

Rorty lendo Proust: Verdade e palavras-sagradas *versus* contingência e ironia

Rorty reading Proust: Truth and sacred words *versus* contingency and irony

Marcos Carvalho Lopes
Doutorando PPGF-UFRJ
Bolsista da CAPES

Resumo: Descreverei nesse artigo como Rorty lê Proust, tomando *Em busca do tempo perdido* como um substituto para a Alegoria da Caverna de Platão. O protagonista de Proust precisa abandonar a busca pela Verdade e seu encanto por palavras-sagradas, assumindo a contingência e aprendendo a rir de si mesmo. Por fim, pretendo mostrar como Rorty constrói um paralelo entre a narrativa de Proust e o caminho de crítica de metafísica que parte de Hegel, passa por Nietzsche, Heidegger e chega a Derrida.

Palavras-chave: Proust; Rorty; contingência; ironia; Verdade.

Abstract: This paper describe as Rorty reads Proust, taking *In Search of Lost Time* as a substitute for the Allegory of the Cave of Plato. The protagonist of Proust need abandon the search for Truth and the enchantment of sacred words, assuming the contingency and learning to laugh at himself. Finally, I intend to show how Rorty constructs a parallel between the narratives of Proust and the way of metaphysics criticism that part of Hegel's and goes through Nietzsche, Heidegger and Derrida.

Keywords: Proust, Rorty, Contingency, Irony, Truth

O jovem Richard Rorty (1931-2007) escolheu aos quinze anos frequentar o curso de filosofia buscando nele a “verdade redentora” que a leitura de Platão havia lhe anunciado confusamente. Rorty queria encontrar um sistema de pensamento em que pudesse conciliar os seus gostos idiossincráticos (por orquídeas selvagens, por exemplo) com a busca por justiça social. A leitura de livros marxistas havia lhe colocado em dúvida sobre seu caráter moral, já que seus gostos privados não teriam lugar, sendo condenados em qualquer utopia (já que nelas a distinção entre privado e público é extirpada¹).

¹ A utopia pede que se bloqueie o “eu” e favor do “nós”, assim, o desejo de transformação social deve ser superior a qualquer gosto idiossincrático individual. Para

Em Platão o jovem percebeu a possibilidade de alcançar uma espécie de conhecimento que prometia ao mesmo tempo lhe garantir virtude moral.

Suas dúvidas quanto à possibilidade de seguir o caminho de ascensão na escada platônica, das sombras e aparências para a luz e a verdade, tornaram-se mais fortes após a leitura de dois livros: *A Fenomenologia do Espírito* de Hegel e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Rorty conta que por bom tempo considerou estas como sendo as “grandes realizações da espécie a qual pertencia” (RORTY, 2005, p 39). Hegel ocupou para ele o mesmo lugar dos livros marxistas, com a idéia de que também poderia “traduzir o seu tempo em pensamento” e, desta forma, contribuiu para transformar o mundo (como pretendia Karl Marx). Já Proust, ocuparia para Rorty o lugar de suas orquídeas selvagens, ou seja, sua obsessão privada. Apesar de a primeira ser uma obra teórica e a segunda literária, as duas narrativas traziam para o jovem filósofo a percepção de algo que a tradição platônico-kantiana reprimirá: a contingência. Em seu ensaio autobiográfico “Trotsky e as orquídeas selvagens” Rorty descreve com vivacidade o encantamento provocado por esta descoberta:

Era o regojizante compromisso com a temporalidade que Hegel e Proust compartilhavam – o elemento especificamente antiplatônico em suas obras – que parecia tão maravilhoso. Ambos pareciam capazes de tecer todas as coisas que encontravam em uma narrativa sem solicitar uma moral para tal narrativa, e sem perguntar como a narrativa apareceria sob o aspecto da eternidade. (RORTY, 2005, p.39-40)

Em *Contingência, Ironia e Solidariedade* Rorty tenta construir alguma resposta para seus anseios de juventude, rejeitando a tentativa platônica de unir justiça social e autocriação em uma única teoria. Esse livro tem mais a dever a Proust do que a Platão. Neste artigo pretendo utilizar Proust, lendo *Em busca do tempo perdido* como uma narrativa que substitui a alegoria platônica como mote para uma redescritção da sabedoria. Isso significa ler *Em busca do Tempo Perdido* como sumarizando muitas das intuições de *Contingência*,

realizar ou manter sua promessa de ordenação social, os projetos utópicos não podem “dar espaço à liberdade pessoal ou individual” (RIBEIRO, 2004, p.165.)

Ironia e Solidariedade. Richard Rorty é definido no título de um documentário da BBC como “o cara que matou a verdade”. Descreverei nesse artigo como Marcel, o protagonista do romance de Proust, parte para uma busca pela Verdade artística, que acaba se mostrando infrutífera, na medida em que, é assumindo sua própria trajetória e descrevendo-a através de uma perspectiva pessoal é que conseguirá transformar sua existência em arte. Marcel precisa abandonar a busca pela Verdade e seu encanto por palavras-sagradas, assumindo a contingência de seu *self* e aprendendo a rir de si mesmo. Por fim, pretendo mostrar como Rorty constrói um paralelo entre a narrativa de Proust e o caminho de crítica de metafísica que parte de Hegel, passa por Nietzsche, Heidegger e chega a Derrida.

