

PROUST, CRÍTICO DE ARTE *

Carolina Gianpietro

Università degli Studi di Bologna (Italia)

RESUMO:

Em Proust oculta-se um crítico penetrante, que desde os escritos da juventude promoveu um diálogo original com as artes figurativas, disseminando em suas obras referências a pintores reais ou imaginários. Este ensaio questiona o papel confiado por Proust à pintura, o significado que esta assume tanto em si mesma, quanto em relação a um problema crucial da *Recherche*: iluminar as complexas ligações entre o mundo da vida e mundo das formas, entre a visão artística e o conhecimento da realidade. Surge, então, uma hipótese interpretativa: de que a pintura se torna em Proust emblema de uma metamorfose do real, destinada a se traduzir - no plano da escritura de romance - na adoção de um estilo metafórico, entendido aqui como uma forma expressiva capaz de unir a inovação lingüística a um modo novo de ver e de representar as coisas.

PREMISSA

Um estudioso italiano de estética, Luciano Anceschi, sublinhou diversas vezes a centralidade que, desde o começo do século XX, assume a poética como reflexão do artista sobre o seu próprio fazer: a arte contemporânea reflete sobre os procedimentos que utiliza e estabelece uma estreita conexão entre a forma e o seu projeto¹. Anceschi define *pragmática* como reflexão do artista, para evidenciar seja

* Este ensaio foi escrito por ocasião de uma conferência realizada no dia 6 de julho de 1999 na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Aproveito, então, a ocasião para agradecer ao Prof. Victorino de Oliveira Neto, diretor da Escola, e à Prof. Rosza W. Vel Zoladz, que organizou admiravelmente a iniciativa. Um agradecimento particular ao Prof. Pier Augusto Petacco, diretor do Istituto Italiano di Cultura do Rio de Janeiro, pelo apoio generoso oferecido para a realização da conferência.

¹ Entre os protagonistas da cultura italiana das últimas décadas, Luciano Anceschi (1911-1995) é o iniciador da perspectiva conhecida como *nova fenomenologia crítica*, que representa uma das mais originais aplicações da orientação fenomenológica à pesquisa estética: cfr. L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, (1962), Mursia, Milano, 1997, e *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino 1989. A nova fenomenologia crítica teve como sede de desenvolvimento a Universidade de Bolonha, onde representa ainda hoje a orientação que prevalece tanto na reflexão estética quanto nos contatos mais específicos com o estudo da literatura e das artes.

a espessura teórica (negada por quem insiste no caráter intuitivo, sentimental, não mediato, contemplativo da arte e da poesia), seja a orientação em direção ao fazer e à relação direta com a construção da obra. Ora, o meio em que se exercita esta relação é o da crítica literária e artística; Anceschi toma como exemplo a crítica dos poetas sobre a poesia, mas o seu discurso pode ser aplicado a qualquer atividade crítica que preceda, siga ou acompanhe o fazer artístico. A crítica do poeta (e podemos acrescentar, do escritor ou artista em geral) tem uma característica fundamental: mesmo quando interpreta as obras de outros autores, aparece filtrada por uma certa poética, por uma certa "decisão" acerca do nó mais importante a se desatar e de soluções a se adotar. Em outros termos, este tipo de crítica não fala somente daquilo que é objeto de investigação, mas também de quem indaga; muitas vezes, aliás, é exatamente através desta via indireta que melhor emergem as idéias do artista sobre o seu próprio fazer.

Escrevi esta premissa porque, além de precisar a orientação estética dentro da qual me movimento, acredito que possa servir para traçar o problema de Proust enquanto crítico de arte. A atividade crítica sempre teve uma função importante no trabalho de Proust; mas, além do interesse que apresenta em si mesma², esta também pode fornecer uma contribuição crucial para a compreensão de sua obra e de sua poética. Vamos nos deter em particular no papel representado pelo confronto com as artes figurativas, pelo diálogo com artistas reais e imaginários. Circunscrevendo o discurso a alguns exemplos, questionaremos por que um dos elementos portadores de toda a concepção proustiana - a teoria da metáfora literária, para a qual convergem as questões do estilo, da verdade, da memória - emerge de um contexto onde a reflexão toma por objeto a pintura em vez da literatura.

1. UM ESQUEMA

As referências de Proust à pintura são, verdadeiramente, tantíssimas, partindo das obras da juventude até chegar, através dos *Cahiers* escritos durante a preparação da *Recherche du temps perdu*³, à obra-prima da maturidade. Evidentemente, não

2 Georges Poulet nota que em Proust já está presente o núcleo programático daquela que será a crítica temática: reconstruir o mundo imaginário que os substancia, a partir das constantes e das simetrias dos textos (cfr. F. Giaccone, L' "école de Genève": mythe ou réalité, entrevistas com M. Raymond, J. Rousset, J. Starobinsk, G. Poulet, J.-P. Richard, in "Micromégas", n. 1 e 2, janeiro-abril e maio-agosto 1975).

