

# PROUST E SUA VISÃO DE RUSKIN: TRADUÇÃO E REVELAÇÃO DA PASSAGEM ENTRE “LES DEUX CÔTÉS”<sup>1</sup>

Luciana Persice Nogueira

**RESUMO:** As traduções empreendidas por Marcel Proust de dois títulos do esteta inglês John Ruskin serão vistas como uma etapa de amadurecimento do processo criativo de Proust, e não como um desvio com relação ao seu projeto literário – opinião de grande parte da crítica literária francesa e da editora Gallimard. Tradução, leitura e escritura constituem, assim, etapas sucessivas de um mesmo projeto. O intertexto de Ruskin amplia a visão do futuro grande escritor Proust.

**PALAVRAS-CHAVE:** tradução; leitura; escritura; visão literária; estética.

**ABSTRACT:** Marcel Proust's translations of two of John Ruskin's titles will be seen as a maturing stage in Proust's creative process, and not as a by-step regarding his literary project – which is the opinion of many French literary critics, as well as his major editor's, Gallimard. Translation, reading and writing are thus seen as successive stages of a same project. Ruskin's intertext amplifies Proust's vision in his process of becoming a great writer.

**KEYWORDS:** translation; reading; writing; literary vision; esthetics.

Em uma crônica escrita em 1831, Balzac comenta o elo comum a quatro livros recentes e afirma que eles pertencem:

à *l'Ecole du désenchantement*... Ce sont de ces tableaux que tout le monde accuse de fausseté par pudeur, par intérêt peut-être. Il y a dans ces quatre conceptions littéraires le génie de l'époque, la senteur cadavéreuse d'une société qui s'éteint [...] ce sont les traductions de la pensée intime d'un vieux peuple qui attend une jeune organisation... un jeune homme viendra peut-être, qui, dans un seul ouvrage, résumera ces quatre idées et alors le XIX<sup>e</sup> siècle aura quelque terrible Rabelais.<sup>2</sup>

Balzac, além de inspirar – como tantos outros – a “comédia humana” que constitui *A la recherche du temps perdu*, talvez tenha profetizado o advento de sua escritura. Nesse caso, Marcel Proust (1871-1922) pode ser considerado como o “ter-rível Rabelais” anunciado na confluência de tendências que permeiam o século XIX, e que vai realizar a passagem para o século seguinte, prenunciando algumas

<sup>1</sup> Este artigo se insere no quadro de minha pesquisa de pós-doutorado, realizada na UFRJ (2010-2011).

<sup>2</sup> As quatro obras são: *La Confession*, de Jules Janin; *Histoire du roi de Bohême*, de Charles Nodier; *Physionomie du mariage*, do próprio Balzac, e *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal. Honoré de Balzac. *Oeuvres diverses*. Paris : Gallimard, 1996, p. 937-938.

de suas principais correntes. Voz crítica e polifônica no (des)concerto da *Belle Époque*, firma-se progressivamente como expoente a partir da publicação de trechos de *Du côté de chez Swann* no jornal *Le Figaro* (1912; o livro será editado em 1913), e adquire estatura à parte, excepcional, monumental (entre críticas e louvores, sempre polêmico; mas já na edição do segundo volume da *Recherche: A l'ombre des jeunes filles en fleurs* ganha o Prêmio Goncourt de 1919). Desmesurado e surpreendente, como o gigante rabelaisiano, Proust caminha entre dois mundos, transita entre o clássico e o moderno, e abre perspectivas literárias que se reconhecerão na escritura contemporânea.

Estavam no “gênio da época”, nas mentes, no ar: “odor cadavérico” e sensação de perdição, de fim de época; numa “sociedade que se apagava” e cujos “pensamentos íntimos” são, com efeito, “traduzidos” por esse jovem que, numa só obra (uma sucessão de “quadros”), “resume” e abarca toda uma tradição, um elenco de precursores, ao mesmo tempo em que absorve o moderno e aponta para caminhos inéditos e inauditos.

O sentimento de desencanto que persiste ao longo do século XIX se infiltra em filigrana nos descompassos da modernidade industrial, se entranha no verniz e na estética da *Belle Époque*, e, para além do decadentismo de fim de século, se incrusta no bojo das questões tratadas por Proust em sua obra. Mas eis que, nesse quadro melancólico, no desalento de um tempo e de um mundo que se arruinam e se perdem, no último tomo da *Recherche*, desponta a convicção proustiana do poder regenerador da beleza, da ressurreição pela memória, e da transubstanciação da perda pela arte; esse é o sentido da vocação artística e a “tarefa” (palavra cara a Proust) do escritor. O que não deixa de ser uma tarefa colossal, aparentada ao gigantismo, tanto de Rabelais quanto de seu personagem, e que se materializa e desvenda no *excipit* do *Temps retrouvé*:

[II] avait vacillé sur des jambes flageolantes comme celles de ces vieux archevêques... sur le sommet peu praticable de quatre-vingt-trois années, comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient... Je m'effrayais que les miennes fussent déjà si hautes sous mes pas, il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes, – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps (PROUST, 1990, p. 352-353).

O gigantismo não está somente na imensidão da obra proustiana, quer pela multiplicidade de mundos, homens, textos e intertextos que abarca, quer pela pléiada sucessão de volumes. Está também na estrutura espiralar de uma história que termina apontando para o seu reinício, virtualmente interminável, e na própria imagem final da obra (na citação acima), que fala de “descrever os homens” sob a ótica do “tempo”, sob o risco de transformá-los, sob a perspectiva do “espaço”, em “monstros”, “gigantes” de longuíssimos prolongamentos (o conhecimento e a vivência de épocas distintas). Essa “descrição” ocorre de maneira apoteótica na cena conhecida como *bal de têtes*, entre as últimas páginas da *Recherche*.

O caminho que leva Proust à estatura de gigante da literatura mundial é sinuoso e tem um traçado, visto em retrospectiva, surpreendente, pois seus primeiros escritos não foram sequer bem recebidos pela crítica. Entre estes e a *Recherche*, Proust adquire uma visão singular e original da obra de arte, e, assim, Marcel se torna narrador, o leitor e tradutor diletante se torna um grande escritor, e uma obra formidável é legada.

