunda do universo interno e absoluto do artista, a essencialidade que particulariza a obra de arte apresenta-se em várias ocasiões distintas na *Recherche*; em uma passagem de “Um amor de Swann”, inserto *No caminho de Swann* diz o narrador: “Mas fazia mais de um ano que, revelando a si mesmo muitas riquezas de sua própria alma, lhe nascera, ao menos por algum tempo, o amor à música, e Swann considerava os motivos musicais como verdadeiras idéias, de um outro mundo, de uma outra ordem, idéias veladas de trevas, desconhecidas, impenetráveis à inteligência, mas que nem por isso deixam de ser perfeitamente distintas umas das outras, desiguais de valor e significado”²⁴⁶; em “A prisioneira”, no encontro do narrador com o septeto de Vinteuil, Proust retoma a concepção de um “outro mundo” e no decorrer da narrativa ele ainda coloca lado a lado os mundos de Elstir e Vinteuil: “E todavia aquelas frases tão diferentes eram feitas dos mesmos elementos, pois do mesmo modo que havia um certo universo, perceptível para nós em

²⁴⁰ ADORNO, 1982, p. 204.

²⁴¹ DELEUZE, 1987, p. 41.

²⁴² DELEUZE, 1987, p. 41.

²⁴³ T R, 1995, p. 172.

²⁴⁴ DELEUZE, 1987, p. 42.

²⁴⁵ DELEUZE, 1987, p. 44.

²⁴⁶ SWANN, 1998, p. 335.

parcelas dispersas aqui e acolá, em tais e tais residências, em tais e tais museus, e que eram o universo de Elstir, aquele que ele via, aquele onde ele vivia, assim também a música de Vinteuil estendia, nota por nota, pincelada por pincelada, as colorações desconhecidas de um universo inestimável, insuspeitado, fragmentado pelas lacunas que deixavam entre si as audições de sua obra”²⁴⁷; Proust aproxima os universos pictórico e musical para falar da música de Vinteuil; nos dois mundos os elementos constituintes são da mesma natureza e propalam a mesma intimidade; a “pátria perdida” é o mundo ou do universo do artista: “Dessa pátria perdida não se recordam os músicos, mas cada um deles fica para sempre inconscientemente afinado num certo unísono com ela; delira de alegria quando canta em conformidade com sua pátria, por amor da glória a trai às vezes, mas neste caso, buscando a glória afasta-se dela, e só quando a desdenha é que a encontra, ao entoar, qualquer que seja o assunto tratado, aquele canto singular cuja monotonia – pois qualquer que seja o assunto tratado, permanece o artista idêntico a si mesmo – prova a fixidez dos elementos componentes de sua alma”²⁴⁸.

Destarte, Merleau-Ponty discorrendo sobre algumas obras de Malraux, cita uma passagem de *A criação estética* sobre o mundo do artista e exhibe-nos um outro aspecto deste mundo privado: “‘Um certo equilíbrio ou desequilíbrio peremptório das cores e das linhas perturba quem descobre que a porta entreaberta ali é a de um outro mundo’ (*La création esthétique*, p.142). *Um outro mundo* – entenda-se: o mesmo que o pintor vê, e falando a sua própria linguagem, porém liberto do peso sem nome que o tolhia e mantinha no equívoco. Como o pintor ou o poeta expressariam outra coisa que não o seu encontro com o mundo? Do que fala a própria arte abstrata, a não ser de uma negação ou de uma recusa do mundo?”²⁴⁹; Merleau-Ponty neste texto publicado em 1960, e portanto, já tendo contemplado várias expressões e tendências das artes visuais surgidas após o impressionismo, desloca a visão advinda da interioridade para a visão do encontro com o mundo exterior; ele afirma que um quadro sempre expressa algo, isto é, sempre expressa vida, mesmo que aflita ou humilhada; sendo assim, o filósofo nos introduz “um novo sistema de equivalências” que projeta uma inversão, “uma visão, uma ação enfim, livres descentralizam e reagrupam os objetos do

²⁴⁷ P, 1995, p. 236.

²⁴⁸ P, 1995, p. 238.

²⁴⁹ MERLEAU-PONTY, 1991, p. 58. (A linguagem indireta e as vozes do silêncio).

mundo no pintor, as palavras no poeta”²⁵⁰; entretanto, como disse o filósofo, não basta arruinar a linguagem para escrever uma obra literária de qualidade ou pintar um quadro de qualidade; se pensarmos que o exterior se torna elemento estético numa lógica alusiva do mundo percebido, o pintor moderno quer sempre significar e dizer algo que seja, contudo, verdade, mas essa verdade não se assemelha às coisas ou a um modelo externo, pois, como diz Merleau-Ponty, a pintura e o pensamento moderno obrigam-nos a admitir uma verdade. Então, o filósofo vai tentar recolocar o pintor em contato com seu mundo, que metamorfoseando o nosso mundo passará a ser pintura, num processo que “dos seus primórdios à maturidade, modifica-o em si mesmo”²⁵¹.

Embora Merleau-Ponty tenha acrescentado à sua visão tendências e expressões diferentes daquelas que Proust teve oportunidade de conhecer, o mundo (ou a pátria) do artista continua a ser referência daquilo que é íntimo, exclusivo e distinto; ainda n’*A Prisioneira* diz Proust: “A única viagem verdadeira, o único banho de Juventa seria não partir em demanda de novas paisagens, mas ter outros olhos, ver o universo com os olhos de outra pessoa, de cem pessoas, ver os cem universos que cada uma delas vê, que cada uma delas é; e isso, podemos-lo fazer com um Elstir, com um Vinteuil; com os da sua espécie, voamos, em verdade, de estrela em estrela”²⁵², e Michel Butor, em seu ensaio “Os “momentos” de Marcel Proust” diz que é preciso certo tempo para se perceber que Proust é “ele mesmo este outro, os cem outros” e que é “a partir deste momento que ele começa a compreender como pela obra de arte ele conseguirá, enfim, realizar, fixar, possuir o que até então tinha quase sempre sido retirado no mesmo momento em que havia sido dado”²⁵³; o artista proustiano adiciona ao mundo musical o mundo da pintura na busca pelo significado; para o autor da *Recherche* todo grande artista cultiva seu próprio mundo, único e individual e, sobretudo, não exterior, mas endógeno.

II. 4 - Swann e a sonata

²⁵⁰ MERLEAU-PONTY, 1991, p. 58. (A linguagem indireta e as vozes do silêncio).

²⁵¹ MERLEAU-PONTY, 1991, p. 59. (A linguagem indireta e as vozes do silêncio).

²⁵² P, 1995, p. 238.

²⁵³ BUTOR, 1964, p. 123. (*Les « moments » de Marcel Proust*).

Isto posto, consideramos que a arte, e particularmente a música na *Recherche*, tem para si reservado um lugar muito próprio; ela, assim como as demais expressões artísticas, certamente integra a essência e a identidade daquele que a acolhe; entretanto, apesar de seu evidente caráter ontológico, a sonata foi criada na obra como o símbolo da obra-prima indubitável que conduz à transcendência, à negação da morte; ela é necessária, plena e verdadeira 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, talvez”²⁵⁴; preterir através da arte a morte e o fim certo é firmá-la presente ao espírito; por isso, Proust nos fala também de certa “aquisição sentimental” que envolve uma obra-prima num sentido universal; verdadeira e profundamente intensa, a obra chega a ser humanizada no sentido de existir – não na esfera natural, mas na sobrenatural. Para o autor, a imortalidade só é possível para a obra de arte, e mesmo assim, apenas para a obra que cultivou sua própria posteridade.

Assim foi concebida a sonata de Vinteuil por Proust; como uma obra de indestrutível valor que carrega em si a totalidade que lhe permitirá dialogar com os homens no contínuo do tempo.

O encontro de Swann com a pequena frase foi o encontro dele consigo mesmo; ouvindo a sonata ele ouviu parte de si. Seu espírito, em plena comunhão com a beleza da frase, deixou-se arrebatado por ela; a pequena frase confidenciou a Swann a existência de um outro mundo, um mundo divino e sobrenatural, do qual Vinteuil, tendo a ele acesso, trouxe “para brilhar alguns instantes acima do nosso”.

A música que encantou Swann foi ouvida no “templo da música”, ou seja, no salão dos Verdurin, onde a paixão pela música de Vinteuil revela-se paixão por Odette de Crécy.

A pequena frase o seduziu com a promessa de viver e realizar intensamente o amor; sentimentos e desejos adormecidos foram subitamente avivados no encontro com ela. Tal impressão única foi, como disse Proust “por assim dizer, *sine materia*” - o puramente

²⁵⁴ SWANN, 1998, p. 336.

musical, “irredutível a qualquer outra ordem de impressões”²⁵⁵, invadiu o espírito de Swann ao mesmo tempo em que lhe insinuou “peculiares volúpias”²⁵⁶; a pequena frase que surge e desaparece traz consigo sua personificação, a *demi mondaine* Odette de Crécy, associada a partir de então e de maneira indelével, à frase musical.