Para o poeta Wallace Stevens, a imaginação seria a mente reagindo ante à pressão da realidade; no entanto, o que chamamos de realidade não seria mais do que a imaginação dos mortos, e é do interesse dela que nenhuma nova reação seja necessária: que a imaginação dos vivos não possa fazer nada senão reiterar lições previamente aprendidas e exemplificar verdades já sabidas” (Rorty, 2009). Prender-se a crosta de convenção é algo paralisante para quem deseja criar. Por isso o poeta Stevens canta no poema “Na estrada para casa” a não existência da verdade (STEVENS, 2011):

Foi quando eu disse:
“Não há tal coisa como a verdade”,
Que as uvas pareceram mais gordas.
A raposa saltou de sua toca.

Você... Você disse:
“Há muitas verdades,
Mas não são partes de uma verdade.”
Então a árvore, à noite, começou a mudar,

Nuançando-se entre verdes e azuis.
Éramos duas figuras numa mata.
Dissemos que estávamos sós.
Foi quando eu disse:
“Palavras não são formas de uma palavra única.
Na soma das partes, há apenas as partes.
O mundo deve ser medido a olho”;

Foi quando você disse:
“Os ídolos viram muita pobreza,

Cobras e ouro e piolhos,
Mas não a verdade”;

Foi nessa hora que o silêncio ficou mais amplo
E mais longo, e a noite mais redonda,
A fragrância do outono mais cálida,
Mais íntima e mais forte.

Pois é justamente a busca da verdade e da beleza que move o jovem Marcel, como este nos é apresentado nas primeiras páginas de *O caminho de Swann*. Os livros lhe aparecem, então, como portadores “do segredo da verdade e da beleza”, tais palavras estariam “meio ressentidas, meio incompreensíveis”, porém, sua apreensão era o vago mas permanente objetivo do seu pensamento (PROUST, 2003, p.85).

E é como um chamado do “oráculo de Delfos”², que Bloch, colega mais velho, de quem não esperava nada mais do que a revelação da verdade, lhe apresenta a obra de Bergotte (PROUST, 2003, p. 91). Este escritor seria, para o narrador, uma influência fundamental em sua decisão de tornar-se também escritor.

² As conversações de Marcel em sua busca assemelham-se as de Sócrates e como as dele, traziam algo de erótico, um transação, que por vezes tinha caráter masoquista (como nas primeiras aproximações entre o narrador e o Oriane de Guermantes), noutras tomava forma de sadismo (como o tipo de submissão que Charlus a princípio lhe oferecia). (RORTY, 2007, p. 308) Contudo, tais conversações na maioria das vezes não lhe causavam impacto a não ser como jogo de cena e dissimulação, do qual só viria a atribuir alguma avaliação de modo retrospectivo/introspectivo, em seus instantes de solidão, na ausência do outro. Nesse sentido o romance de formação de Proust difere profundamente, por exemplo, de *A montanha mágica* de Thomas Mann, onde os diálogos têm uma força bem maior para transformar os personagens, já que, estes, como a maioria de Shakespeare, “escutam a si mesmos, quase como se as próprias falas fossem proferidas por uma outra pessoa”. (BLOOM, 2005, página 187) Para Proust “só conhecemos verdadeiramente aquilo que somos obrigados a recriar pelo pensamento, aquilo que a vida de todos os dias nos oculta...” (PROUST, 2008, p.207).

Este caminho de desvelamento é turvado pelo fato de se dar para o leitor como uma rememoração, o que leva Maurice Blanchot a considerar que *Em busca do tempo perdido* não poderia ser qualificado com um romance de formação, já que o que o narrador aprende não é de forma alguma o efeito necessário de um desenvolvimento progressivo: “tem a irregularidade do azar, a força graciosa de um dom imerecido que não compensa em nada um trabalho longo e sábio de aprofundamento”. [2] Porém, penso que podemos defender a idéia de que o livro é sim uma *Bildungsroman*, na medida em que assim se apresenta para o leitor, já que o domínio do acaso e da fragmentação torna-se também um ensinamento pela forma como o romance se desenvolve, já que para Proust “só é possível imaginar-se o ausente”. (PROUST, 1981, p.124).

Lendo Bergotte, Marcel começa a deslocar sua atenção do assunto, da linha da narrativa, para o *jeito* de dizer, o estilo que produz todo um efeito sobre o leitor. Não são os argumentos nem o que é contado que lhe causam maior impressão, mas sim, os devaneios, os momentos em que Bergotte deixa fluir seu pensamento traduzindo paisagens e lugares (catedrais, antigos monumentos franceses, a arte de Berma etc.) com palavras que faziam o leitor sentir algo de sublime. Tentar isolar esta sabedoria procurando o trecho ideal de Bergotte, aquele que havia lhe proporcionado maior encantamento, desvendar seu algoritmo, conhecer suas opiniões acerca de todos os assuntos, apreender seu poder tornou-se a direção do amor de Marcel.