## A VISÃO DE RUSKIN

Desde os dezesseis anos de idade, ainda estudando no Liceu Condorcet, Marcel Proust participa como colaborador ou cofundador de revistas literárias. Parte dos artigos publicados nesses anos de juventude será reunida sob o título *Les Plaisirs et les jours* (1896), constituindo essencialmente uma coletânea de poemas em prosa e novelas de cunho decadentista e simbolista (e que Proust vai se recusar a reeditar durante a escritura da *Recherche*). A recepção à obra não é das melhores (chegou a render ao autor um duelo com um crítico mais acerbo), e valerá a Proust a imagem de escritor *dandy*, ligado à elite dos círculos mundanos e ao diletantismo – imagem que só será desfeita a partir da edição dos primeiros trechos de “Combray” e *Swann* no *Le Figaro*.<sup>3</sup>

Há, porém, uma diferença flagrante entre os estilos de *Les Plaisirs et les jours* (1896) e de *A la recherche du temps perdu* (1913-1922). A frase é sempre longa, mas, no primeiro, o texto flui direto e cristalino; no segundo, é serpenteante, floreado e denso (repleto de correspondências e remissões interiores). Entre os dois títulos,

<sup>3</sup> É Proust quem financia a edição de seu primeiro livro junto à editora Calmann-Lévy. O segundo, finalmente, depois de muitas dificuldades, foi editado pela Grasset, mas também foi custeado pelo autor. Durante a busca do editor para *Un amour de Swann*, o exemplar enviado à *Nouvelle Revue Française* sequer é lido por um de seus fundadores – André Gide – justamente devido a essa reputação. Gide lamentará essa negligência e, por conta das dificuldades editoriais criadas pela Guerra, vai conseguir obter para a NRF o direito de edição dos volumes seguintes.

entre os dois séculos, Proust escreveu dois esboços que permaneceram inacabados e incoesos, e que só foram editados postumamente – *Jean Santeuil* e *Contre Sainte-Beuve* (em 1952 e 1954, respectivamente, pela Gallimard). Em ambos, já se percebe uma mudança no estilo de Proust e os críticos se dividem quanto à sua explicação. Mas todos têm que admitir que no entre-dois das obras editadas ocorre o que o próprio Proust denominou de sua “fase ruskiniana”: suas leituras e estudos da obra de John Ruskin (1819-1900) – escritor cujo texto é pleno de circunvoluções e digressões –, que tiveram início em 1893 (por meio de artigos publicados no *Bulletin de l’Union pour l’action morale*, fundado por um de seus professores, o jornalista Paul Desjardins), mas que se intensificaram a partir de 1896 (como será explicado adiante); e o esforço laborioso de tradução e comentário de dois títulos do escritor inglês: *La Bible d’Amiens* (1904) e *Sésame et les lys* (1906). Os críticos se dividem, sobretudo, quanto à importância da influência dos escritos de Ruskin sobre os de Proust. Todavia, reconhecem que essa é uma questão de monta, pois, segundo Proust, “*le style pour l’écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision*” (PROUST, 1990, p. 202), e, assim sendo, o estilo de um autor, incorporado pelo outro, significa, até certo ponto, uma transmigração de visões de um a outro (noção que, aliás, Proust defende em diversos momentos de sua obra). Cabe, então, a pergunta: que visão é essa?

Leitor voraz, Proust não se restringe à literatura francesa, e lê traduções de obras estrangeiras (pois não domina outros idiomas). Em 1895, dá início à escrita de *Jean Santeuil*, texto de ficção fragmentário, que contém alguns elementos reaproveitados na *Recherche*. Sobre essa tentativa romanesca, Proust dirá, depois de três anos de esforços, pouco antes de abandonar definitivamente seu projeto: “*Je travaille depuis très longtemps à un ouvrage de très longue haleine, mais sans rien achever. Il y a des moments où je me demande si je ne ressemble pas au mari de Dorothée Brook dans Middlemarch et si je n’amasse pas des ruines*” (Carta a Marie Nordlinger, [5/12/1899], PROUST, *Correspondance II*, 1976, p. 376-377).<sup>4</sup> A menção a “ruínas” já indica o novo interesse de Proust.

Uma das razões para o abandono desse projeto literário é o envolvimento de Proust com a obra do esteta, moralista, teórico, sociólogo, reformador socialista, crítico de arte, desenhista, colecionador e mecenas inglês John Ruskin. O primeiro contato marcante de Proust com a obra de Ruskin ocorreu em 1896, ao ler um capítulo de *The Seven Lamps of Architecture*, intitulado “La lampe de la mémoire” (1895), traduzido pelo escritor belga Olivier Georges Destrée e editado na *Revue Générale*,

<sup>4</sup> Alusão ao personagem de George Eliot, que pretendia fazer uma obra literária totalizante, enciclopédica, mas que não conseguiu escrevê-la; esse romance é um dos inúmeros intertextos da *Recherche*.

também belga.<sup>5</sup> Pouco depois, é editado um ensaio muito comentado à época sobre o esteta: *Ruskin et la religion de la beauté* (1897, de Robert de Sizeranne).<sup>6</sup>

As concepções artísticas de Ruskin, seus conceitos estéticos, sua preocupação com a memória, seu fascínio pelas catedrais góticas francesas e, sobretudo, seu encantamento e predileção por Veneza marcam de maneira evidente muitos dos temas e interesses expressos por Proust tanto na sua correspondência pessoal quanto na escritura ulterior da *Recherche*. Mas a influência de Ruskin sobre Proust e sobre o cenário cultural francês não se restringe ao plano artístico e literário.<sup>7</sup>

De uma maneira muito geral e sucinta, pode-se dizer primeiramente que Ruskin cria polêmica e auferir destaque ao se opor ao arquiteto e teórico Viollet-le-Duc (1814-1879) e ao que se tornara uma tradição arquitetônica francesa ao longo do século XIX, no que se refere à política de preservação do patrimônio. Enquanto a escola francesa atua e interfere nos monumentos antigos, restaurando-os segundo a interpretação contemporânea, Ruskin advoga a não-restauração ou o “ruinismo”: defende a preservação das ruínas em seu estado atual, protegendo-as o mais que possível enquanto um todo orgânico, mas cuja morte, ou desintegração final, deve ser prevista e aceita.

---

<sup>5</sup> O contato inicial com Ruskin data de 1893, com a leitura de artigos com trechos de seus escritos editados no *Bulletin de l'Union pour l'Action morale*, lidos na Ecole des Sciences Politiques, onde Proust estudou com o jornalista Paul Desjardins (cofundador da UAM, 1893). Antoine Compagnon comenta a existência desses artigos (sem identificá-los), ressaltando a própria tradução, feita em 1896, de uma das conferências que constituirão *Sésame et les Lys – Les lys du jardin de la reine* – que será, portanto, novamente traduzida por Proust dez anos depois. A tradução do *Bulletin* foi, assim, a primeira obra de Ruskin editada na França (o tradutor não é mencionado); Antoine Compagnon. Introduction. In: John Ruskin. *Sésame et les lys*. Bruxelles: Complexe, 1987, p. 7-24). Ruskin já era conhecido do público francês devido ao ensaio de Joseph Milsand, *L'Esthétique anglaise. Étude sur M. John Ruskin* (1864, e que Proust deve ter lido nas aulas de seu professor de filosofia do Liceu Condorcet, Alphonse Darlu).

<sup>6</sup> O escritor lança inicialmente um artigo com o mesmo título, na *Revue des Deux Mondes*, em 1895; mais tarde, traduzirá outros títulos de Ruskin.