A sonata participa intensamente em todas as instâncias da paixão vivida por Swann; a música pontua o romance de Swann e Odette: “... o pianista tocava para os dois a pequena frase de Vinteuil, que era como o hino nacional do seu amor”²⁵⁷. Esse amor renunciado e desejado é confortavelmente acolhido pelo espírito refinado e artístico de Swann; e Odette, embora intelectualmente limitada, aparece-lhe sedutoramente envolta em mistério e mais ainda e para compensar sua limitação intelectual, detentora de um profuso repertório de códigos femininos. Odette torna-se para ele “Zéphora, a filha de Jéthro”, da pintura de Botticelli. Ignorante de seus sentimentos, Swann encontrou em Odette a idêntica e misteriosa beleza particularizada da pequena frase; e, de inicialmente ignorante, ele passa a vítima de seus sentimentos e afetos: o sentimento de exclusão e o ciúme de sua vida, pregressa e presente, foram para ele tão profundamente misteriosos quanto a frase da sonata; nem a pequena frase e nem a personificação da promessa, Odette de Crécy, lhe seriam na vida plenamente apreendidos: “Quando Odette deixasse de ser para ele uma criatura sempre ausente, desejada, imaginária, quando o sentimento que ela lhe inspirava já não fosse aquela mesma misteriosa perturbação que lhe causava a frase da Sonata...”²⁵⁸. É no ignorado domínio dos afetos que tristeza e desilusão hospedam-se em Swann; enganou-se ele ao atribuir a beleza da sonata à própria sonata, pois “só uma percepção grosseira e viciada coloca tudo no objeto, quando tudo está no espírito”²⁵⁹, diz Proust. Foi a partir da música de Vinteuil que Swann se deparou com a subjetividade e a complexidade de ser ele quem era; através daquela sonoridade lhe foram reveladas as “muitas riquezas da sua própria alma”, e, ao experimentar-se frágil, aceita sua condição humana fragmentada e passível de paixões. Entretanto e ambigualmente a essa fragmentação, em contato com a música de Vinteuil, ele se viu e reconheceu-se como ser individual que participa do todo, pois a pequena frase o introduziu em algo maior que lhe segredou acerca da natureza da

²⁵⁵ SWANN, 1998, p. 206.

²⁵⁶ SWANN, 1998, p. 207.

²⁵⁷ SWANN, 1998, p. 215.

²⁵⁸ SWANN, 1998, p. 290.

²⁵⁹ T R, 1995, p. 185.

música, do outro, do amor e, num movimento, Swann sincronizou-se e uniu-se a outros seres individuais, tal como diz Benoist-Méchin: “Nós ascendemos pela euritmia dos corações a isso que há no universo de mais soberanamente livre, ao inefável que seria preciso abandonar ao limiar das vidas. Aí nestes momentos, nós sentimos que cada *alma coincide com todas as outras almas*, pois ela cessa de ser limitada, contingente e mortal e que, no domínio do infinito, a existência da pluralidade é inconcebível”²⁶⁰.

A presença da frase é sentida continuamente em toda a narrativa; ela diversifica sua aparição conforme seu estado na trama; sobretudo em Swann, ela, de símbolo de amor, vida, desejo, transforma-se em testemunha de fracasso, desilusão, dor.

A *soirée* de Mme de Sainte-Euverte expõe para Swann o objeto ausente, Odette de Crécy, tornado presente através das inesperadas notas de “sua sonata”; o reconhecimento imediato da música anima um turbilhão de lembranças – sua tristeza e desolação chegam a tal ponto que ele sente ciúme do “outro ele próprio” que um dia fora querido por Odette.

Para Georges Piroué este episódio constitui não só o momento mais elevado e lúcido da vida espiritual de Swann, mas ainda responde pela conexão com outros episódios capitais na *Recherche*²⁶¹; Piroué mostra-nos no concerto de Sainte-Euverte o poder extraordinário da obra de Vinteuil: “Por um lado, Vinteuil alcança uma vitória brilhante sobre o tempo, pois ele ressuscita na memória de um de seus ouvintes a realidade de uma época passada. Por outro lado, ele dá a prova de ter penetrado o segredo de Swann e até mesmo de partilhá-lo com um grande público, - por pouco que seja músico. Paralelamente, o poder destruidor do tempo é abolido e se revela em um compositor de gênio, uma capacidade de comunicação milagrosa com todos os homens”²⁶². Tanto Benoist-Méchin quanto Piroué “lêem” o concerto de Sainte-Euverte e a música de Vinteuil como transcendência que corresponde a certa “aquisição sentimental” introduzida por Proust ao nos falar daquilo que envolve a obra-prima num sentido universal; verdadeira e profundamente intensa, a obra chega a ser humanizada no sentido de existir – não na esfera natural, mas na sobrenatural.

²⁶⁰ BENOIST-MÉCHIN, 1926, p. 124.

²⁶¹ Georges Piroué faz uma reflexão longa e profunda acerca da importância do concerto de Mme de Sainte-Euverte; além de sua importância na *Recherche*, o comentador ressalta que o evento ultrapassa os limites da obra e nos apresenta várias evidências que comprovam certa obsessão de Proust pelo evento; desde o início de sua carreira literária, ele, reiteradas vezes escreveu a mesma cena. (Cf. PIROUÉ, 1960, p. 67 - 69).

²⁶² PIROUÉ, 1960, p. 70.

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; Swann revive através de suas lembranças um tempo feliz; encontra na música um refúgio e um amparo que o afasta do mundo ao mesmo tempo em que o aproxima de suas dores privadas; e esta música aderida ao espírito de Swann se fixa definitivamente em sua memória afetiva e já não é mais possível apartar-se dela e, “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”²⁶³.

Na questão da receptividade da obra de arte em Swann, Proust nos sugere direcionar a reflexão a Kant e a Analítica do Belo²⁶⁴, pois ao descobrir-se convencido de que “só uma percepção grosseira e viciada coloca tudo no objeto, quando tudo está no espírito”, tornou-se claro que Swann, ignorante acerca de si e de seus sentimentos, não suportou separar a representação (a sonata de Vinteuil) da finalidade que a ela ele imputou (Odette); associando a beleza da pequena frase aos seus interesses e desejos (mormente sua vontade de amar), condenou a música a uma cumplicidade afetiva obscura e perplexa que constantemente o afligirá; pois, ao abandonar-se e tornar-se voluntariamente refém do motivo musical (que antes de tudo é um fenômeno estético, mas que não foi como tal considerado por ele), a necessidade de referendá-lo o levou a personificá-lo e, Odette de Crècy, a quem ele personifica, conseqüentemente e por analogia, será tão obscura e confusa como a música, por isso, sendo “incapaz de saber a especificidade do belo musical, Swann se afasta da pequena frase para procurar em outra parte a felicidade que ela o fez entrever”²⁶⁵.

N’“Um amor de Swann”, condenada pelas lembranças de Swann, a pequena frase estará sempre vinculada a Odette e, embora realidades distintas, a sonata e Odette serão

²⁶³ SWANN, 1998, p. 336.

²⁶⁴ *Crítica do Juízo*; § 1, ¶ 1: O juízo-de-gosto é estético: “Para se distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto, para o conhecimento, mas pela imaginação (talvez vinculada com o entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo-de-gosto não é, pois, um juízo-de-conhecimento, portanto não é lógico, mas estético, pelo que se entende aquele cujo fundamento-de-determinação *não pode ser outro do que subjetivo*. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, porém, pode ser objetiva (e significa então o que é real em uma representação empírica); só não pode ser a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pela qual absolutamente nada é designado no objeto, mas em que o sujeito, assim como é afetado pela representação, sente a si mesmo”.

(KANT, 1974, p. 303 et seq.).

²⁶⁵ MATORÉ, George et MECZ, Irene, 1972, p. 73.

percebidas por ele como da mesma natureza, unívocas; entretanto, no decorrer do romance verificamos que, embora Swann desposse Odette, o amor e o ciúme doentio que ele sentia por ela, extinguem-se, mas a sonata, pelo contrário, está introjetada: “mas Odette estava simplesmente ao lado dele (e não nele, como o motivo de Vinteuil)”²⁶⁶; a pequena frase perdura como símbolo, e de um modo, talvez às avessas, sublimada, transubstanciada: “-Que bonito é no fundo – disse Swann – que o som possa refletir, como a água, como um espelho... E note que a frase de Vinteuil só me mostra as coisas a que eu não prestava atenção naquela época. De meus cuidados, de meus amores daquele tempo, ela nada mais me recorda: fez uma troca”²⁶⁷; quiçá, por seu caráter intimista, a música seja objeto mais receptivo à introjeção do que as demais artes, pois “o que os quadros dizem é um “Olhai”; têm o seu sujeito coletivo no que anunciam; este vira-se para o exterior e não para o interior, como na música”²⁶⁸, diz Adorno.

A felicidade que a pequena frase lhe trouxe não fora absorvida como signo de criação artística, pois sua percepção errônea assimilou a música como prazer amoroso; assim, Swann não soube encontrar a felicidade no motivo musical que tanto o mobilizou, mas sim a encontrou num tempo limitado e restrito da paixão, aquele de que participam não as obras-primas, mas os homens; porém, após a inevitável desilusão amorosa, embora mesmo não reconhecendo a música como fenômeno estético, ou em termos kantianos, promovendo o harmônico jogo das faculdades (entendimento e imaginação), Swann, ao introjetar a música em si e ao preservá-la como representação, metamorfoseou-a em alegoria do amor que tanto desejou viver.