Proust nos dá algumas dicas sobre o estilo e as predileções de Bergotte, que, não por acaso, o narrador tomava como o “espelho da verdade”. É desta *representação* da realidade que Marcel acredita precisar para desvendar seu “Graal”, e é dela que mais tarde ele terá que se livrar para tornar-se um escritor. O narrador idealiza Bergotte e cobre com uma aura mágica tudo o que a ele se refere; é assim que se dirige ao caminho de Swann, aproximando-se de Charles, por este ser amigo de seu autor favorito, transferindo suas impressões artísticas para Gilberte e Odete. De tal forma que, para o narrador nada possuía valor, senão na medida em que pudesse servir para sua busca (PROUST, 2003, p.395). A presença fantasmagórica deste precursor lhe atormentaria sempre, como ele mesmo nos diz:

Mesmo mais tarde, quando comecei a escrever um livro, certas frases, cuja qualidade não eram o bastante para me decidir a continuá-lo, encontrei-lhes equivalente em Bergotte. Mas somente então, quando lia-as nas suas obras, é que podia desfrutá-las; quando era eu quem as compunha, preocupado que elas refletissem exatamente aquilo que meu pensamento desejava exprimir, não “fazer semelhante”, tinha muito tempo para perguntar a mim mesmo se o que estava fazendo era tão agradável. Mas, na verdade, eu só amava esse tipo de frases, esse gênero de idéias. Meus inquietos esforços descontentes eram eles mesmos um sinal de amor sem prazer mais profundo (PROUST, 2003, p. 97).

É este sintoma de pastiche que marca a avaliação negativa que o embaixador Norpois faz dos escritos de Marcel; negando-lhe o

talento literário. A autoridade deste julgamento pareceu ao jovem enorme, aja visto a posição social e política de quem o pronunciava. Novamente Proust comparou este vaticínio ao do Oráculo de Delfos para Sócrates (PROUST, 1984, p.27). Norpois deveria estar mais próximo da verdade do que o narrador, contudo, fazendo-lhe perguntas percebeu que seus juízos em questões estéticas apenas repetiam o gosto comum ou se prendiam a aspectos superficiais. Percebeu então que repetir o que os outros diziam “em política não era sinal de inferioridade, mas de superioridade” (PROUST, 1984, página 32).

A ideia de que a vida mundana e a existência artística não são comensuráveis é para Proust algo muito importante.³ O aprendizado dessa diferença é fundamental para que o narrador de *Em busca do tempo perdido* possa alcançar seu intento de ser um artista criativo. Para tanto, terá que de desviar da trajetória de Charles Swann, que não soube desvincular sua vontade de criar do impulso mundano e, por isso, manteve-se infrutífero. Comparando a trajetória deste com a do grande pintor da narrativa, Elstir, afirma o narrador que o primeiro ficou preso a “beleza da vida”,

palavras de certo modo sem significação, região situada aquém da arte e onde vi que Swan se detinha, era também aquele lugar a que um dia haveria de ir retrocedendo pouco a pouco um Elstir, por debilitação do seu gênio criador, por idolatria das formas que o tinham favorecido ou por desejo de menor esforço (PROUST, 1984, p. 317).

Para Proust a obra de arte deve ser pensada de forma autônoma em relação ao eu social do escritor. Nesse sentido, comenta como a vida viciosa de um artista lhe colocaria com toda força e vivacidade o problema moral, com tal urgência que, muitas vezes “os grandes artistas, embora maus, se servem de seus vícios para chegar à concepção da regra moral de todos” (PROUST, 1984, p.108). Como na *Fábula das Abelhas* de Mandeville, eis que o vício privado pode gerar benefícios públicos. A divisão que Rorty propõe entre espaço público e espaço privado se identifica com essa distinção proustiana: um espaço de autocriação privada e outro de conversação pública que

³ c.f. NASCIMENTO, 1997.

teriam jogos de linguagem incomensuráveis. Se na vida pública a argumentação e o consenso são valores fundamentais, em nossa autocriação privada a liberdade de imaginar formas diferentes de vida seria o que há de mais importante. Tal distinção é o que, segundo ele, nos possibilita fugir das exigências de uma visão platônica que quer chegar a uma verdade que sirva para os dois campos. Para Proust a perspectiva mundana e consensual não é capaz de gerar uma sabedoria que promova a autenticidade. Em seu platonismo adolescente, Marcel parece não compreender tal distinção e por vezes deixa-se levar pelo gosto comum; como quando, tendo tipo uma impressão desfavorável da apresentação de Berma, em seu primeiro contato com a diva do teatro da época, vê-se arrastado em seu juízo pela multidão que a ovacionava, de tal forma que à medida que aplaudia lhe parecia que a atriz havia se apresentado melhor (PROUST, 1984, p.25). Queria descobrir uma verdade una, desta forma, estava impossibilitado de criar.⁴ Do mesmo modo, procurava em Norpois e nas críticas de jornal encontrar justificativas para uma admiração que a apresentação não havia lhe proporcionado. Essa busca de muletas para afirmar um gosto é justificada, já que, como diz Proust “é muito raro que algum de nós tenha a coragem da própria originalidade e não se aplique a assemelhar-se aos modelos mais louvados” (PROUST, 2007, p.535).