<sup>7</sup> Outros títulos de Ruskin já publicados em francês até a edição das traduções de Proust são: *Le Roi de la rivière d'or* (tradução de Richard Doyle, em 1855), *Les Sept lampes de l'Architecture* (traduzido por George Elwall, 1900), *Unto This Last. Quatre essais sur les premiers principes d'économie politique* (tradução do abade E. Peltier, em 1902); *La Couronne d'olivier sauvage* (tradutor: George Elwall, 1900). Depois de 1906, quando Proust dá sua tarefa de tradutor por encerrada, e até sua morte, serão traduzidos para o francês: *Les Pierres de Venise* (por Mathilde Crémieux, 1906; prefácio de Sizeranne, revisão de Proust), *Le Repos de Saint-Marc, histoire de Venise pour les rares voyageurs qui se soucient encore de ses monuments* (K. Johnston, 1908), *Conférences sur l'architecture et la peinture* (Émile Cammaerts, 1910), *Praeterita, souvenirs de jeunesse* (Robert de Cerisy, 1911), *Les Matins à Florence, simples études d'art chrétien* (Eugénie Nypels, 1908), *Le Val d'Arno* (Émile Cammaerts, 1911) e *Les Peintres modernes, le paysage* (tradução e notas de Émile Cammaerts, 1914). Haverá também o ensaio *John Ruskin* (de Frédéric Harrison, traduzido por Louis Baraduc, 1909).

O substrato dessa polêmica remete aos questionamentos acerca da preservação da cultura tradicional e dos efeitos – nocivos – da sociedade moderna e do advento do maquinismo industrial, que destrói a arte e o artesanato; remete igualmente à defesa da produção manufatureira, enquanto expressão de arte, diante dos novos meios de produção, questão retomada ulteriores por Walter Benjamin.

Essencialmente idealista, Ruskin pode ser considerado como romântico, faz a apologia do medievalismo e ataca o classicismo e o academicismo. Admirador fervoroso de Turner, promove os pré-rafaelitas e inspira a criação do movimento *Arts and Crafts*.<sup>8</sup>

Ruskin aprendeu a desenhar copiando, recurso que não deixa de lembrar o processo do pastiche proustiano. Fez uma bela cópia da Zéfira do afresco de Botticelli, “As provações de Moisés”, da Capela Sistina. Viajou pela França nos passos de Turner, pela Normandia e Picardia. Por sua vez, Proust também se fixará no rosto da Zéfira de Botticelli, e também caminhará sobre os passos do artista que admirava, Ruskin, na sua própria, embora restrita, peregrinação pessoal a Amiens e Veneza. E, ou motivado por um fascínio genuíno pelos textos de Ruskin, ou pela perspectiva de se projetar no mercado editorial, uma vez que o interesse já existente na França pela obra de Ruskin ganha impulso quando de sua morte, em 1900, o fato é que, entre 1899 e 1906, Proust se dedicou à tradução de *La Bible d'Amiens* (1904) e de *Sésame et les lys* (1906), ambos editados pela Mercure de France.

Em resposta à pergunta lançada, “Que visão é essa?”, até aqui, pode-se inferir que a visão de Ruskin seja, antes de mais nada, a perspectiva de abarcar todo um panorama de domínios do saber, todo um espectro enciclopédico de interesses de ordem estética. Subjacente a essa visão, está o tema das ruínas e do ruïnismo, que permeia a estrutura da futura “obra catedral”. Luc Fraisse, um dos grandes estudiosos da obra proustiana, afirma que Proust aprendeu com Ruskin a ver através de uma lupa (FRAISSE, 1995, p. 175), examinando pormenores, fazendo grandes parênteses e pausas no texto, digressões que serão características em ambos os autores. O esteta escreve de maneira não apenas circunvolutória, como já foi dito, mas, à primeira vista, de forma desordenada, aleatória. Seu texto não parece fluir, mas inchar por acréscimos, extensões e prolongamentos, muitas vezes inesperados, que retornam ao eixo principal depois de inúmeros desdobramentos. A escri-

<sup>8</sup> Os pintores pré-rafaelitas aspiram à arte anterior às técnicas e inovações pictóricas do Renascimento, e pretendem retornar ao gótico (não usam, por exemplo, o claro-escuro); recorrem comumente a temas inspirados na *Divina Comédia*, na obra de Shakespeare e no ciclo arturiano; dão ênfase à minúcia e ao detalhe. O *Arts and Crafts* é um movimento estético surgido na Inglaterra em meados do século XIX, que defende o artesanato criativo e valoriza o artesão enquanto artista; opõe-se à mecanização e à produção industrial, em massa, e ao individualismo. Influenciou diretamente a arte decorativa da *Belle Époque* e o *Art Nouveau* francês.

tura fermenta, fervilha e se interrompe no exame de pormenores que são, de fato, vistos com lupa.

Assim, o texto se assemelha à estrutura do mosaico, pelo aspecto fragmentário, mas possui uma coesão, pois, nos interstícios entre as peças, vê-se a argamassa, o elemento interconector ou intercomunicante; e, à distância, se percebe a construção de um padrão que lhes dá, além de forma, sentido. Esse desenho, ou arquitetura, é um dos aprendizados possíveis através do trabalho de tradução empreendido por Proust.

## A TRADUÇÃO DE RUSKIN

A primeira menção de Proust à sua leitura sistemática de textos de Ruskin é feita na mesma carta citada acima, em sequência à menção às “ruínas” de *Middlemarch*:

Depuis une quinzaine de jours je m'occupe à un petit travail absolument différent de ce que je fais généralement, à propos de Ruskin et de certaines cathédrales. Si je parviens à le faire publier par une Revue, comme j'espère y réussir, je vous l'enverrai aussitôt qu'il sera paru. Si j'avais publié autre chose je vous l'aurais envoyé, mais je n'ai encombré jusqu'ici que mes tiroirs (PROUST, *Correspondance II*, 1976, p. 376-377).

Esse “pequeno trabalho totalmente diferente” é o primeiro dos dois artigos de Proust sobre *La Bible d'Amiens*:<sup>9</sup> “Ruskin à Notre-Dame d'Amiens” e “John Ruskin”, publicados respectivamente no *Mercur de France* e na *Gazette des Beaux-Arts*, ambos em 1900.

*La Bible d'Amiens* é editada com um longo prefácio, composto por um introito, os dois artigos mencionados, e um pós-escrito. Além de traduzir o texto, Proust vai proceder ao seu comentário, por meio de inúmeras notas – e o conjunto das referências, remissões e citações de Proust é tão longo quanto o próprio texto traduzido.

Não cabe aqui uma análise da extensa e complexa rede de anotações de Proust que, entrelaçada à de Ruskin, constitui uma sobreposição de mosaicos complemen-

<sup>9</sup> É sabido que Proust não traduziu sozinho os dois títulos em questão. Seus parcos conhecimentos da língua inglesa levaram-no a depender, primeiramente, do auxílio da mãe, que fazia uma primeira versão literal dos textos. A amiga Marie Nordlinger também traduziu longos trechos, mas parece não ter querido qualquer menção à sua colaboração no momento das publicações. Proust agradece, em seu prefácio a *La Bible d'Amiens*, o auxílio pontual do amigo Robert d'Humières, tradutor de Kipling, e o de Nordlinger, no prefácio de *Sésame et les lys*. Quanto ao desconhecimento da língua inglesa, haverá, já a partir da edição da *Bible d'Amiens*, críticas ferrenhas. Um exemplo, dentre muitos, é o de A.J. Roche, que, no seu artigo “Proust as translator of Ruskin”, reclama que “Proust, de forma alguma, era bom tradutor. Cometia frequentemente erros crassos. Assim, “how much do... we spend altogether on our libraries’ (parág.32) torna-se, em francês ‘nous tous réunis’, ao invés de ‘ao todo’...”. A lista de incorreções é longa. In *Modern Language Association*, vol.45, n°4, s/l, 1930, p. 1214.

tares. Serão ressaltadas (embora não haja menção às páginas, pois foram consultadas as edições digitais *La Bible d'Amiens* de *Sésame et les Lys*) as principais ideias que constam no introito e no pós-escrito, pois, como esforços de síntese e conclusão, diferentemente das notas fragmentárias, fornecem maior concentração de informação.