²⁶⁶ R. 1984, p. 89.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ ADORNO, 1982, p. 191.

CAPÍTULO III - Bergson: tempo e música.

III. 1 - Bergson e a música.

Bergson repetidas vezes compara nossa vida interior a uma melodia; esta, se alterada o mínimo que seja, modifica seu conteúdo; na analogia²⁶⁹, o conteúdo é a duração e se a intuição é mudança e mobilidade, então, temos uma vida psicológica essencialmente susceptível a mudanças, por isso, ela se modifica segundo a alteração do nosso ritmo interno até mesmo numa suposta projeção exterior, isto porque, assim como a melodia musical, “a essência da duração está em fluir”²⁷⁰.

Duração é sucessão, tal qual uma peça musical; podemos descrever também uma peça musical como uma linha que se desenvolve no tempo, linha horizontal; o percurso linear é a melodia que pode ser comparada à “melodia interna” de Bergson; na comparação, a melodia se distancia da harmonia que se apresenta “oposta” àquela em sua verticalidade. Em *Duração e Simultaneidade* Bergson coteja a melodia musical em relação à continuidade de nossa vida interior: “Uma melodia que escutamos de olhos fechados, apenas pensando nela, está próxima de coincidir com o tempo que é a própria fluidez de nossa vida interior; mas ela tem ainda qualidades demais, determinação demais e precisaria apagar primeiro a diferença entre os sons, depois abolir as características distintas deste som, dele reter apenas a continuação do precedido no que segue e a transição ininterrupta, multiplicidade sem divisibilidade e sucessão sem separação, para reencontrar enfim o tempo fundamental. Tal é a duração imediatamente percebida sem a qual nós não teríamos nenhuma idéia do tempo”²⁷¹; esta melodia interior bergsoniana sugere-nos uma sonoridade particular e conhecida, a saber, a sonoridade wagneriana: “eis porque o elemento wagneriano propriamente produtivo é o elemento cujo sujeito renuncia a soberania, se abandona passivamente ao arcaico - *a seu interior instintivo* -, até que, pela virtude de sua emancipação, abandona a pretensão tornada irrealizável de organizar o desenvolvimento significativo. Este elemento em suas duas dimensões, harmonia e cor, é a sonoridade. È ela que *parece fixar* o tempo no espaço; como harmonia, ela “preenche” o espaço, porque o nome cor é emprestado da esfera do espaço visual. Ao mesmo tempo, a sonoridade pura

²⁶⁹ PENSADORES, 1974, p. 112. (O Pensamento e o Movente – Introdução).

²⁷⁰ PENSADORES, 1974, p. 110. (O Pensamento e o Movente – Introdução).

²⁷¹ D S, 1998, p. 41 - 42.

que representa justamente a relação natural inarticulada é o desígnio da dissolução wagneriana. Mas se a música de Wagner resulta num modo de sonoridade estranho ao tempo, em compensação, é sua própria distância em relação ao tempo que permite em larga medida desenvolver esta sonoridade sem ser impedida pelas tendências que dentro da dimensão temporal paralisam continuamente suas obras”²⁷² (itálico nosso); assim como a música wagneriana dissimula a noção temporal, a nossa melodia interior também participa da idéia do tempo de modo latente; o aspecto fluido da melodia musical coincide com a fluidez contínua que jorra da duração a fim de redescobrir o tempo fundamental.

Segundo Gisèle Brelet, a música é a arte do tempo por excelência; logo, se falamos em fluxo contínuo, temos que duração e música não podem ser estáticas; e se a duração consiste em mudança, pois não há estado de alma que não mude a cada instante, Bergson ao afirmar que “não há consciência sem memória”²⁷³ introduz-nos uma noção cara e imprescindível, não só para sua filosofia, mas também para nossa própria percepção musical: a memória. Portanto, e sinteticamente, podemos afirmar que música é tempo e memória; em vista disso, é possível apreender filosoficamente a música através do tempo e da memória.

III. 2 – O tempo bergsoniano e a música.

Carl Dahlhaus, ponderando acerca da definição do conceito tempo, cita os exames bergsonianos: “no conceito ou na intuição do *temps duré*, do tempo “vivido”, que não é uniforme, mas muda rapidamente e se desvanece de modo hesitante, Henri Bergson tentou reconstruir a originária experiência do tempo, que precede a do *temps espace*, tempo representado em termos de espaço. E não raro se afirmou que a música é uma forma fenomênica, a figura sonora do *temps duré*”²⁷⁴. Realmente, na questão temporal, o pensamento bergsoniano posiciona-se como um feroz crítico da tradição, pois “ao longo de toda a história da filosofia, tempo e espaço são colocados juntos e tratados como coisa do mesmo gênero”²⁷⁵, e isto para o filósofo é de um reducionismo ímpar, visto que, em muitas doutrinas, bastava fazer uma simples substituição de palavras, quer dizer, trocar

²⁷² ADORNO, 1996, p. 80 - 81.

²⁷³ PENSADORES, 1974, p. 31. (Introdução à Metafísica).

²⁷⁴ DAHLHAUS, 1991, p. 110.

²⁷⁵ PENSADORES, 1974, p. 109. (O Pensamento e o Movente – Introdução).

“justaposição” por “sucessão” que se resolvia a questão temporal, por isso diz Bergson: “não discordo de que o tempo implica sucessão. Com o que não posso concordar é com a idéia de que a sucessão se apresente à nossa consciência primeiro como distinção entre um “antes” e um “depois” justapostos”²⁷⁶; tal sistema adotado pela filosofia é uma falácia e conduz as reflexões a um tempo espacializado, previsível, repetitivo e remoto ao tempo verdadeiro, que envolve fluidez, duração e mobilidade; por isso, a investigação bergsoniana reclama que “restituamos ao movimento sua mobilidade, à mudança sua fluidez, ao tempo sua duração”²⁷⁷.

Contudo, inquirir sobre o tempo em seu sistema filosófico não é tarefa fácil; pois, dizer o tempo bergsoniano é dizer o que “dura continuamente”, é dizer a “duração real”; é dizer, afinal, a sucessão dos estados de consciência no domínio da vida interior que abarca uma “indivisível continuidade de mudança”²⁷⁸. Enfim, ele mesmo explica, “àqueles que vêm nessa duração “real” um não sei quê de inefável e de misterioso, que ela é a coisa mais clara do mundo: “a duração real é o que sempre se chamou *tempo*, mas tempo percebido como indivisível”²⁷⁹; ademais, a noção temporal bergsoniana engendra ainda a complexidade proveniente do próprio fundamento de seu pensamento que concilia duração e intuição, fato que torna menos fácil a definição de ambas as noções.

A intuição é a via, o método que nos aproximará da realidade temporal, ela é, como vimos, a “visão direta do espírito pelo espírito”²⁸⁰, e a faculdade da intuição existente em cada um de nós (ainda que recoberta) é que nos permitirá uma experiência interior desobstruída de dogmas e conceitos sedimentados na linguagem; ela é a conexão de acesso ao nosso “eu” que se conserva no tempo não extensivo mas sucessivo, no tempo vivido e concreto.

Isto posto, o tempo, ou melhor, a “duração pura” bergsoniana apresenta-se como um híbrido que compreende a “temporalidade interior, causalidade psicológica, multiplicidade qualitativa, heterogeneidade pura – utilizando-se das noções interligadas de continuidade, novidade e imprevisibilidade, essas duas últimas compreendidas nas idéias de mudança e de criação”²⁸¹, pois como explica Bergson, “digamos, portanto, que na duração,

²⁷⁶ PENSAMENTO E MOVENTE, 2006, p. 172.

²⁷⁷ PENSAMENTO E MOVENTE, 2006, p. 11.

²⁷⁸ PENSAMENTO E MOVENTE, 2006, p. 172.

²⁷⁹ PENSAMENTO E MOVENTE, 2006, p. 172.

²⁸⁰ PENSAMENTO E MOVENTE, 2006, p. 29.

²⁸¹ COELHO, J. G, 2001, p. 118.

considerada como uma evolução criadora, há criação perpétua de possibilidade e não apenas de realidade”²⁸²; logo, nossa vida psicológica é múltipla e contínua, entretanto a “multiplicidade dos estados de consciência, considerada em sua pureza original, não apresenta nenhuma semelhança com a multiplicidade distinta que forma um número”²⁸³, pois os estados psicológicos não são de natureza quantitativa ou numérica, e sim de natureza temporal e qualitativa. Por isso, de acordo com Deleuze, a partir dos dois tipos de multiplicidade (exterior-espaco e interior-duração), Bergson aproxima-nos da diferenciação objeto e sujeito; ou seja, a multiplicidade numérica (quantitativa) é o que “chamaremos objeto, objetivo, não só o que se divide, mas o que não muda de natureza ao dividir-se. É, portanto, o que se divide por diferença de grau”²⁸⁴ e inversamente, uma multiplicidade qualitativa é aquela em que “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”²⁸⁵, ou seja, na segunda multiplicidade adentramos a duração dos estados psicológicos que se sucedem no sujeito, pois, embora a vida psicológica seja sucessiva, ela conta com distintos estados, sobretudo no domínio emocional e sentimental; por isso, há “outro” sem que “vários” (em termos numéricos) existam; desta maneira, e apesar das multiplicidades, Bergson preserva continuidade e heterogeneidade, ou seja, as duas características fundamentais da duração.