Neste sentido, o apoio de seu pai para que Marcel seguisse a carreira de escritor - considerando que seu gosto não iria mudar, já que ele já tinha idade para saber o que queria, fez pesar sobre o narrador o mal estar de sentir-se parte do Tempo. Percebeu que sua vida já havia começado e que não se encontrava fora das leis da contingência. Essa impressão desagradável do peso da liberdade e de sua aposta existencial não desenvolveu nele nenhuma crença, no sentido de mudar os seus hábitos de ação. Em termos heideggerianos poderíamos dizer que foi tomado como algo impessoal, o “se” do sujeito indeterminado. Em verdade, este Hábito aparece com letras maiúsculas em Proust, já que o narrador, a partir dele, a tudo se acomoda, deixando o pêndulo oscilar entre sofrimento e tédio;

⁴ Proust nos descreve como seria a “imagem” da verdade como o narrador a compreendia: minha inteligência devia ser uma, e quem sabe mesmo se não existe uma só inteligência de que todo o mundo é co-locatário, uma inteligência para a qual cada um de nós, do fundo de seu corpo particular, dirige os seus olhares, como no teatro, onde cada qual tem o seu lugar e onde existe apenas um único palco”. (PROUST, 1984, p.116)

prendendo o Tempo na imobilidade de dias e repetição (BECKETT, 2003, p.28). Precisaria ainda de um longo período para superar o ciúme que o paralisava, assim como, de um longo período de convivência com o “mundo da arte”(artworld).

O termo mundo da arte de Arthur Danto serve bem para dar uma explicação para a *necessidade* da investigação que Marcel faz do universo artístico de seu tempo. Cada época formaria uma espécie de atmosfera artística, construindo suas convenções estéticas, que apontam para o que seria apreciado/aceito como arte. Como exemplo, podemos citar o caso do pintor Giotto, que impressionava seus contemporâneos pelo realismo de sua arte; sendo que, até mesmo Vasari, que viveu no fim do renascimento, reafirmava seu espanto ante tão perfeita criação, dizendo que seria possível acreditar que os homens representados em suas telas estivessem vivos. Ora, esta “transparência”, pela qual o “artista não é mais do que uma janela que dá para uma obra prima” (PROUST, 2007, p. 55), é justamente a descrição que Marcel oferece de Berma, quando a assistindo pela segunda vez, toma seu talento como uma evidência. Não porque a virá atuar, mas porque via seu personagem através dela. Para Danto, se pudéssemos viajar no tempo e assistir a atuação de Berma não teríamos a mesma percepção descrita por Proust, já que esta seria tida como “um produto opaco do teatro da Belle époque, de estilo tão típico quanto os móveis de Nancy e dos cartazes de Toulouse-Lautrec” (DANTO, 2005, p. 238). O que era transparente para os que vivenciavam uma época torna-se opaco para nós que dela nos distanciamos, no entanto podemos perceber algo que seus contemporâneos não discerniam: o “estilo” de Giotto e Berma. O que aqui Danto chama de “estilo” se refere menos ao que Giotto via “do que à sua maneira de ver, por isso mesmo invisível” (DANTO, 2005, p.239). Tal maneira de ver deveria ser comum a um grande número de pessoas do mundo da arte de seu tempo, já que estes compartilham a mesma avaliação de sua obra. Segundo esta teoria de Danto, podemos deduzir que os artistas criados por Proust (a literatura de Bergotte, a pintura de Elstir, a música de Vintueuil, a representação de Berma e todas as outras obras citadas na galeria das páginas de *Em busca do tempo perdido*) formariam uma espécie de “mundo da arte”, apontando para certa percepção do que poderia ou não fazer parte deste universo. Mas para criar *sua* obra é necessário que se desafie o que é convencional, reformulando os critérios de julgamento e a

tensão entre belo e sublime. Se há um mundo da arte com o qual é necessário conviver, é imperativo dele também se distanciar. O sublime da criação escapa da teoria analítica de Danto.

O juízo negativo do embaixador Norpois não seria a única decepção ante o qual o idealismo do narrador teria que se confrontar, em verdade, o encontro com Bergotte seria também desfavorável, na medida em que esse não correspondia à imagem que dele Marcel cultivava. Se o anúncio do nome de Bergotte causa um grande efeito sobre Marcel, sua figura o decepciona: não tinha a aparência de um velhinho debilitado, mas era “moço, rude, baixo, reforçado e míope, de nariz vermelho em forma de caramujo e barbicha negra” (PROUST, 2007, p.100). Sua *presença* não trazia nada do sublime que sua obra havia despertado em Marcel. A existência de alguém chamado “Bergotte” que escrevia as obras de Bergotte, colocava em xeque a possibilidade de tomar seus livros como ponto fixo a partir do qual a “realidade” se constituía. A presença de um deus sem aura, de barbicha e nariz de caramujo, fazia tremer a própria esperança de um Olimpo literário, além disso, sua vida mundana e apreço por Marcel pareciam contar de forma negativa em sua avaliação. Para amar, o narrador precisava sustentar a impenetrabilidade de alguém que tem um corpo, mas, de certa forma, ele já conhecia pelos livros o espírito que animava aquele nariz e cultivava aquela barbicha, de modo que não podia remediar para si a assimetria entre seu ideal artístico e aquele sujeito cuja fala ouvia. Bergotte, diferentemente do Sr. Norpois, ouvia e tentava articular o que o interlocutor dizia, retificando-o sem o corrigir. Não era um oráculo da verdade, como Marcel esperava e nem parecia ter a mesma autoridade social que possuía Norpois, cujos argumentos em matéria de arte eram irrefutáveis, “porque eram sem realidade” (RORTY, 1984, p.111).