No introito, podem-se destacar três ideias principais, que serão norteadoras de sua obra ficcional posterior, *Contre Sainte-Beuve* e *La Recherche*. Primeiramente, Proust realiza o que considera ser a “tarefa de todo crítico”: permitir que o leitor seja “impressionado” pelos traços singulares da obra de um escritor. Essa impressão só ocorre pelo destaque do que há de repetitivo e recorrente ao longo da obra do autor estudado. Assim, Proust justifica suas inúmeras notas, remissões e citações a outros títulos de Ruskin, pois pretende proporcionar ao leitor uma “memória improvisada” da obra como um todo, suscitando “ecos fraternais” – numa hermenêutica que busca, no interior do conjunto da obra ruskiniana, o sentido do texto, método contrário ao de Sainte-Beuve. Seu objetivo, ao estabelecer as analogias entre as diferentes obras e criar uma “memória improvisada” é “colocar diante dos olhos do leitor” os “traços essenciais do gênio do escritor” – na medida em que são recorrentes e, portanto, fixos. Através das analogias e repetições, Proust quer que o leitor chegue às suas próprias conclusões; é o que fará ao longo da *Recherche*, por exemplo, quando dará várias versões de um mesmo fato, ou de um mesmo personagem, levando o leitor, ao final da obra, a chegar à sua própria conclusão sobre os elementos da estória contada.

A segunda noção a ser destacada refere-se ao teor da memória, tema que será primordial na *Recherche*: os “ecos” da “memória improvisada” para a compreensão do texto acabam sendo falhos, pois a memória é feita de “horizontes desigualmente longínquos, habitualmente ocultos ao nosso olhar” e percebidos de forma assimétrica ao longo da vida. Essa irregularidade constitui uma espécie de espessura a ser atravessada, sendo que “*la résistante douceur de cette atmosphère interposée qui a l'étendue même de notre vie... est toute la poésie de la mémoire*”. O teor, ou “poesia”, da memória se compõe, assim, de visões irregulares ou escamoteadas, percebidas de forma díspar através do tempo, ideia essencial no entendimento da revelação final da *Recherche*.

A terceira noção de maior relevância no introito da *Bible d'Amiens* diz respeito ao estilo do autor, já mencionado anteriormente, que se caracteriza, entre outros, por ver, através de uma lupa, detalhes aparentemente sem importância. Proust faz o seguinte resumo desse procedimento ruskiniano:

[...] dans une étude sur l'église Saint-Marc, ne décrire aucune des parties importantes de Saint-Marc et consacrer de nombreuses pages à la description d'un bas-relief qu'on



ne remarque jamais, qu'on distingue difficilement, et qui est d'ailleurs sans intérêt; mais ce sont là des défauts de l'esprit de Ruskin que ses admirateurs reconnaissent au passage avec plaisir parce qu'ils savent qu'ils font, fût-ce à titre de tics, partie intégrante de la physionomie particulière du grand écrivain.

Esse estilo ou “fisionomia particular” do escritor, menos um defeito do que sua marca singular é, até certo ponto, incorporado por Proust em sua ficção, e aliás, nem sempre é apreciado por seus contemporâneos, e constitui, em parte, sua originalidade – qualidade fundamental, segundo Proust, dos grandes artistas.

No pós-escrito, Proust apresenta-se como um leitor diferente daquele de 1900, que visitou Veneza tendo por guia *The Stones of Venice*, fazendo uma “peregrinação ruskiniana” sobre os passos do esteta. Estabelece uma distância crítica com relação à sua antiga admiração confessa e irrestrita, e realiza, quatro anos depois de longos estudos de sua obra, uma séria crítica à “idolatria” de Ruskin.

A “idolatria” ruskiniana seria, para Proust, o “pecado intelectual favorito dos artistas”, ao qual poucos deixam de sucumbir. Em resumo, a opção de Ruskin não teria sido pela verdade e pela sinceridade, mas bela beleza, numa atitude diletante, que não se assumia como tal. A doutrina moral de Ruskin teria sido dominada por preferências estéticas inconfessadas, o que faria dela uma atitude “mentirosa”. O orgulho da erudição, do conhecimento da etimologia das palavras, que permite ao erudito uma compreensão segunda e diferenciada de todo texto, corrompe as referências ao texto sagrado; o diletantismo e a importância da etimologia serão igualmente temas da *Recherche*.

É possível que a crítica à idolatria, ou diletantismo, seja um esforço que visa um duplo objetivo: por um lado, valoriza sua própria singularidade artística, pois, nos anos de estudos em que já fizera as primeiras publicações de artigos sobre Ruskin em jornais, sua admiração é patente e comentada, e desvincular-se da imperiosa imagem do esteta inglês; por outro, permite-lhe desvincular-se de sua própria imagem de diletante e esnobe, que tanto o estigmatizou quando da publicação de *Les Plaisirs et les jours*. Por meio dessa crítica, Proust angaria a possibilidade de passar a ser lido com outros olhos.

Proust sugere que o leitor recorra às páginas de *The Stones of Venice*, onde se mesclam sinceridade e beleza no “mosaico do estilo fulgurante”, e onde, então, “*le lecteur pourra percevoir comme à travers le verre grossier mais brusquement illuminé d'un aquarium, le rapt rapide mais visible que la phrase fait de la pensée, et la déperdition immédiate que la pensée en subit*”. Novamente, um tema importante da escritura da *Recherche* se anuncia: o uso de instrumentos óticos como meios de leitura, ou metáforas do livro e da própria leitura.

A crítica à idolatria leva Proust, também, a adiantar algumas questões de que tratará em *Sésame et les Lys*, que, a essa altura, já começou a traduzir: a leitura e a importância do autor enquanto “mestre”. Proust tem uma ideia bastante particular quanto ao peso da ascensão dos autores sobre seus leitores: acredita que somente os “mediócras” acham que se deixar guiar por “livros que se admiram” é sinal de falta de independência. E afirma:

[...] cette servitude volontaire est-elle le commencement de la liberté. Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître. Dans cet effort profond c'est notre pensée elle-même que nous mettons, avec la sienne, au jour. Nous sommes libres dans la vie, mais en ayant des buts: il y a longtemps qu'on a percé à jour le sophisme de la liberté d'indifférence.