A noção duração não se explica isoladamente porque ela é constituinte tanto da exterioridade quanto de nossa interioridade, “o movimento está tanto fora de mim quanto em mim; o próprio Eu [Moi], por sua vez, é tão somente um caso entre outros na duração”²⁸⁶ porque há uma pluralidade de durações e, se em “Matéria e Memória” o filósofo exemplifica a duração como exterioridade, como o que muda, pois “é verdade que o aspecto do universo material muda, que a configuração interior de todo o sistema real varia, e que aqui não temos mais a escolha entre a mobilidade e o repouso: o movimento,

²⁸² PENSAMENTO E O MOVENTE, 2006, p. 15.

²⁸³ ENSAIO, 1988, p. 12.

²⁸⁴ DELEUZE, 2004, p. 30.

²⁸⁵ DELEUZE, 2004, p. 31 e 32.

²⁸⁶ DELEUZE, 2004, p. 58 e 59.

qualquer que seja sua natureza íntima, torna-se uma incontestável realidade”²⁸⁷, em *A Evolução Criadora* a duração é o todo, o impulso vital, o *élan*, pois “a sucessão é um fato incontestável, mesmo no mundo material”²⁸⁸ e “quanto mais aprofundamos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo”²⁸⁹.

A partir destas breves exemplificações torna-se patente que estamos no cerne da filosofia bergsoniana quando refletimos acerca do tempo e, estando a noção essencialmente aderida ao pensamento do filósofo, ele esforça-se na difícil tarefa de traduzi-la para nós e não poucas vezes para melhor explicá-la ele recorreu à metáfora; uma imagem a miúdo usada para exprimir a descrição da continuidade de nossa vida interior é aquela alusiva à música, ao ritmo, e mais exatamente à melodia, temos por exemplo, “a melodia contínua de nossa vida interior – melodia que prossegue e prosseguirá, indivisível, do começo ao fim de nossa existência consciente. Nossa personalidade é exatamente isso”, ou então, “acaso se pode, sem desnaturá-la, encurtar a duração de uma melodia? A vida interior é exatamente essa melodia”²⁹⁰; esta apropriação metafórica de Bergson vem a calhar, pois a música exige de seu ouvinte, diferentemente das outras expressões artísticas, uma atenção à sucessão, à temporalidade intrínseca à sua própria estrutura, pois “o som existe *quando* existe”²⁹¹, e a música só se torna real com o auxílio da memória e *no* e *com* o tempo. Tomando como guia o categórico pensamento do filósofo, podemos afirmar tanto para a música quanto para nossa vida interior a existência de uma consubstancialidade temporal manifesta entre passado e presente, pois “assim como, repito, a melodia que percebemos indivisível e que constitui de uma ponta à outra, se quisermos estender o sentido da palavra, um presente perpétuo, ainda que nada haja de comum entre essa perpetuidade e a imutabilidade, nem entre essa indivisibilidade e a instantaneidade. Trata-se de um presente que dura”²⁹², logo, a realidade é mudança e uma mudança indivisível; é conservação do passado no presente e, num diálogo direto entre música e tempo, podemos dizer ainda que “desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro

²⁸⁷ M M, 1999, p. 226.

²⁸⁸ EVOLUÇÃO CRIADORA, 2005, p. 10.

²⁸⁹ EVOLUÇÃO CRIADORA, 2005, p. 12.

²⁹⁰ PENSAMENTO E O MOVENTE, 2006, p. 147 e 172 respectivamente.

²⁹¹ PIANA, 1991, p. 141.

²⁹² PENSAMENTO E O MOVENTE, 2006, p. 176.

tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente”²⁹³, portanto, constituídos de continuidade e simultaneidade²⁹⁴, os sons musicais aludem a uma instabilidade ou pluralidade e remete-nos ao tempo não apenas como um elemento participativo do corpo sonoro, mas como um elemento constitutivo, imanente, e a complexidade da noção temporal na música evidencia-se nos diferentes estratos em que ela age. Na definição de Wisnik, introduzimos a noção simultaneidade na afirmação música é continuidade e simultaneidade²⁹⁵; mas e a filosofia bergsoniana, como reage em relação à simultaneidade temporal? Podemos tecer uma relação entre a simultaneidade na música e a simultaneidade na filosofia?

Anteriormente definimos a duração como uma multiplicidade²⁹⁶. Entretanto, uma pergunta ficou a ser respondida: que multiplicidade é própria ao tempo? A quantitativa, a qualitativa, ou nenhuma delas? Retenhamos uma afirmação do filósofo que sustenta a existência “de um só Tempo, uno, universal, impessoal”²⁹⁷, ou seja, um monismo do tempo.

Bergson diz que “quando estamos sentados à beira do rio, o escoamento da água, o deslizamento de um barco ou o vôo de um pássaro e o murmúrio ininterrupto de nossa vida profunda são para nós três coisas diferentes ou uma só, como se queira...”²⁹⁸, quer dizer, ele “atribui à atenção o poder de “repetir-se sem dividir-se”, de “ser uma e várias”, porém, mais profundamente, ele atribui à duração o poder de englobar-se a si mesma”²⁹⁹. Neste caso, as três atividades destacadas por Bergson formam três fluxos que dependem daquele que os contém, ou seja, a própria duração; ela, além de participar como fluxo é também o elemento que encerra os outros dois elementos; e neste caso, não basta ter apenas dois fluxos, o vôo do pássaro e a própria duração, por exemplo, porque “dois fluxos jamais

²⁹³ WISNIK, 2005, p. 28.

²⁹⁴ Wisnik diz: “Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo”. (Cf. WISNIK, 2005, p. 27).

²⁹⁵ Corroborando a citação de Wisnik, segundo Platzer no *Compêndio de Música*, a partir do século XVI o desenvolvimento dos instrumentos polifônicos (cravo, órgão, alaúde...), ajudaram o alargamento das extensões – perto de cinco oitavas – o que por definição permitiu tocar várias notas em simultâneo. (Cf. PLATZER, 2001, p. 66).

²⁹⁶ Como vimos anteriormente, Bergson nos coloca dois tipos de multiplicidades e, segundo Deleuze, são elas, “as multiplicidades atuais, numéricas e descontínuas, e as multiplicidades virtuais, contínuas e qualitativas”. (Cf. DELEUZE, 2004, p. 63).

²⁹⁷ BERGSON, 1922, (*Durée et simultanété*), p. 58 e 59, 4ª edição apud DELEUZE, 2004, p. 62.

²⁹⁸ BERGSON, 1922, (*Durée et simultanété*), p. 67, 4ª edição apud DELEUZE, 2004, p. 63.

²⁹⁹ DELEUZE, 2004, p. 63 - 64.

poderiam ser ditos coexistentes ou simultâneos se não estivessem contidos em um mesmo e terceiro fluxo”³⁰⁰, portanto, “o vôo do pássaro e minha própria duração são simultâneos somente porque minha própria duração se desdobra e se reflete em uma outra que a contém, ao mesmo tempo que ela mesma contém o vôo do pássaro: há, portanto, uma triplicidade fundamental dos fluxos”³⁰¹, e Deleuze ainda assinala que “há três formas essenciais da continuidade: a de nossa vida interior, a do movimento voluntário, a de um movimento no espaço”³⁰²; ademais, é por isso que Deleuze fala sobre um “englobar-se a si mesma”, afinal a duração não é apenas o indivisível ou sucessão, ela é também simultaneidade e simultaneidade de fluxos, e, diz Bergson, é essa “simultaneidade de fluxos que nos conduz à duração interna, à duração real”³⁰³. Todavia, além da simultaneidade de fluxos, o filósofo ainda distingue outros três tipos de simultaneidades³⁰⁴, ficando então evidente que a qualidade de simultâneo é parte integrante de seu pensamento na questão concernente à coexistência³⁰⁵, por conseguinte, afirma Deleuze “a teoria bergsoniana da *simultaneidade* em, pois, confirmar a concepção da duração como *coexistência* virtual de todos os graus em um só e mesmo tempo”³⁰⁶. Então, a multiplicidade temporal inquirida inicialmente pode ser respondida, não através da qualidade ou quantidade que as opõe, mas a partir da infinidade de fluxos que participam da duração em um só tempo; para Deleuze, “não só as multiplicidades virtuais implicam um só tempo, como a duração, como multiplicidade virtual, é esse único e mesmo Tempo”³⁰⁷.