Diversas outras experiências de desencantamento como esta, acontecem durante sua busca. O jovem narrador cultuava uma série de nomes que considera mágicos, nomes que para ele portavam um poder hipnótico, “Bergotte”, “Berma”, “Vintueil”, “Elstir” e, principalmente, “Guermantes”. Tais termos pareciam a principio conter em si certa carga de inefável, certo elemento sublime que se ligaria ao seu *telos* na imaginação do narrador. Como se para cada virtude correspondesse uma encarnação divina que se expressava em uma figura humana excepcional. Para o crítico italiano Pietro Citatti, todo o livro de Proust “não é mais do que uma caça aos deuses que

ainda habitam os tempos modernos – uma caça que esta repleta de decepções, ilusões, enganos, falsos caminhos, mas que, apesar de tudo, termina numa vitória paradoxal” (CITATTI, 1999, p.21).

O romance, em termos históricos, narra os últimos momentos de grandeza da antiga nobreza medieval, que mantinha seu poder simbólico pelos títulos e tradição, mas que definhava em termos de poder político. Por outro lado, havia a ascensão da burguesia, que possuía dinheiro, mas não o refinamento dos antigos aristocratas. A dissolução do poder sublime dos nomes corresponde também a uma secularização da sociedade, onde a força desses títulos nobiliárquicos apareceria como mera curiosidade idiossincrática (como a da americana que parece na cena final no salão dos Guermentes). Se no início do romance o narrador conhece os nomes, mas não seus portadores, no fim de sua trajetória teremos quase uma inversão desta situação, já que na recepção dos Guermentes, embora Marcel conheça quase todos os presentes, não os reconhece de imediato, modificados que estão pelo envelhecimento.

Proust não estabelece juízo de valor acerca desse tipo de dissolução de aura, afirmando uma espécie de darwinismo cultural que perpassaria os valores da sociedade; “pois as teorias e as escolas, como os micróbios e os glóbulos, se entredevoram e asseguram com sua luta a continuidade da vida” (PROUST, 2008, página 357). Esse tipo de disputa pela sobrevivência aconteceria na arte, assim como na ciência, de tal forma que, em termos proustianos existiria um inelutável progresso da arte na medida em que os gostos se transformam, sendo que, as obras de gênio construiriam os critérios a partir do qual serão julgadas. Uma longa mais fundamental citação me parece necessária para apresentar este juízo de Proust:

O motivo de que uma obra genial rara vez conquiste a admiração imediata é que o seu autor é extraordinário e poucas pessoas com ele se parecem. Há de ser a sua própria obra que, fecundando os poucos espíritos capazes de compreendê-la, os fará crescer e multiplicar-se. Foram os próprios quartetos de Beethoven (os de n.º XII, XIII, XIV e XV) que levaram cinquenta anos para dar vida e número 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. Isso a que se chama posteridade é a posteridade da obra. É preciso que a obra (sem levar em conta, para simplificar, os gênios que na mesma época possam trabalhar paralelamente, preparando para o futuro um público melhor, de que os outros se aproveitarão) crie ela própria a sua posteridade (PROUST, 1984, p.87).

A ausência de julgamento moral por parte de Proust coincide com sua negação de qualquer *telos*, mas também mostra um aspecto de resistência, na medida em que, o aprendizado de seu personagem principal, diferentemente de Wilhen Meister de Goethe, não o leva a uma integração nos valores e estilo de vida determinados pela sociedade. Marcel se desvia da trajetória que Hegel descreve como sendo a padrão do herói moderno, de luta contra o mundo nos anos de aprendizado, para a acomodação de filisteu na idade adulta (HEGEL, 2000, p.328-329). Não existe nele a mentira autoritária de uma nova forma de vida que inelutavelmente cobre todos os campos de forma totalitária, tipo de juízo contra os quais Proust se volta (ADORNO abud: ALMEIDA, 2005). Para exercer sua vocação, o artista precisa se retirar, resistir ao fausto da sociedade e dos salões. Para Proust

a lei cruel da arte exige que os seres pereçam, que nos mesmos morramos padecendo todos os tormentos, a fim de crescer a relva, não do olvido, mas da vida eterna, a dura relva das obras fecundas, sobre as quais as gerações futuras virão alegremente, sem cogitar dos que sob ela dormem, fazer seus piqueniques (PROUST, 1981, p. 244).

Pois é quando já havia desistido de sua busca que o narrador encontra em um bolinho mergulhado no chá, no som de um garfo batendo em um prato, na música de Vintueil etc., memórias involuntárias de seu passado. Deste modo percebe a contingência e as mudanças que o eu sofre durante sua trajetória. Se conseguisse traduzir sua vida em uma obra, teria, enfim, inventado sua vocação, não pela inteligência, mas pela sensibilidade, construiria uma obra em que o eu passado e o eu presente dialogariam pela memória. Se “a impressão é para o escritor o mesmo que a experimentação é para o sábio, com a diferença de ser nesse anterior e naquele posterior ao

trabalho da inteligência” (PROUST, 1981, p.130), a verdade na arte é a criação de relações novas e instigantes, que se assemelhariam a função que tem a determinação de causa-efeito, para a ciência. A verdade na arte só surgiria como metáfora. Para tanto não precisa ele de uma teoria, ou seguir as verdades da lógica e do raciocínio consciente, mas, sim, captar sua forma de ver o mundo, buscando fugir do que o hábito torna comum, para transformá-la em uma obra de arte. Se a ciência nos quer levar a contemplar um só mundo, a arte nos faz dispor de “tantos mundos quantos artistas originais existem” (PROUST, 1981, p.142).