Por um lado, e apesar de parecer contraditória, essa posição explica em parte o seu próprio uso do pastiche, como que para “exorcisar” a influência dos precursores, ao dominar seu estilo e sua visão e, somente assim, poder superá-los e “tornar-se ele mesmo”. Por outro lado, essa será uma das questões que embasam as teses tanto de Ruskin quanto de Proust com relação à leitura – o tema de *Sésame*.

Na sua correspondência pessoal, Proust explica algumas de suas dificuldades com a tradução da *Bible d'Amiens*, mas, sobretudo, revela sua concepção de seu próprio trabalho de tradutor. Segue o texto quase integral de uma carta endereçada ao diretor da revista *Renaissance Latine*, que publica um trecho da *Bible d'Amiens*, o qual debochava de seus conhecimentos da língua inglesa durante uma recepção:

[...] vous venez d'être si gentil pour moi et mes Ruskin, je ne voudrais pas avoir l'air de vous faire des reproches – mais enfin je trouve fantastique, sachant que je travaille depuis 4 ans à une traduction de la *Bible d'Amiens* que cette traduction va paraître incessamment, qu'elle m'a donné beaucoup de peine et que j'y attache beaucoup d'importance ... [que vous disiez :] 'Au fond vous ne savez pas l'anglais, et cela doit être plein de contresens... quelqu'un qui me détesterait et voudrait anéantir d'un mot l'effort de mes quatre années de travail poursuivi même au milieu de la maladie... que pourrait-il faire de pire ?

... Si vous saviez qu'il n'y a pas une expression ambiguë, pas une phrase obscure... vous ne prononceriez pas le mot de 'contresens'. Et à force d'approfondir le sens de chaque mot, la portée de chaque expression, le lien de toutes les idées, je suis arrivé à une connaissance si précise de ce texte que chaque fois que j'ai consulté un Anglais – ou un Français sachant à fond l'anglais – sur une difficulté quelconque – il était généralement une heure avant de voir surgir la difficulté et me félicitait de savoir l'anglais mieux qu'un Anglais. En quoi il se trompait. Je ne sais pas un mot d'anglais parlé et je ne lis pas bien l'anglais. Mais depuis quatre ans que je travaille sur la *Bible d'Amiens* je la sais entièrement par coeur et elle a pris pour moi ce degré d'assimilation complète,

de transparência absoluta, où se voient seulement les nébuleuses qui tiennent non à l'insuffisance de notre regard, mais à l'irréductible obscurité de la pensée contemplée. Pour plus de vingt phrases, d'Humières me disait: 'C'est impossible à traduire, cela n'a aucun sens en anglais. Si c'était moi je la sauterais.' A force de patience, même à ces phrases-là, j'ai fini par trouver un sens. Et s'il reste des fautes dans ma traduction ce sera dans les parties claires et faciles, car les obscures ont été méditées, refaites, approfondies, pendant des années... Je ne prétends pas savoir l'anglais. je prétends savoir Ruskin ([janeiro de 1903]. PROUST, *Correspondance III*, 1977, p. 219-220).

Proust exagera, e aumenta de três para quatro anos o período da atual tradução, que começou em outubro de 1899, segundo informação de Philip Kolb em nota a essa carta, mas considera que seu conhecimento do texto é total, e que ele não traduz do inglês, ele traduz “*du Ruskin*”, ou seja, traduz um homem, sua mentalidade – em si, uma linguagem à parte, cifrada, que ele aprendeu a interpretar e decodificar.

A escolha de *La Bible d'Amiens* parece ter se devido ao tema do gótico francês, desenvolvido a partir da catedral de Amiens, e que deveria, por isso mesmo, atrair facilmente o público francês. Mas a escolha de *Sésame et le lys* não está clara, e pode ter obedecido simplesmente à escolha do editor. A segunda das duas conferências que constituem esse livro já tinha sido traduzida para o francês. Um dos maiores estudiosos da obra de Proust, Antoine Compagnon, afirma que, nesse livro, Ruskin realiza um “manifesto reformista quase socialista” (RUSKIN, 1987, p. 14) que prega a educação popular e que, por ocasião da primeira tradução da segunda conferência, promovida pela Union de l'Action Morale, em 1896, o texto teve alguma importância no contexto do Caso Dreyfus e do movimento pela solidariedade; esse movimento na França, porém, é laico, e leva à separação entre a Igreja e o Estado, em 1905; um ano depois que Proust escreve para o *Figaro* o seu artigo “*La mort des cathédrales*”, contra essa separação iminente. O caráter evangelizador e moralizante do texto, portanto, não encontra eco na intelectualidade francesa, e aliás, até hoje, desses dois títulos de Ruskin, interessam ao leitor francês, sobretudo, os comentários e notas do tradutor.

Em *Sésame et les lys*, Proust vai fazer, como para sua tradução anterior, um importante preâmbulo, numerosas notas e extensos comentários. Só que dessa vez, antes mesmo de começar o prefácio, já explica:

Note 1: Je n'ai essayé, dans cette préface, que de réfléchir à mon tour sur le même sujet qu'avait traité Ruskin dans les “*Trésors des Rois*”: l'utilité de la Lecture. Par là ces quelques pages où il n'est guère question de Ruskin constituent cependant, si l'on veut, une sorte de critique indirecte de sa doctrine. En exposant mes idées, je me trouve involontairement les opposer d'avance aux siennes.

Proust começa, antes mesmo da primeira frase do texto, afirmando sua diferença. Talvez por isso, *Sésame et les lys* também seja conhecido pela crítica como um “Contre Ruskin”. Assim como *La Bible d’Amiens* acaba servindo a Proust como meio de expressar-se quanto a algumas de suas paixões, a Idade Média, Veneza, a própria obra gigantesca de Ruskin, e tornar-se conhecido por elas, *Sésame et les lys* permite desenvolver uma tese – que aliás teve boa recepção – sobre a leitura. A primeira conferência, “Sésame. Les trésors des rois”, é sobre “como e por que ler”, e visava financiar a construção de uma biblioteca pública. “Les Lys des jardins des reines” é sobre a educação das jovens, e foi proferida com o intuito de angariar fundos para a criação de uma escola pública. O tema da leitura permeia ambas as conferências, mas domina a primeira. Como já foi visto, o desenvolvimento da tese de Proust sobre a leitura, porém, já começara a se delinear em suas notas à *Bible d’Amiens* e na sua insistência sobre a crítica à “idolatria” de Ruskin, e realiza o nexo, ao menos do ponto de vista do projeto da tradução, entre os dois livros, tão diversos.