Portanto, pelo que vimos, a simultaneidade musical aproxima-se da simultaneidade bergsoniana porque ambas participam de um só tempo: “quando escutamos uma melodia, temos a mais pura impressão de sucessão que possamos ter – uma impressão tão afastada quanto possível daquela da simultaneidade – e, no entanto, é a própria continuidade da melodia e a impossibilidade de decompô-la que nos dão essa impressão. Se a recortamos em notas distintas, em tantos “antes” e “depois” quantos nos aprouver, é porque nela

³⁰⁰ DELEUZE, 2004, p. 64.

³⁰¹ DELEUZE, 2004, p. 64.

³⁰² DELEUZE, 2004, p. 64, nota 113.

³⁰³ DELEUZE, 2004, p. 64.

³⁰⁴ Segundo Deleuze são eles: {a} a simultaneidade relativista entre relógios distanciados [*D S*, 71 e 116 ss]; b) e c) as duas simultaneidades no instante, entre acontecimento e relógio próximo, e também entre esse momento e um momento de nossa duração [70 - 75]; d) a simultaneidade de fluxos [67 - 68, 81]. (Cf. DELEUZE, 2004, p. 68, nota 121).

³⁰⁵ A noção “coexistência” será mais explorada neste capítulo em III. 2. 1 - A memória.

³⁰⁶ DELEUZE, 2004, p. 68.

³⁰⁷ DELEUZE, 2004, p. 66.

misturamos imagens espaciais e porque impregnamos de simultaneidade a sucessão: no espaço, e apenas no espaço, há distinção nítida de partes exteriores umas às outras”³⁰⁸; a simultaneidade que está aqui colocada se refere a uma imagem contígua inserida numa sucessão espacializada, entretanto, o filósofo continua, “reconheço, por outro lado, que é no tempo espacializado que nos instalamos normalmente. Não temos nenhum interesse em escutar o rumorejo ininterrupto da vida profunda. E, no entanto, a duração real está aí. É graças a ela que tomam lugar num único e mesmo tempo as mudanças mais ou menos longas às quais assistimos em nós e no mundo exterior”³⁰⁹. Logo, é nesta segunda noção de simultaneidade, a que verdadeiramente ocorre na duração real, em que “num único e mesmo tempo” as mudanças, tanto de nossa vida profunda quanto do mundo exterior, se efetivam.

E se, como vimos, ao pensar música referimo-nos essencialmente a tempo, o que em termos bergsonianos equivale a dizer duração, fluidez e mobilidade, então, podemos também afirmar que aludimos à evanescência, ao fugidio, ao que se extingue; isto ocorre porque a música não é discurso e nem dispõe de uma língua, “quando muito ela é sua própria língua para si mesma, uma língua intraduzível e inapreensível que ela não cessa de destruir ao edificar”³¹⁰; e nesse sentido do efêmero, acrescentemos à reflexão uma observação sobre a música (como expressão que produz o belo) de Leonardo que, sem considerar a memória, diz “então na música a temporalidade constitui o seu limite, aliás a sua *desventura*”³¹¹, pois para ele a música “se esvai no mesmo instante em que nasce”³¹², contrário à pintura que conserva através da materialidade sua beleza. Por sua característica essencialmente temporal, a ponderação leonardiana aventada, além de conduzir a reflexão à interioridade e exterioridade, a conduz, sobretudo, à subjetividade e a expressão musical, noções que comumente permeiam a música.

Quando Stravinsky proferiu a famigerada frase, “a expressão jamais foi a propriedade imanente da música”³¹³, ele, embora gerando muita discussão sobre o que seria esta

³⁰⁸ PENSAMENTO E O MOVENTE, 2006, p.172.

³⁰⁹ PENSAMENTO E O MOVENTE, 2006, p.173.

³¹⁰ DUFRENNE, 1981, p. 123.

³¹¹ LEONARDO da Vinci, *Trattato della pittura*. Neuchâtel: Le Bibliophile, 1970, par. 25 p.24 apud PIANA, 1991, p. 143.

³¹² LEONARDO da Vinci, *Trattato della pittura*. Neuchâtel: Le Bibliophile, 1970, par. 27 p. 24 apud PIANA, 1991, p. 143.

³¹³ PIANA, 1991, p. 290

“expressão musical”, apenas anelou dizer que “a música está acima do nível pessoal e do real, e enquanto tal, vai além dos significados e descrições verbais...”, por isso, sempre “...uma nova composição musical é uma nova realidade”³¹⁴.

A partir da colocação do compositor russo, podemos afirmar que a música nada expressa, a não ser a si mesma e sua própria realidade; o conjunto de sinais colocados na pauta não são símbolos (ou seja, mediadores representativos) a serem interpretados, mas apenas sinais, notas a serem atingidas, por isso, diz Dufrenne, “a nota só existe plenamente quando tocada, como, generalizando, o objeto estético só existe quando percebido”³¹⁵. Como já havia Hanslick afirmado na primeira metade do século XIX, em música os pensamentos não podem ser outros, senão pensamentos musicais.

Destaquemos a ponderação de Suzanne Langer acerca da pressuposição habitual (a atribuição de representação de sentidos à música) que sempre envolve a música; ela afirma que “as estruturas sonoras, que nós chamamos música, têm uma estrita semelhança lógica com as formas do sentimento humano”, ou seja, a relação com a afetividade se coloca presente como característica essencial da música, e por isso, ela afirma ser a música “*um correspondente sonoro da vida emotiva*”³¹⁶; logo, parece ser, então, até inevitável não estabelecer associações que não sejam de caráter íntimo com a música, e isso em referência tanto ao compositor quanto ao apreciador. Este fato, aliás, nos remete a assertiva de Gisèle Brelet quando disse que “a música, arte da interioridade, é necessariamente construção de si”³¹⁷; ou seja, é construção que promana da interioridade daquele que a gera e que lhe dá forma (em referência ao formalismo na música).

A experiência musical é, assim como toda experiência estética, uma vivência individual e, portanto, subjetiva; entretanto, Hanslick adverte que a atividade de compor e conseqüentemente seu resultado (a música) são essencialmente objetivos; pois, embora o compositor lance mão de certos elementos musicais singulares e expressões

³¹⁴ STRAVINSKY, I. e CRAFT, R. *Colloqui com Stravinsky*. Turin: Einaudi, 1977, p. 229 apud PIANA, 1991, p. 290, nota 04.

³¹⁵ DUFRENNE, 1981, p. 119.

³¹⁶ Piana, a partir desta colocação, desenvolve a dedução dela inevitável: a música não é uma linguagem, mas sim um sistema de signos imposto pela semiologia musical. (LANGER, S. K. *Sentimento e forma*. Milão: Feltrinelli, 1975, p. 43 apud PIANA, 1991, p. 300 et seq).

³¹⁷ BRELET, 1947, p. 145.

características³¹⁸, as quais através de certas tonalidades, ritmos e harmonia sugerem certos sentimentos, o produto que o compositor nos oferece é objetivo, ou seja, a música em si é objetiva, e “o momento *subjetivo*, em princípio, permanece sempre subordinado, só ingressará numa diversa relação de grandeza com o objetivo, em consonância com a diferença da individualidade”³¹⁹. Outrossim, em virtude de sua própria temporalidade intrínseca, a música é uma expressão que “não precisa dar uma volta tortuosa entre as cores e as formas, mas pode alcançar logo a interioridade porque o seu material já teria uma forma homogênea à dela”³²⁰.

Em sua faculdade envoltória, a música nos parece a expressão que menos exige de nossa percepção (afinal, o ouvido está em constante vigilância), mas que mais dela se nutre, pois o tempo na música não é algo que se apreende direta e plenamente, pelo contrário, só através da sucessão apreendemos o todo da obra. De uma obra musical participam sons e intervalos, ou seja, paradoxalmente o som dos sons e o som dos silêncios; e conforme Seincman, a partir do século XVIII, do silêncio provem a constatação da possibilidade de manipulação e controle sobre o tempo transitório, o tempo que escapa, pois, como afirma Rousseau, “o que de mais prodigioso pode ser atingido por uma arte que assenta no movimento é que ela seja capaz de nos comunicar a própria imagem do repouso”³²¹. Assim, ao compositor são permitidas a produção e a ausência do som musical, e ao produzir, ou melhor, ao introduzir o silêncio na obra, ele nega a transitoriedade e aponta para a emulação do perecível.

³¹⁸ A título de ilustração, Platzer no *Compêndio de Música* {Capítulo II, Acústica e Música}, diz que a afinação temperada é a forma pela qual são organizados os intervalos físicos entre os sons de uma escala. A escolha de um temperamento conveniente sempre foi uma preocupação importante dos músicos, pois dele provém todos os princípios de composição. Registraram-se vários sistemas teóricos que se sucederam no tempo e cada um à sua maneira, tentou racionalizar este aspecto da música [p. ex., a série dos harmônicos, a escala pitagórica, o sistema zarliniano]; entretanto, o desenvolvimento dos instrumentos polifônicos e a adaptação do sistema tonal através das modulações, propiciaram a partir século XVI novas investidas teóricas; Marc-Antoine Charpentier [1645/ 50 - 1704] em seu pequeno tratado de composição, fala da energia – o termo moderno é *ethos* – dos Modos (tonalidades), e atribui um estado de espírito subjetivo a cada dentre eles; p. ex.: DÓ: *alegre e guerreiro*; RÉ: *feliz e vitorioso*; MIB: *cruel e duro*; MI: *brigão e barulhento*, e assim por diante. (Cf. PLATZER, 2001, p. 63 - 68).