Diferentemente da dimensão sublime que antes imaginava ser inerente a atividade do escritor, o narrador pensa em trabalhar em seu livro, com a mesma dedicação e afincamento com o que o fazia sua empregada Françoise, “pregando aqui e ali uma folha suplementar”, tal construção se daria, não na forma de uma catedral (o narrador não ousa afirmar tal), “mas modestamente como um vestido” (PROUST, 1981, p.240). É interessante lembrar que Françoise era inigualável na cozinha, mas, ela mesma, quando perguntada, não conseguia (ou não queria) desvendar o mistério por trás da superioridade de sua arte, porém sabia do seu valor e da excelência do seu trabalho e a ele se dedicava com afincamento (PROUST, 1984, p.52). Assim, ao final da longa investigação acerca das artes, o leitor tem uma sensação de despojamento ao vê-la descrita a partir de um nível tão humilde. A partir disso, Richard Bales conclui:

it demonstrates how completely the Narrator has learned the lesson that art and life intertwine inseparably, and in exercising his mastery in this area, he requires no further support from other artists' examples. It is in the humdrum details of existence that the seeds of greatness lie: he will take them as his starting-point and transform them into the permanency of art (BALES, 2001, p.199).

Retomando seu passado o narrador-autor consegue resgatar sua memória e realizar sua vocação. Temos então uma fusão do personagem Marcel com o escritor Proust e esta nos oferece a auto-imagem que dele nos interessa, já que, como afirma Nietzsche, é a obra do artista e do filósofo que inventa quem a criou (NIETZSCHE, 2000, §269). Proust utilizou suas lembranças para tornar sua vida

literatura, e, desta forma, nos ofereceu uma nova maneira de perceber o mundo.

A lição do livro de Proust, de construção da vida como uma obra literária, é segundo Alexander Nehamas, a narrativa ideal para exemplificar o que Nietzsche chamou de *eterno retorno*. A vida de Marcel não representa nenhum exemplo de virtude, nem possuem proezas dalgum heroísmo, mas, ao retomá-la contando a forma como suas crenças e valores foram mudando ao longo do tempo; as amizades e a artificialidade dos salões aristocráticos; suas atitudes, muitas vezes melindrosas e egoístas; a indiferença que demonstrou nos últimos dias de sua avó; seu ciúme etc., ao reconsiderar sua história em seus mínimos detalhes como o percurso necessário para chegar a ser quem era, Proust nos oferece um exemplo claro do tipo de *mudança da forma de ver* que poderia nos levar a *mudar nossa maneira de sentir* (NIETZSCHE, 2004,§103). Para Nehamas “a interação paradoxal entre criação e descoberta, conhecimento e ação, literatura e vida, é o centro da concepção nietzschiana de *self*” (NEHAMAS, 1985, p.168). O comentador norte-americano tenta mostrar que a interpretação do eterno retorno em termos cosmológicos, como se Nietzsche quisesse propor uma teoria científica, não faria jus ao seu perspectivismo e o pouco esforço que empreendeu (nas obras que revisou e publicou) para justificar tal tese. Para Nehamas o eterno retorno seria uma teoria sobre o *self*, o que justificaria a insistência de Nietzsche em afirmar que estava propondo uma idéia original e o tipo de mudança psicológica que ele pretendia alcançar com esta “revelação”. Nietzsche teria conseguido transformar o “miserável homenzinho que escreve seus livros” (NEHAMAS, 1985, p.234), “no filósofo que emerge de seu pensamento, no caráter magnífico que estes textos constituem e manifestam”, assim, fez de sua vida literatura e chegou a ser quem é.

Richard Rorty parte da interpretação de Nehamas para tentar, ele mesmo, desenvolver uma narrativa que produzisse o efeito de paralaxe, o tipo de coisa em que o jovem Hegel, Nietzsche e Proust seriam mestres, com sua habilidade de deslocar-se entre os dois lados de uma mesma questão, “enquanto, na verdade, mudaram de perspectiva e, com isso, alteravam a questão entre respostas sucessivas” (RORTY, 2007, p.181). O que o filósofo norte-americano faz é aproximar o processo de desencantamento da linguagem e construção de uma *Bildungsroman*, com a trajetória do jovem Hegel,

Nietzsche, Heidegger e Derrida em seu enfrentamento com a metafísica. Estes autores seriam ironistas, algo que em um jargão mais técnico chamaríamos de nominalistas historicistas, pessoas que levam a sério a contingência e tentam fugir da metafísica. O termo metafísico é utilizado por Rorty no mesmo sentido que lhe dá Heidegger e (Jorge Luis Borges⁵), designando alguém que acredita que pode oferecer um ponto fixo, a partir do qual teríamos um acesso privilegiado à verdade. Podemos dizer que Marcel, a princípio, fazia uma busca metafísica, ao tomar a obra de Bergotte como um espelho para a verdade, demonstrava não levar a sério a contingência. Para Rorty, o tipo de relação que Charlus oferece ao narrador em seu primeiro encontro se assemelha ao tipo de vínculo que os metafísicos oferecem aos seus leitores, construindo discípulos e imitadores que herdariam o poder de visão superior de seu mestre (RORTY, 2007, p.180).

Nenhum dos autores escolhidos por Rorty para desenvolver sua redescritção oferecem algo que Platão aceitaria chamar de sabedoria. Por isso mesmo, o pragmatista norte-americano não os chama de “filósofos”, mas, sim, de teóricos. Seriam teóricos ironistas, pessoas que buscaram construir uma narrativa acerca da história da metafísica, tomando este passado como algo a ser superado, como se oferecessem uma escada que deveria ser lançada longe assim que estivéssemos longe do olhar de medusa da metafísica.