Essa crítica está entre as questões que abrem o prefácio de Proust a *Sésame*, dentro do bojo da “crítica indireta à doutrina de Ruskin”, como diz em seu *incipit*. Não cabendo, aqui, uma análise da tese de Proust, e muito menos, da de Ruskin, pode-se, ao menos, ressaltar o ponto de discordância que vai balizá-la: Ruskin considera que a leitura é uma “conversa” com os livros, os autores, a “Sociedade dos Mortos”, que deve ter uma função preponderante na vida do leitor, dentro de uma perspectiva moralizante; nesse sentido, sua perspectiva não é distinta da de Descartes. Proust define a leitura como “um ato psicológico original”, uma comunicação com um outro pensamento que ocorre na solidão e, portanto, mediante a total manutenção do poder intelectual do leitor; é o “milagre fecundo” da passagem de um saber, mas o saber do autor termina onde começa o do leitor, não há, portanto, diálogo, é uma sucessão no tempo, não uma concomitância. O escritor cria impressões e aparências; cria, em suma, “uma visão”, e essa visão tem por função dizer ao leitor: “olha, olha... aprende a ver!”. E, nesse momento, ela “*disparaît*. *Tel est le prix de la lecture et telle est aussi son insuffisance. C’est donner un trop grand rôle à ce qui n’est qu’une initiation d’en faire une discipline. La lecture est au seuil de la vie spirituelle; elle peut nous y introduire: elle ne la constitue pas*”. Ela leva a uma iniciação, mas não é a iniciação.

Além de um poético introito que anuncia as futuras páginas de “Combray”, plena de recordações de infância, que também se descobrirão postumamente em *Jean Santeuil* e *Contre Sainte-Beuve* – ambos escritos e abandonados durante essa “fase ruskiniana”, e da nota mencionada acima, deve-se ressaltar o conteúdo da primeira nota a “Les Trésors des rois”, em que constam elementos importantes para

a configuração da *Recherche*: o entendimento de uma estrutura que se desvenda retrospectivamente: “*Note 22: Cette épigraphe, qui ne figurait pas dans les premières éditions de ‘Sésame et les lys’, projette comme un rayon supplémentaire qui ne vient toucher que la dernière phrase de la conférence [...], mais illumine rétrospectivement tout ce qui a précédé*”. E, mais adiante, ainda nessa nota:

Mais c’est le charme précisément de l’oeuvre de Ruskin qu’il y ait entre les idées d’un même livre, et entre les divers livres des liens qu’il ne montre pas, qu’il laisse à peine apparaître un instant et qu’il a d’ailleurs peut-être tissés après coup, mais jamais artificiels cependant puisqu’ils sont toujours tirés de la substance toujours identique à elle-même de sa pensée. Les préoccupations multiples mais constantes de cette pensée, voilà ce qui assure à ces livres une unité plus réelle que l’unité de composition, généralement absente. C’est son procédé. Il passe d’une idée à l’autre sans aucun ordre apparent. Mais en réalité la fantaisie qui le mène suit ses affinités profondes qui lui imposent malgré lui une logique supérieure. Si bien qu’à la fin il se trouve avoir obéi à une sorte de plan secret qui, dévoilé à la fin, impose rétrospectivement à l’ensemble une sorte d’ordre et le fait apercevoir magnifiquement étagé jusqu’à cette apothéose finale.

Enquanto crítico, Proust revela sua compreensão hermenêutica da obra e do conjunto das obras do autor, e descobre, na multiplicidade e na aparente desordem dos objetos de estudo de Ruskin, a “unidade da composição”, as “afinidades profundas” e a “lógica superior”: o “plano” ou “desenho secreto” que “retrospectivamente” impõe ao todo uma “espécie de ordem” e leva à “apoteose final”. Esse padrão, que reconhece em Ruskin, Proust vai usar como decalque à estrutura de sua futura obra.

A crítica em geral, ao comentar a importância da influência de Ruskin sobre a escritura da *Recherche*, tende a minimizar o seu papel. Apenas para tomar um exemplo, significativo por emanar de Bernard de Fallois, um dos organizadores da edição da obra proustiana na Gallimard, e que, portanto, expressa uma espécie de avaliação ou “versão oficial” da editora, afirma, em seu prefácio, que “Ruskin marcava... uma regressão [*un repli*”], um trabalho de erudição que o desviava de sua atividade profunda” (PROUST, 1994b, p. 16). Há muitos outros exemplos que corroboram essa perspectiva de que a dita “fase ruskiniana” – que, afinal, compreende dez anos de esforços e dedicação, de 1896 a 1906<sup>10</sup> – constitui uma distração quanto

<sup>10</sup> Inclusive as leituras complementares que lhe serão necessárias aos comentários dos textos, sobretudo obras de Viollet-le-Duc e Emile Mâle, para *La Bible d’Amiens*, e de Schopenhauer (*Le Monde comme représentation et comme volonté*) e Ribot (*Les Maladies de la volonté*), sobretudo, para *Sésame et les lys* – os dois últimos representando um redimensionamento da compreensão da memória e da visão.

ao projeto literário de Proust, e não um movimento de concentração no sentido de superar o fracasso de *Jean Santeuil*.<sup>11</sup>

#### A REVELAÇÃO DA PASSAGEM ENTRE “LES DEUX CÔTÉS”

Em 1904, em carta a Maurice Barrès, Proust escreve: “*J’ai encore deux Ruskin à faire et après j’essaierai de traduire ma pauvre âme à moi si elle n’est pas morte dans l’intervalle*” (PROUST, *Correspondance IV*, 1978, p. 93); haveria uma terceira confidência de Ruskin a ser incluída em *Sésame*, mas o editor decidiu em contrário. Em 1906, em carta a Marie Nordlinger, desabafa: “*Travaillez-vous ? Moi, plus. J’ai clos à jamais l’ère des traductions, que maman favorisait. Et quant aux traductions de moi-même, je n’en ai plus le courage*” (PROUST, *Correspondance VI*, 1980, p. 308).

Durante a “fase ruskiniana”, morreram Ruskin (1900), e o pai (1903) e a mãe de Proust (1905). Foram-se, talvez, figuras que funcionavam como inibidores de uma produção literária pessoal e autêntica. O fato é que o desejo de escrever sua própria obra vinha atormentando o escritor, que passou a encarar suas traduções como uma obrigação, imposta pela mãe, que o impediam de “traduzir a si mesmo”.

De maneira objetiva, Proust dá sua tarefa de tradutor por encerrada, e anuncia, em 1907, em sua correspondência: “*Quant à Ruskin, j’ai cessé de le traduire, on commence à s’y mettre de toutes parts, pas toujours de la façon la plus respectueuse et la plus raisonnable, mais enfin cette flamme s’étend, et c’est assez*” (carta a Mme Guéritte, in: PROUST, *Correspondance VII*, 1981, p. 237). Seu objetivo, dentro dessa perspectiva, teria sido o de divulgar e perpetuar a obra do mestre, realizando o que Benjamin preconiza como a “tarefa do tradutor”: garantir a sobrevivência do texto traduzido (Ver “La tâche du traducteur” In: BENJAMIN, 2000).

Proust também registra o término do feito tradutório, por exemplo, no *Temps Retrouvé*, quando faz uma referência direta: “*Vous parlez bien des Mille et Une Nuits, me dit-il. Mais j’en connais un qui n’est pas sans rapport avec le titre d’un livre que je crois avoir aperçu chez le baron*” (il [Jupien] *faisait allusion à une traduction de Sésame et les lys de Ruskin que j’avais envoyée à M. de Charlus*)” (PROUST, 1990, p. 139).