³¹⁹ HANSLICK, 1994, p. 61.

³²⁰ PIANA, 1991, p. 144.

³²¹ ROUSSEAU, 1981, p. 115 apud SEINCMAN, 2001, p. 20, nota 7.

III. 2. 1 – A memória

Bergson diz que toda experiência manifesta a atividade do espírito, embora nem sempre o “eu” consiga apreender sua essência criadora: “Ora quem diz espírito diz, antes de tudo o mais, consciência”³²², que quer dizer memória: “Toda consciência é então memória – conservação e acumulação do passado no presente”³²³; e, além da conservação e acumulação, temos também que “a duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós, à medida que envelhecemos. Sem esta sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade”³²⁴; e ainda que “a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela”³²⁵.

A identidade da memória bergsoniana define-se então, segundo Deleuze, sob “dois aspectos indissoluvelmente ligados, a memória-lembrança e a memória-contração”³²⁶, que resultam da dualidade da duração segundo um “movimento pelo qual o ‘presente’ que dura se divide a cada ‘instante’ em duas direções, uma orientada e dilatada em direção ao passado, a outra contraída, contraindo-se em direção ao futuro”³²⁷. Portanto, a memória não se restringe a ser uma memória pessoal e exterior que apenas conserva o passado; ela é uma memória interior que se modifica a si mesma e prolonga o antes e o depois, impedindo-os de ser puros instantâneos, aparecendo e desaparecendo em um presente que renasceria sem cessar³²⁸; a duração é essencialmente memória, consciência e liberdade.

³²² BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle* [Œuvres]. Paris: PUF, 1970, p. 818. Citado também em nota por NEVES, Maria do Céu Patrão (Tradução, Introdução e Notas; revisão literária: Lucinda Soares) em *A Intuição Filosófica*. Lisboa: Colibri; Universalia, 1994, p. 56, nota 69.

³²³ E S, 1999, p. 05.

³²⁴ PENSADORES, 1974, p. 31. (Introdução à Metafísica).

³²⁵ M M, 1990, p. 54 e 55.

³²⁶ DELEUZE, 2004, p. 39.

³²⁷ DELEUZE, 2004, p. 39.

³²⁸ D S, 1998, p. 41.

No primeiro capítulo de *Matéria e Memória* o filósofo descreve os aspectos da subjetividade³²⁹; diretamente ligada à memória está a subjetividade-memória que se subdivide em subjetividade-lembrança e subjetividade-contração que constituem nossa subjetividade formal, propriamente dita; a partir da subjetividade é que Bergson, opondo passado e presente, indica-nos o caminho para uma ontologia; será através deste horizonte subjetivo que aparecerá a lembrança, o elemento que ocupa o intervalo propriamente cerebral; ela conserva-se na duração e, portanto, conserva-se em si. Bergson nos apresenta na diferença entre a percepção pura e a lembrança pura uma diferença de natureza entre o presente e o passado; o pensamento bergsoniano admite que o passado, por mais que tenhamos convencionado o contrário, não deixou de ser; antes, ele é, ele é ser em si; já o presente é que não é, porém ele age; ele é o ativo ou o útil, mas não o ser; o presente seria o puro devir e não o em si, mas o fora de si; o passado pelo contrário, não age mais, é “inútil e inativo, impassível”³³⁰ e “não se trata de dizer que ele ‘era’, pois ele é o em-si do ser e a forma sob a qual o ser se conserva em si (em oposição ao presente, que é a forma sob a qual o ser se consome e se põe fora de si)”³³¹.

Segundo Deleuze, a teoria da memória bergsoniana chamada “*virtual*, inativa e inconsciente”³³² tem um alcance extra psicológico que difere do inconsciente freudiano; ao dizer “lembrança pura” Bergson não estabelece nenhum vínculo de existência psicológica, ele aplica a designação de inconsciente para determinar o ser tal como ele é em si; já Freud tem o termo inconsciente para designar uma realidade psicológica fora da consciência; Deleuze esclarece: “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”³³³.

É em *Matéria e Memória* que Bergson nos explica sua teoria da memória e a evocação da lembrança: “Aliás, é isso que a consciência constata facilmente toda vez que acompanha, para analisar a memória, o próprio movimento da memória que trabalha. Trata-se de recuperar uma lembrança, de evocar um período da história? Temos consciência de um ato

³²⁹ Segundo Deleuze, as subjetividades relacionadas por Bergson são: subjetividade-necessidade, subjetividade-cérebro, subjetividade-afecção, subjetividade-lembrança e subjetividade-contração. (Cf. DELEUZE, 2004, p. 40).

³³⁰ DELEUZE, 2004, p. 42.

³³¹ DELEUZE, 2004, p. 42.

³³² DELEUZE, 2004, p. 42.

³³³ DELEUZE, 2004, p. 43.

sui generis pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual [...]”³³⁴; a ontologia aplicada ao passado é o verdadeiro *salto* para Deleuze, o *salto na ontologia*, “saltar no ser em si do passado” é sair da psicologia e adentrar “uma Memória imemorial ou ontológica”³³⁵. Só após o *salto* é que a lembrança assume uma existência psicológica, de virtual ao estado atual; por isso Bergson diz que passado e presente coexistem: Nós pretendemos que *a formação da lembrança não seja posterior a da percepção, mas sim contemporânea dela*”³³⁶, e como diz Deleuze, “o passado é ‘contemporâneo’ do presente que ele *foi*”³³⁷; o ser e o devir coexistem reciprocamente no passado e no presente; é neste ponto que memória-lembrança, que remete ao passado, encontra-se com memória-contração, que remete ao futuro, assegurando a continuidade da duração; a duração define-se, então, mais pela coexistência que pela sucessão e apesar da duração ser sucessão real, ela apresenta-se, mais profundamente como “*coexistência virtual: coexistência consigo de todos os níveis, de todas as tensões, de todos os graus de contração e distensão*”³³⁸. A coexistência aponta para a lembrança e seus desdobramentos; neste percurso define-se o inconsciente psicológico e o inconsciente ontológico; este último é o *em si*, lembrança pura, virtual e inativo; já o primeiro é a lembrança em vias de atualizar-se no *salto*.

Nossa escuta musical encontra-se associada de modo único à memória; só ela poderá nos levar à totalidade da obra musical; Seincman em seu *Do tempo musical*, através do exame de um pequeno trecho musical em que ele inquire acerca da relação entre o texto musical e a memória, realçou “o problema da *articulação*, quer dizer de como a consciência lida com as partes”³³⁹, ou seja, o que deveria ser tomado como um único estado contínuo e indivisível é percebido gradualmente, em partes; logo, a consciência humana faz *recortes*

³³⁴ M M, 1990, p. 110.

³³⁵ DELEUZE, 2004, p. 44.

³³⁶ E S, 1999, p. 130.

³³⁷ DELEUZE, 2004, p. 45.

³³⁸ DELEUZE, 2004, p. 47.

³³⁹ SEINCMAN, op. cit., p. 35.

da realidade para conseguir apreender a totalidade; na audição, na sucessão dos sons, vamos apreendendo a totalidade musical a partir de cada som ou de cada conjunto sonoro carregado de significação; consecutivamente, um som após outro “presentifica-se” na atividade, na atualização, para tornar-se totalidade e realidade musical virtual e inativa, que é passado, que é ser; nossa audição projetiva e antecipadora é sempre presente que “infla ao avançar”; nosso presente, sensorial e motor, atua sobre nós ao mesmo tempo que nos faz agir, e “nosso passado, ao contrário, é o que não age mais, mas poderia agir, o que agirá ao inserir-se numa sensação presente da qual tomará emprestada a vitalidade. É verdade que, no momento em que a lembrança se atualiza passando assim a agir, ela deixa de ser lembrança, torna-se novamente percepção”³⁴⁰; então, segundo o pensamento bergsoniano, em qualquer apreciação estética, o passado agirá e trará, através da percepção dos sentidos, o presente, o fluxo permanente, o devir, por isso, “com a memória estamos efetivamente no domínio do espírito”³⁴¹. E no domínio das artes nenhuma outra expressão artística apela mais para a memória, e conseqüentemente para o espírito do que a música³⁴²; por isso, a totalidade, a apreensão do “ser musical” só é possível se o ouvinte retiver e memorizar os sons em ato e é apenas neste momento que a música existe como obra, como objeto artístico. Compositor, intérprete e ouvinte buscam a “identidade entre a interpretação e a obra, entre o intérprete e o ouvinte, entre esta obra particular e outra obra, e assim por diante”³⁴³; uma rede perceptiva forma-se no momento em que a música é música. Hanslick coloca-nos que a partir do movimento se estabelecerá o vínculo entre “duas forças vivas”, ou seja, entre obra e ouvinte numa fundamental relação dialética que é essencial na música; nessa relação, o belo na música não está “além dela”, mas nas próprias relações sonoras (que são formas sonoras em movimento) percebidas pelo ouvinte; nesse ponto, tempo, memória e esforço do ouvinte (afinal, a escuta não é passiva, e sim ativa) constituem premissas para que a tríade (compositor, intérprete e ouvinte ou mesmo, emissor-

³⁴⁰ M M, 1999, p. 281.