A grande questão que as teorias ironistas enfrentam é a de encontrar uma forma de superar a autoridade sem reivindicá-la, ou seja, como poderiam redescrever a história da metafísica sem eles mesmos se tornarem metafísicos. Quando começavam a escrever sua narrativa tinham um problema prático com o qual lidar, “como posso terminar o meu livro?”, “Como colocar um ponto final nessa história?”. Se os personagens que Proust redescrive em sua narrativa são as pessoas que encontrou durante sua vida; estes teóricos lidam com conceitos abstratos como personagens (Razão, Ser, Vontade etc.), encenando algo com pretensões grandiosas, como a História do Ser ou

⁵ Gosto de uma definição irônica encontrada em no conto de Jorge Luis Borges “Tlön, Uqbar: *Orbis Tertius*”: “Os metafísicos de Tlön não buscam a verdade, nem seguir a verossimilhança: buscam o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo de literatura fantástica. Sabem que um sistema não é outra coisa que a subordinação de todos os aspectos do universo a um deles. Até a frase “todos os aspectos” é inaceitável porque supõe a impossível adição do instante presente e dos pretéritos. Nem é lícito o plural “os pretéritos”, porque supõe outra operação impossível.”(BORGES, 1998, p. 481-482)

do Ocidente. Resumo a seguir, muito brevemente, como Rorty lê estes autores.

O jovem Hegel representaria um falso começo, na medida em que seria o primeiro a tematizar a contingência, redescrivendo o passado e tomando seus antecessores como determinados por seu contexto, frutos de seu tempo; contudo, toma sua narrativa como necessária e definitiva. Rorty crê, como Kierkegaard, que se Hegel tivesse tomado sua *Ciência da Lógica* como apenas um experimento de pensamento seria o maior pensador de todos os tempo. Contudo, para o idealista alemão, o espírito teria adquirido a autoconsciência com sua obra e a História chegado ao fim, atingindo sua meta. Deste modo, ele se tornou mais um metafísico que reivindica para si o lugar de “umbigo celeste”.

Nietzsche e Heidegger ainda cairiam nessa tentativa de alcançar uma posição sublime em relação à história reivindicando o posto de “último filósofo”. Buscar o sublime seria tentar se colocar em tal lugar que seria impossível ser julgado por outro critério que não o seu próprio, cobrir todos os “campos de possibilidades”, sem considerar que ele mesmo é fruto de um contexto. Nietzsche manteria a ideia de alguns conceitos que teriam o brilho de “palavras mágicas”, como, por exemplo, a ideia de super-homem, alguém que transcende qualquer contexto, sendo pura auto criação. Em tais momentos esquece seu perspectivismo e tenta afirmar sua narrativa como norma universal.

Heidegger não queria ser metafísico nem ironista. Em sua primeira fase teria traduzido Nietzsche para o jargão kantiano, o que não representou avanço no sentido de dissolução da metafísica. Contudo, a seguir, tentou contar a história da metafísica sem se prender aos seus conceitos, tentando se aproximar da poesia, buscando manter a força do que considerava “palavras elementares”. Heidegger teria desenvolvido sua *Bildungroman* não como uma narrativa, mas como uma *ladainha*. Porém Heidegger não conseguiu fugir do problema da auto-referência, já que não percebeu que seus equivalentes do que eram para Marcel palavras como “Guermantes”, “Combray”, “Bergotte” etc., não eram mais do que uma escolha idiossincrática privada, que não precisaria se aceita por todas as pessoas (RORTY, 2007, p.203). Para Rorty, as narrativas de Heidegger podem ser imprescindíveis para quem compartilha de sua

perspectiva teórica. Por não ater-se a uma dimensão de auto-criação privada, Heidegger manteve-se como um sacerdote ascético.⁶

Na descrição de Rorty, Derrida teria dado um passo adiante em direção a uma secularização da linguagem. O segundo Derrida teria abandonado a busca por quaisquer palavras-chave e transformado seus escritos em jogos idiossincráticos privados. Em obras de sua segunda fase, como *Cartão-Postal*, evitaria a idéia de construir um livro (como alguém que faz sexo para ter filhos) e se mostraria contente em escrever fragmentos para si mesmo (sexo por prazer), que seriam como cartas de amor privadas, que demandam por parte do leitor certa identificação, que, quando desfeita, fazem destes escritos, entulhos inúteis. Ele quebra a fronteira de gênero entre filosofia e literatura, o que não significa que a filosofia tenha se tornado literatura. Continua tratando do cânone filosófico e incluindo em sua narrativa outros filósofos com quem esbarrou pelo caminho. Para Rorty, não temos critério prévio para qualificá-lo dado sua originalidade. Rorty assim resume sua avaliação da relação entre Proust e o filósofo desconstrutivista:

Digo que Derrida em “Envois”, escreveu um tipo de livro em que ninguém jamais havia pensado. Fez pela história da filosofia o que fizera Proust por sua história de vida: jogou umas contra as outras todas as figuras de autoridade, e todas descrições deles mesmos que era possível imaginar que essas figuras dessem, e o resultado foi que a própria ideia de “autoridade” deixou de ser aplicável em relação ao seu trabalho. Ele atingiu a autonomia do mesmo modo que Proust: nem *Em busca do tempo perdido*