<sup>11</sup> Embora a crítica francesa costume ignorar o valor e a importância da obra de Ruskin no cenário mundial, é relevante destacar que foi depois da leitura de *Unto this Last*, livro sobre política e economia, que Gandhi idealizou sua política de resistência pacífica, contra, justamente, o imperialismo inglês. Ele dirá, em sua autobiografia: “Não consegui dormir aquela noite. Resolvi mudar minha vida segundo os ideais do livro” (<http://www.wattpad.com.93728-sarvodaya-written-by-mohandas-k-gandhi>). Esse livro e seu conceito de “força da alma” como substituta da força física levaram-no, também, a se tornar, como Proust, tradutor de Ruskin, para o gujarati.

Marie-France Borot, em um artigo sobre a importância da fase das traduções no processo criativo de Proust, refere-se a outro episódio em que Ruskin é nomeado explicitamente, e explica:

Grande leitor de Schopenhauer, Proust reteve que o artista é aquele que “nos empresta seus olhos para que olhemos o mundo”. Ele traduziu Ruskin porque teve plena convicção de que este lhe ensinaria a ver o que ele não sabia ver sozinho. Depois de ter se identificado heroicamente a Ruskin, Proust poderá transferir propósitos iconoclastas para Bloch, que não vê em Ruskin mais que um ‘sujeito medíocre’ [‘sombre raseur’]” (BOROT, 1995, p. 299).

Dentro da mesma perspectiva do presente artigo, que acredita que a fase tradutória levou ao aperfeiçoamento do projeto literário e artístico de Proust, Borot afirma que Ruskin permitiu que Proust enxergasse de outra forma e desse uma visão particular – pessoal e singular – aos seus escritos.

Questões trabalhadas visando a tradução e o comentário dos textos de Ruskin foram constituindo a própria matéria sobre a qual se ergue e arquiteta a catedral proustiana. Um dos exemplos mais flagrantes dos filões temáticos da fase das traduções se detecta na importância conferida, ao longo do *Temps Retrouvé*, à questão da leitura, já comentada rapidamente. A continuidade da concepção da leitura que Proust expusera inicialmente no prefácio a *Sésame* é patente, e brota ao longo do texto, retomando os temas do livro interior, do gesto realizado no silêncio e na solidão, assim como espécie de instrumento ótico, e insere a tese sobre a leitura no cerne das questões principais a serem desenvolvidas no romance. Cada qual das seguintes citações mereceria comentários individuais, pois revelam novos desdobramentos dessa temática central inicial, mas a economia desse artigo não o permite:

Quant au livre intérieur de signes inconnus... pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous. Aussi combien se détournent de l'écrire !... Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'“impression” ait été faite en nous par la réalité même... Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre (PROUST, 1990, p. 186).

L'art véritable n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le silence (PROUST, 1990, p. 188).

les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence (PROUST, 1990, p. 204).

L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicades: “mon lecteur”. En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'opti-

que qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même... laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant: "Regardez vous-même si vous voyez mieux vec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre" (PROUST, 1990, p. 217-218).

Ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes (PROUST, 1990, p. 338).

A continuidade entre Ruskin e Proust, que se manifesta, claro, de forma alterada e diferenciada, se verifica, também, na crítica, que se fazia a Ruskin, à excessiva importância conferida ao detalhe, e que será endereçada, agora, ao narrador proustiano:

Bientôt je pus montrer quelques esquisses [de mon livre]. Personne ne comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au "microscope", quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir les choses... Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails (PROUST, 1990, p. 346).

Proust, portanto, não renega sua "fase ruskiniana", nem por "divorciar-se" de Ruskin,<sup>12</sup> nem por arrepender-se do trabalho de tradução em si, do qual chega a reclamar, como foi visto, a certa altura, em sua correspondência, pois, tradução, leitura e escritura imbricam-se, como tantos outros temas da *Recherche*, de maneira inextricável, e constituem os próprios fundamentos do projeto literário.

A concepção proustiana do trabalho do escritor permanecerá, assim, profundamente entrelaçada à do trabalho do tradutor. O autor se refere, já em 1904 (na carta a Barrès, citada), ao ato de escrever como uma tradução de si mesmo, e essa ideia vai se repetir na *Recherche*. Por exemplo: "*ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur*" (PROUST, 1990, p. 197). Pode-se inferir que a tradução de si mesmo vai ser viabilizada após a etapa precedente da tradução do outro – leitura e escritura sendo os dois polos de um mesmo movimento de tradução.

Outra característica marcadamente ruskiniana que se encontra na *Recherche*, de suma importância na sua elaboração, é o entendimento de Proust, e não de Ruskin, da estrutura de aparência desordenada, mas que desvenda sua organicidade de maneira retrospectiva; Ruskin pode ter usado esse procedimento inconscientemente; a consciência desse padrão é de Proust. E, justamente, Proust se verá

<sup>12</sup> Avaliação ou versão "oficial", mais uma vez, da editora Gallimard, veiculada no prefácio de Pierre-Louis Rey e Brian G. Rogers ao *Temps Retrouvé*; 1990, p. X.



na situação de ter que se defender contra a acusação de falta de unicidade de sua obra, e de que ele escreve “aos pedaços”.<sup>13</sup> Em carta a Jacques Rivière, editor da NRF, e grande defensor de Proust à época, em fevereiro de 1914: “*Enfin, je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction! ... Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera*” (PROUST, 1985, *Correspondance XIII*, p. 98-99).

É preciso levar em conta a rigorosa estrutura pretendida inicialmente por Proust para a sua obra (catedral). Em carta a Paul Souday, um de seus mais severos críticos, Proust revela, em 1919, por ocasião do Prêmio Goncourt, a propósito da *Recherche*:

Cet ouvrage (dont le titre mal choisi trompe un peu) est si méticuleusement “composé”... que le dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout l’“entre-deux” a été écrit ensuite, mais il y a longtemps. La guerre m’a empêché d’avoir les épreuves ; la maladie m’empêche, maintenant, de les corriger (PROUST, *Correspondance XVIII*, 1990, p. 535).

É verdade que a *Recherche* possui uma cronologia complexa, pelas dificuldades mencionadas na carta acima, e inclusive porque só terminou de ser editada depois da morte do autor. Pesquisas baseadas nos cadernos deixados por Proust, na sua correspondência e nas alterações enxertadas pelo autor nas provas enviadas pela editora permitem a Compagnon, em *Proust entre deux siècles*, concluir que “Combray” e a primeira parte de *Du Côté de chez Swann* foram escritos em 1909, como uma sequência de *Contre Sainte-Beuve*, destinada a ser uma crítica, sob a forma de um diálogo, à inteligência em favor da inspiração, das sensações e das reminiscências. Compagnon ressalta que essa primeira parte e o que virá a ser a última constituíam, originalmente, um único tomo. O título imaginado então era *Les Intermittences du coeur*; somente em 1911, em substituição à conversação crítica projetada entre o herói e a mãe, Proust escreveu *Le Temps retrouvé* e a narrativa denominada “*la matinée chez la princesse de Guermantes*” e suas duas partes complementares: a “Adoração Perpétua” (a revelação da estética que transcende o tempo, que ocorre no interior da biblioteca da mansão dos Guermantes) e o “*bal de têtes*”, o “baile de máscaras” em que o narrador envelhecido constata a ação do tempo sobre os personagens.