³⁴¹ M M, 1999, p. 281.

³⁴² Hanslick enumera algumas citações de musicólogos antigos e modernos, a fim de demonstrar o amplo domínio dos princípios pautados nas impressões subjetivas na arte musical; a lista é grande, porém, apenas para ilustração, podemos citar, p. ex., *Mattheson* “Em cada melodia, devemos estabelecer como finalidade principal uma *emoção* (quando não mais de uma)”; *Gottfried Weber* “A música é a arte de expressar os sentimentos por meio de sons”; *W. Heinse* “A meta fundamental da música é a imitação ou, melhor, a excitação das paixões”. (Cf. HANSLICK, 1994, p. 21).

³⁴³ SAID, 1991, p. 142.

mensagem-receptor, como afirma Seincman³⁴⁴), sincronizada no fenômeno da recepção estética, possa efetivar-se. Na filosofia bergsoniana tempo e memória participam do mesmo objeto: “... a duração é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e infla ao avançar. A partir do momento que o passado aumenta sem cessar, infinitamente também ele se conserva”³⁴⁵. A *coexistência virtual* garante a continuidade de que a duração necessita e a mobilidade que requer a intuição; o ser é o passado, inútil, virtual, inativo, o em si do ser. Somos o que nosso passado vai armazenando através do presente que vai sendo consumido. Se não houvesse a participação da memória, a música seria sempre evanescência, instantaneidade, expressão sempre renascida; seria apenas uma sucessão de sons abandonados no ar; entretanto, é através do registro mnemônico que podemos afirmar a existência da arte musical e do próprio tempo, pois a arte musical provém da dimensão temporal para realizar-se.

³⁴⁴ Seincman diz: “A tão mencionada tríade – compositor-intérprete-ouvinte, ou mesmo emissor-mensagem-receptor, não se constitui de três funções distintas, mas de uma única: o compositor é intérprete e ouvinte da obra, o intérprete é compositor e ouvinte da obra e, por fim, o ouvinte é compositor e intérprete da obra.” (Cf. SEINCMAN, 2001, p. 30).

³⁴⁵ EVOLUÇÃO CRIADORA, 1979, p. 16.

CAPÍTULO IV – Conclusão

IV. 1 – Proust, Bergson e a música.

Por tudo o que examinamos, tempo e música parecem cúmplices de uma mesma dimensão³⁴⁶; mas, se a música está para nossa compreensão como uma invenção eminentemente humana, o tempo no qual esta invenção se estabelece ainda permanece à nossa limitada razão impenetrável. Todavia, se as dúvidas alusivas ao tempo e à temporalidade são várias, a música também é assunto controverso, pois muito comumente ela esteve próxima do sagrado, do inexplicável. Destarte, a música nos estimula a indagar pelo próprio caráter manifestamente espiritual de sua essência, ou ainda pela voz humana que canta invocando “uma mimese do anímico, da vida afetiva, da subjetividade”³⁴⁷; enfim, a expressão musical sustenta, assim como a noção temporal, uma dimensão francamente metafísica que dilata, sobremaneira, seu exame³⁴⁸.

A arte dos sons é detentora de uma peculiar e intangível natureza temporal que não rivaliza com nenhuma outra expressão artística; só ela poderia servir de modelo metafórico tanto

³⁴⁶ A literatura freqüentemente explora a matéria tempo; *A montanha mágica* de Thomas Mann é um clássico exemplo de literatura que se ocupou da temporalidade, e através de um personagem (Settembrini) Mann associa tempo e música quando afirma que música é a expressão que avalia o “curso do tempo de uma forma especial e cheia de vida, e assim lhe empresta vigilância, espírito e preciosidade”, pois, continua a personagem, ela “desperta o tempo; desperta a nós, para tirarmos do tempo um gozo mais refinado”; a assertiva de Mann participa-nos de um encontro *sui generis* que só na música se evidencia: o encontro com o tempo. Para o escritor alemão, a associação, música e tempo, remete à vida, à nossa própria identidade seminal e humana; a música, aliada à memória, ao passado e ao presente que tende ao futuro, nos levará a aproveitar do tempo “mais refinado”. (Cf. MANN, 1980, p. 131).

³⁴⁷ CHASIN, 2004, p. 123.

³⁴⁸ PIANA diz que à música, assim como ao tempo, pertence o imaterial, o desvanecente, o transitório; por isso, é possível uma analogia entre a música e os elementos da natureza; entretanto, não com todos, mas apenas com três, pois “há a fluidez *aquática* do som, a sua mobilidade *ígne*a e a sua evanescência *aérea*. Somente a *terra*, na qual se concentra a *matéria* com todo o seu peso, parece alheia ao soma não-corporeidade do som e sua afinidade aquática nos sugere uma cosmogonia; a “origem do mundo a partir do som” induz a uma reflexão evocada amiúde nos tratados medievais, da *aparência aquática da música*; segundo Marius Schneider, antes do som (do grito) divino que rompeu o silêncio para originar o mundo, havia o silêncio fértil de vida adormecida e a sonoridade das águas, “o que são afinal estas águas primordiais? Nada mais que os ritmos do escorrer do tempo. O mundo primordial não tem espaço, quer dizer, existe somente no tempo, e no tempo primordial, o som substancial presente mais ou menos perceptivelmente em cada objeto criado é a única dimensão existencial do mesmo objeto; por conseguinte as próprias águas primordiais – chamadas com tanta freqüência também de proto-elemento da criação – não podem ser águas reais mas somente um murmúrio; a água e o tempo fluem, assim como a música em seu rumor surdo, até ”que explode a voz trovejante que cria o universo”; a existência dos objetos criados se revela apenas através do som substancial, fundamental; não há espaço, porque este se tornou imanente ao tempo primordial, e esse tempo original é concomitantemente à existência, um sempre escoar, um sussurro da água corrente, apenas o murmúrio”. (Cf. PIANA, 1991, p. 82).

para a filosofia quanto para a literatura. É na instância temporal (esteio da *Recherche* e do pensamento bergsoniano) que literatura e filosofia são simpáticas a ela.

Para a literatura proustiana a música é parte e todo, tanto da estrutura da obra quanto do conteúdo dela. Proust exprimiu o senso comum que presume a existência expressa de determinado sentimento presente nas formas musicais ao relacionar o amor de Swann à pequena frase da sonata; a música de Vinteuil foi sagrada como a obra-prima incontestável que simbolizou o amor e a desilusão, ao mesmo tempo em que provou a partir de “outra obra, e, no entanto, a mesma”, (o septeto), a existência individual da alma. Em *Os prazeres e os dias*, escreveu o jovem Proust que, antes de tudo, a música “imita os movimentos da alma”³⁴⁹.

Constatamos com Bergson que o uso da metáfora musical em seu pensamento elucidou de modo inequívoco a noção da duração, e além da música exercer um papel modelar em sua discussão filosófica temporalista, Bergson ainda nos alimentou com seu refinado e espiritualizado pensamento; ao discorrer sobre a emoção criadora (a gênese da intuição na inteligência), poeticamente ele diz: “quando a música chora, é a natureza inteira que chora com ela. Verdadeiramente dizendo, ela não introduz tais sentimentos em nós, mas, sobretudo, nos introduz neles, como passantes levados a dançar”³⁵⁰; a metáfora musical bergsoniana ultrapassou a estiolada demonstração e libertou sua linguagem filosófica.

Então, sendo música uma experiência no tempo e sendo o tempo, o elemento ubíquo e enigmático no qual realizamos nossas vidas simultânea e sucessivamente, (que é, sem defini-lo, mas sabendo-o³⁵¹, como disse Agostinho, a própria essência de nossa existência), é natural pensar que o objeto da música seja certo modo de tradução temporal, ou como diz Stravinsky, seja “instituir uma ordem entre o homem e o tempo”³⁵².

E é neste âmbito mais profundo, e exclusivamente humano, que a música surge na literatura proustiana e na filosofia bergsoniana. Identificada a uma música fundamental e atemporal que perpassa os seres, os objetos e os sentidos, a música expressa nesta literatura e nesta filosofia torna-se símbolo que almeja aproximar o espírito do absoluto.

³⁴⁹ PROUST, 1971, p. 237.

³⁵⁰ (Cf. DELEUZE, 2004, p. 90, citando *As Duas Fontes da Moral e da Religião*).

³⁵¹ “Que é, pois, o tempo? Se ninguém me perguntar, sei; se quiser explicar a quem me pergunta, não sei”. (Cf. AGOSTINHO, *Santo Confissões*. São Paulo: Paulus, 1984, p. 338).

³⁵² BRELET, 1947, p. 146. (Cf. BRELET, G. *La Poétique d’Igor Strawinsky (La Revue musicale, avril 1946, p. 131 et suiv.)*).

A arte dos sons penetra o espírito e revela o belo, ela expande nossos espaços internos sincrônica e simultaneamente, por isso, somos reféns e senhores das sensações que ela nos provoca, e paradoxalmente, na audição, o tempo faz-se presente e ausente quando estamos envolvidos por ela.