⁶ Rorty tenta preservar a utilidade das críticas de Heidegger a epistemologia e a metafísica tradicional separando-a de suas posições públicas. Sua divisão forte entre autores que teriam utilidade em nossa autocriação privada, mas não em nossa conversação pública lhe permite esse tipo de avaliação. Podemos tomar como resumo de sua postura quanto a Heidegger o seguinte trecho: “Quando lemos Heidegger como um professor de filosofia que tenta transcender a sua posição pessoal, usando os nomes e as palavras dos grandes metafísicos mortos como elementos de uma litania pessoal, ele é uma figura imensamente simpática. Porém, como filósofo de nossa vida pública, como comentarista da tecnologia e da política do século XX, ele é ressentido, mesquinho, preconceituoso, obsessivo e – no que tem ocasionalmente de pior (como em seu enaltecimento de Hitler, depois de os judeus serem expulsos da universidade – cruel” (RORTY, 2007, p.206).

nem “Envois” se encaixam em nenhum esquema conceitual previamente usado para avaliar romances ou tratados filosóficos. Com isso, Derrida evitou a nostalgia heideggeriana, do mesmo modo que Proust evitou a nostalgia sentimental – recontextualizando incessantemente tudo que era trazido pela memória. Ele e Proust ampliaram nossos limites de possibilidade (RORTY, 2007, p.231).

A lição que Rorty extrai dessa aproximação entre a filosofia ironista e a obra de Proust é a de que “os romances seriam um meio mais seguro do que a teoria para expressar o reconhecimento que se tem da relatividade e da contingência” (RORTY, 2007, p.187). Lendo a si mesmo a partir dos romances teríamos maiores possibilidades de nos identificar com a dor e as diferentes formas de vida. Proust acreditava que “Todos os altruísmos fecundos da natureza se desenvolvem de maneira egoísta, sendo estéril o altruísmo humano não egoísta” (PROUST, 1981, p. 142), crença que Freud e Rorty aceitariam: se é por meio da identificação que estendemos nosso horizonte de lealdade, que se traduz em respeito e cuidado, romances seriam melhores do que tratados filosóficos para cumprir essa função.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Pettits commentaires de Proust”. In: *Notes sur literature*. Trad. de Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1984. citado por ALMEIDA, B. de A. “Para uma leitura de Proust”. In: *Revista Letras*, Curitiba, n 67, p. 73-89, set,dez. 2005

ALMEIDA, B. de A. “Para uma leitura de Proust”. In: *Revista Letras*, Curitiba, n 67, p. 73-89, set,dez. 2005.

BALES, Richard. “Proust and the fine arts”. *The Cambridge Companion To Marcel Proust*. Ed. Richard Bales. Cambridge University Press, 2001

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. de: Arthur Nestrovski. São Paulo Cosac & Nayf, 2003

BLOOM, Harold. *Onde se encontra a sabedoria?* Trad. de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, volume 1. Trad. de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1998.

CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*. Trad. de Heloysa Dantas. São Paulo: Cultrix, 1990.

CITATTI, Pietro. *Proust*. Trad. de Rosa Freire D' Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*. Trad. de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. de Antonio C. Piquet e Roberto Machado. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006

ECO, Umberto *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. de MF. Revisão Paulo: Martins Fontes, 1993.

HEGEL, F. *Cursos de Estética*. Trad. de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2000.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. de Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988

MILLINGTON, Barry (org). *Wagner: um compêndio*. Trad. de Luiz Paulo Sampaio e. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

NASCIMENTO, Takido do. "As idéias críticas de Marcel Proust segundo *Contre Saint-Beuve*". *Fragmentos*, Florianópolis, v.6, n.2, jan./jun. 1997. p.205-216.

NEHAMAS, Alexander. *Nietzsche: life as literarura*. Cambridge: Havard, 1985.

NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

NUSSBAUM. Martha, *A República de Platão: a boa sociedade e a deformação do desejo*. Trad. de Ana Carolina da C. Fonseca, Luiz Fernando

Quintanilha, Lucia Maria B. Correa e Paulina T. Nolibos. Porto Alegre: Bestiário, 2004

PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. Trad. de Mário Quintana. Rio de Janeiro: O Globo, São Paulo, 2003.

PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *O Caminho de Guermantes*. Trad. de: Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Tempo Redescoberto*. Trad. de Lúcia Miguel Pereira. 6ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1981.

_____. *Sodoma e Gomorra*. Trad. de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2008.

RIBEIRO, Renato Janine. “A Utopia Lírica de Chico Buarque de Hollanda.” In: EISENBERG, J (*et al.*) *Decantando a República*. v.1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004

RORTY, Richard. *Take care of freedom and truth will take care of itself*. Stanford: 2006.

_____. *Contingência, Ironia e Solidariedade*. Trad. de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2007.

_____. “Revivendo os vivos” *Folha de São Paulo* 04/06/2004
Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0407200405.htm>
Consultado em 14/07/2009.

_____. “Trotsky e as orquídeas selvagens”. *Pragmatismo e Política*. Trad. Paulo Ghiraldelli Jr. São Paulo: Martins, 2005.

STEVENS, Wallace. “Na estrada para casa”. Trad. de Renato Suttano.
Disponível em <http://www.arquivors.com/wstevens.htm> Consultado em [03/01/2011](#)