O “entre-deux” que une “Combray” a “*la matinée*” foi sendo enxertado, acrescentado, avolumado paulatinamente, procrastinando a crítica da inteligência, inse-

---

<sup>13</sup> Crítica de Henri Ghéon, em *La Nouvelle Revue Française* de 1º de janeiro de 1914, *apud* Compagnon, 1989, p. 38.

rindo digressões e teses que, em seu fluxo, criam a expectativa, junto ao leitor, de uma revelação final, de uma “verdade”.

Está claro que a noção de “entre-deux” é uma das matrizes da organização da *Recherche*. Entre-deux séculos, entre-deux mundos, entre-deux tomos... entre dois caminhos. Acredito que também a estrutura bipolar dos dois caminhos se deva a Ruskin, que, na introdução a outro livro que reúne conferências, como *Sésame*, afirma:

Espero que ao longo [desse] livro o aluno possa vir a perceber a insistência sobre uma verdade maior... [e a] responsabilidade por uma escolha, decisiva e inclusiva, entre dois modos de estudo, que envolvem, em última instância, o desenvolvimento, ou estancamento, de todo poder que ele possua... Ele poderá encontrar muitos guias... mas eles serão todos vãos, a não ser que ele reconheça, antes, a hora e o ponto na vida em que *o caminho se divide, um caminho* levando ao Monte das Oliveiras, *outro*, ao vale do Mar de Sal [(Mar Morto)]. *Há poucas estradas comunicantes, que eu saiba, de um a outro*. Que ele faça uma pausa no ponto em que se apartam OS DOIS CAMINHOS (tradução e destaques em itálico meus).<sup>14</sup>

Proust lê *Unto This Last* e usa-o em seus comentários às suas traduções. Esse livro é traduzido para o francês por um abade, em 1902, e versa sobre política e economia sob uma perspectiva evangélica. Não teve, portanto, repercussão na França, e isso talvez explique o fato de que não haja menção por parte da crítica, “que eu saiba”, a esse trecho como sendo originário da ideia dos dois caminhos que dividem a geografia de Combray, e da ilusão de sua incomunicabilidade. As “poucas estradas comunicantes” da topografia bíblica de Ruskin criam a impressão da existência estanque dos mundos e perspectivas que os caminhos proustianos simbolizam. Mas, no final apoteótico de *Le Temps retrouvé*, eles se reúnem e superpõem mediante o espetáculo da mescla entre os burgueses do *côté de chez Swann* e os aristocratas do *côté de Guermantes* – os caminhos que se bifurcavam na infância. E no encontro inusitado dos caminhos, em sua fusão, ou confusão, leitor e narrador retornam ao princípio da obra, numa volta espiralada a Combray, ao sonho com o livro, e às preciosas leituras no jardim.

<sup>14</sup> “I hope throughout [this] volume the student will perceive an insistence upon one main truth... [and a] responsibility for choice, decisive and inclusive, between two modes of study, which involve ultimately the development, or deadening, of every power he possesses... Guides he may find many... but all these will be in vain unless he has first recognized the hour and the point of life when the way divides itself, one way leading to the Olive mountains – one to the vale of the Salt Sea. There are few cross roads, that I know of, from one to the other. Let him pause at the parting of THE TWO PATHS”. (John Ruskin. *Unto this last*. Londres: Collins, s/d [1ªed. 1859], p. 7-8). Tanto “Unto this Last” quanto “The Two Paths”, “os dois caminhos”, títulos de duas conferências, são citações do Evangelho de São Mateus, ao qual Ruskin faz alusões constantes, e que Proust explicita, ao longo dos textos traduzidos.

Do ruïnismo e da aceitação da morte (das construções) como etapa integrante do tempo de existência, às pedras de Veneza, passando pelas catedrais góticas, pela importância da leitura, pela compreensão retrospectiva que leva à consciência da coesão da obra por parte do leitor, e pela geografia dos dois caminhos aparentemente inconciliáveis, a obra de Ruskin permeia a de Proust, como tantos outros intertextos. Seus temas e imagens infiltram-se de maneira privilegiada nas teses e teorias estéticas de seu sucessor, que, uma vez apropriados e transmutados, aparecem redimensionados, atualizados, acrescidos de outras, novas, tantas leituras, pois são muitos os intertextos. Funcionam como matéria prima que, inserida nas linhas, entrelinhas e falas ao longo de todos os volumes da *Recherche*, ou seja, como argamassa ao mosaico proustiano, opera como mais uma camada textual na arquitetura da obra.

A revelação proustiana da passagem entre “*les deux côtés*” se faz, assim, por decalque, mais uma vez, a partir de Ruskin, num duplo movimento de incorporação e reação ao esteta inglês. Em incorporação porque a cita; em reação porque Ruskin considera os dois caminhos como incomunicantes, e usa a sua imagem para fins moralizantes: os “dois caminhos” do capítulo 20 do Evangelho de São Mateus são, na concepção bíblica, autoexcludentes. O narrador proustiano trilha a mesma ideia até o episódio do “baile”: a revelação da comunicabilidade entre os caminhos, a existência de uma passagem entre eles, faz dela uma revelação retrospectiva, também nisso ruskiniana: ela ilumina a obra e acrescenta uma nova visão à estória já contada, uma nova perspectiva aos eventos narrados e pessoas descritas.

Adiciona-se, assim, mais uma camada de imagens, numa arqueologia às avessas do universo legado por Proust.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 2000.
- BOROT, Marie-France. “Traduire pour créer”, *Actas de Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Barcelona: p. 293-300, 1995.
- COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris : Seuil, 1989.
- \_\_\_\_\_. Introduction. In RUSKIN, John. *Sésame et les Lys*. Bruxelles: Complexe, 1987, p. 7-24.
- FRAISSE, Luc. *L'Esthétique de Marcel Proust*. Paris: SEDES, 1995.
- LIRA, José Tavares Correia de. “Ruskin e o trabalho da arquitetura”, in *Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*, nº4, São Paulo, 2006, p. 77-86.
- OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. “O pensamento de John Ruskin”, in *Resenhas Online*. São Paulo: Vitruvius, 2008. <http://vitruvius.es/revista/read/resenhasonline/07.074/3087>.
- PROUST, Marcel. *Un Amour de Swann*. Paris: Gallimard, 1994a.

\_\_\_\_\_. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1994b.

\_\_\_\_\_. *Le Temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_. *Correspondance II, III, IV, VI, VII, XIII, XVIII*. Paris: Plon, 1976-1990.

RUSKIN, John. *La Bible d'Amiens*. Livre Electronique de Project Gutemberg, Canada.

\_\_\_\_\_. *Sésame et les lys*. Livre Electronique de Project Gutemberg, Canada.

*Recebido em 26.04.2011*

*Aceito em 30.05.2011*