A pequena frase da sonata de Vinteuil, o septeto, os comentários sobre *Tristão e Isolda* e *Tanhäuser*, ou *Pelleas et Mélisande*, os quartetos de Beethoven, ou ainda, a grande participação da vulgar canção *Sole mio*, inundaram o espírito do leitor com sensações, cores e imagens.

E assim como a música, a cidade de Veneza teve um papel preponderante na caminhada proustiana; por isso, coligando música à memória e tempo, e à metáfora e beleza, finalizamos nosso trabalho com as palavras do poeta russo Joseph Brodsky sobre um lugar especial, tanto para Proust quanto por Brodsky, a cidade de Veneza: “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 eterno.”³⁵³

³⁵³ BRODSKY, 2006, p. 87.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. OBRAS DE MARCEL PROUST

- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1987 – 1989.
- _____. *Les Plaisirs et les jours*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *Jean Santeuil*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *Essais et articles (Contre Sainte-Beuve, Pastiches et mélanges)*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *Correspondance de Marcel Proust*, 21 vol. Paris : Plon, 1970- 1993.
- _____. *Correspondance Marcel Proust et Gaston Gallimard*. Paris: Gallimard, 1989.
- _____. *Lettres à Reynaldo Hahn*. Paris: Gallimard, 1956.
- _____. *Correspondance Marcel Proust et Jacques Rivière*. Paris : Gallimard, 1976.

2. OBRAS DE MARCEL PROUST TRADUZIDAS PARA O PORTUGUÊS

- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*, 7 vol. São Paulo: Globo.
- _____. *Nas trilhas da crítica*. São Paulo: Edusp; Imaginário, 1994.
- _____. *Os Prazeres e os dias*. São Paulo: Códex, 2003.
- _____. *Contre Sainte-Beuve*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- _____. *Marcel Proust, Gaston Gallimard: correspondência*. São Paulo: Ars Poetica; Edusp, 1993.
- _____. *Sobre a leitura*. Campinas : Pontes, 2001.

3. OBRAS DE HENRI BERGSON

- BERGSON, Henri. *Essais sur les Données Immediates de la conscience*. Paris : PUF, 1996.
- _____. *Matière et Memoire*. Paris: PUF, 1996.
- _____. *L'Évolution Créatrice*. Paris: PUF, 1996.
- _____. *La Pensée et le Mouvant*. Paris: PUF, 1996.
- _____. *L'Énergie Spirituelle*. Paris: PUF, 1996.
- _____. *Durée et simultanéité*. Paris : PUF, 1998.
- _____. *Les Deux Sources de la Morale et de la religion*. Paris: PUF, 1967.
- _____. *Le Rire*. Paris: PUF, 1996.
- _____. *Mélanges*. Paris: PUF, 1972.

4. OBRAS DE HENRI BERGSON TRADUZIDAS PARA O PORTUGUÊS

- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados Imediatos da Consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- _____. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- _____. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Memória e Vida – Textos escolhidos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Textos escolhidos – Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

5. OBRAS DE OUTROS AUTORES

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. *Essai sur Wagner*. Paris: Gallimard, 1996.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1984.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a Humanidade em Tempos Sombrios: Reflexões sobre Lessing*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário, 1998.
- _____. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. São Paulo: Scrinium; Contracapa, 1999.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BENOIST-MÉCHIN, Jacques. *La Musique et l'Immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris: Simon Kra, 1926.
- BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BRELET, Gisèle. *Esthétique et Création Musicale*. Paris : PUF, 1947.
- BRINCOURT, André et Jean. *Les Oeuvres et les Lumières*. Paris: La Table Ronde, 1955.
- BRODSKY, Joseph. *Marca-d'água*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BUTOR, Michel. *Essais sur les modernes*. Paris : Gallimard, 1964.
- CARPEUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. *Merleau-Ponty - Vida e Obra*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. A Forma-Sonata Beethoveniana. O Drama Musical Iluminista. N.1, Tomo II – Música e Literatura (1999). São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, ISSN 1516-4845, p. 137 -176.

CITATI, Pietro. *Proust*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CLARAC, Pierre. *Marcel Proust/ o homem/ o escritor/ a obra: Três Grandes Obras Inacabadas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 7 - 20.

COELHO, Jonas Gonçalves. Bergson: tempo e ação. *discurso Revista do Departamento de Filosofia da USP*, São Paulo: **discurso editorial**, n. 32, ISSN 0103-328X, p. 113 – 140, 2001.

COELHO, Ruy. *Proust Introdução ao método crítico*. São Paulo: Editora Flama limitada, 1944.

COMPAGNON, Antoine. Un classique moderne. *Magazine Littéraire – Proust/ Hors Série*. Paris, n° 2 - 38F, 2000, ISSN: 0024-3807, p. 07 - 09.

DAHLHAUS, Carl *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.

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

_____. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2004.

DELVAILLE, Bernard. Traduire Ruskin. *Magazine Littéraire – Proust/ Hors Série*. Paris, n° 2 - 38F, 2000, ISSN: 0024-3807, p. 50 -52.

DEZON-JONES, Elyane. Dans les salons de la Recherche. *Magazine Littéraire – Proust/ Hors Série*. Paris, n° 2 - 38F, 2000, ISSN: 0024-3807, p. 74 -76.

Dictionnaire Marcel Proust. Paris : Honoré Champion, 2004. [Publié sous la direction : BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G.].

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo : Perspectiva, 1981.

FRANCASTEL, Pierre. *O Impressionismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

GENETTE, Gerard. *Figures I: Proust palimpseste*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. *Figures III: La Rhétorique restreinte*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GIANNOTTI, José Arthur. *Filosofia miúda e demais aventuras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial, 2005.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *A Propósito da Crítica de Marcel Proust Nas Trilhas da Crítica de Marcel Proust*. São Paulo: Edusp e Imaginário, 1994.

_____. *Contre Sainte- Beuve Notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

HANSLICK, Edward *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70, 1994.

HUISMAN, Denis. Y a-t-il une esthétique bergsonienne? In: SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHILOSOPHIE, 53° Année, Numéro Spécial, 1959, Paris. X° Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française. Congrès Bergson. Paris: Librairie Armand Colin, 1959, p.154.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible – Proust et l'expérience littéraire*. Paris : Gallimard, 1994.
- KOLB, Philip. *Correspondance de Marcel Proust*. Paris: Plon, 1993.
- LEIRIS, Michel. Notes sur Proust. *Magazine Littéraire – Proust/ Hors Série*. Paris, n° 2 - 38F, 2000, ISSN: 0024-3807, p. 99 -102.
- LEBRUN, G. *Kant e o fim da Metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MATORÉ, George; MECZ, Irene. *Musique et Struture romanesque dans la recherche du temps perdu*. Paris: Klincksieck, 1972.
- MERLEAU-PONTY, M. *Textos Seleccionados*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Conversas - 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MILLY, Jean *Proust et le style*. Paris: Lettres Modernes, 1970.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Proust Musicien*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1984.
- NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- NEVES, Maria do Céu Patrão (Tradução, Introdução e Nota de *A Intuição Filosófica* de Henri Bergson). Lisboa: Colibri; Universalialia, 1994.
- MORAND, Bernadette. *Marcel Proust/ o homem/ o escritor/ a obra: A Aristocracia em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 43 - 54.
- OEHLER, Dolf. *Le spleen contre l'oubli Juin 1848*. Paris: Payot & Rivages, 1996.
- PIROUÉ, Georges. *Proust et la musique Du Devenir*. Paris: Denoël, 1960
- PIANA, Giovanni. *A Filosofia da Música*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1991.
- PLATZER, Frédéric. *Compêndio de Música*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- PRADO JÚNIOR, Bento. *Presença e campo transcendental : consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: Edusp, 1989.
- RAIMOND, Michel. *Le Signe des Temps*. Paris: CDU et SEDES, 1976.
- RICOEUR, Paul. *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- ROBERT, Pierre-Edmond. La beauté fin de siècle, in : *Magazine Littéraire – Proust/ Hors Série*. Paris, n° 2 - 38F, 2000, ISSN: 0024-3807, p. 82 - 83.

- ROGERS, Brian G. *Proust's Narrative Techniques*. Genève: Droz, 1965.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Lisboa: Estampa, 1981.
- SAID, Edward W. *Elaborações Musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle – Política e Cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera / FAPESP, 2001.
- SHATTUCK, Roger. *As idéias de Proust*. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson: Intuição e Discurso Filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994.
- _____. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Funarte, 1994, p. 141 - 154.
- TEIXEIRA, Lívio. Mecanismo e Finalidade na “Evolução Criadora” de H. Bergson, e outros textos. *Cadernos Espinosanos X* [Número em Homenagem ao Prof. Lívio Teixeira (1902 – 1975)]. São Paulo: Publicação do Departamento de Filosofia da USP; ISSN: 1413 – 6651, agosto de 2003.
- TENÓRIO, Leda. As amantes proustianas. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Funarte, 1990, p. 439 - 456.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.