3 Partes consistentes destes "Cahiers", com fragmentos e esboços da obra-prima proustiana, estão agora publicadas em M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, edição organizada por J. -Y Tadié, Gallimard, Paris 1987-89, 4 tomos. De agora em diante, faremos referência a esta edição com a sigla RTP, seguida pela indicação dos tomos correspondentes. Nesta edição, os volumes da *Recherche* que Proust originariamente havia subdividido foram de tal modo distribuídos: o tomo I contém *Du côté de chez Swann* e a primeira parte de *À l'ombre des jeunes filles en fleur*; o tomo II contém a segunda parte de *À l'ombre des jeunes filles en fleur* e *Le Côté de Guermantes*; o tomo III contém *Sodome e Gomorre* e *La Prisonnière*; o tomo IV contém *Albertine disparue* e *Le Temps retrouvé*. Lembramos que o primeiro volume foi publicado por Proust em 1913, enquanto os três últimos são edições póstumas respectivamente de 1923, de 1925 e de 1927.

posso citar todas aqui: para uma análise mais detalhada, remeto à extensa literatura secundária (artigos e monografias) baseada neste tema em geral ou na relação de Proust com figuras artísticas singulares⁴. Eu, ao contrário, me limitarei a propor um esquema de fundo, através do qual possa subdividir as observações proustianas em três grupos fundamentais:

1) Ensaaios dedicados a pintores ou ao tema das artes figurativas, que Proust qualifica muitas vezes de estudos de "filosofia da arte". Neste grupo se encaixam, por exemplo, o artigo sobre Chardin e Rembrandt (publicação póstuma de B. de Fallois em 1954, mas que remonta ao ano de 1895)⁵, e as notas sobre Moreau, Watteau e Monet (com datação incerta, provavelmente foram escritas entre 1895 e 1900, aproximadamente; estas também foram publicações póstumas realizadas por B. Fallois em 1954)⁶; os escritos sobre Ruskin (1900-1906)⁷; o prefácio para o livro do amigo e pintor Jacques-Emile Blanche (1919)⁸.

2) Análises ou citações de obras pictóricas reais disseminadas em textos narrativos, de *Le plaisirs et les jours* à *Recherche du temps perdu*. Por serem de tal modo numerosas, observou-se que Proust servia-se da pintura assim como de "un vaste magasin d'analogies"⁹. Este grupo, por sua vez, pode ser subdividido em três subgrupos principais:

a) De um lado, temos referências freqüentes à arte efetuadas por Swann (o refinado esteta que está entre os personagens principais da *Recherche*), que, incapaz de apaixonar autenticamente pela vida, procura continuamente na realidade circunstante e nos rostos das pessoas conhecidas elementos de semelhança com as obras-primas dos grandes mestres. A este propósito, é emblemática a modalidade com que desabrocha o maior amor da sua vida, aquele por Odette: ele começa a amá-la quando encontra na mulher traços de Sefora, a filha de Ietro, pintada por Botticelli na Capela Sistina¹⁰.

b) Por outro lado, o Narrador também cita com freqüência figuras de artistas, e confronta, por sua vez, pessoas e situações com obras de arte (por exemplo, ele sublinha a semelhança entre o Duque de Guermantes e alguns personagens de

4 Para uma reconstrução geral do problema, veja-se J. Monnin-Hornung, *Proust e la peinture*, Droz, Genève 1951; para questões mais específicas, ao invés, vejam-se os seguintes repertórios bibliográficos: V.E. Graham, *Bibliographie des études sur Marcel Proust et son oeuvre*, Droz, Genève 1976; P.E. Robert, *Note bibliographique*, in RTP, t. IV, p. 1501-1512; D. De Agostini, *Bibliografia proustiana*, in *Proust oggi*, a cura L. De Maria, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1990.

5 M. Proust, *Chardin e Rembrandt*, in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, organizado por P. Clarac, Gallimard, Paris 1971, p. 372-382 (de agora em diante faremos referência a esta edição com a sigla CSB).

6 Cfr. CSB, p. 659-677.

7 Em 1900, Proust dedicou ao crítico de arte inglês - morto em janeiro daquele mesmo ano - uma série de artigos, destinados a constituírem a maior parte do prefácio a sua tradução da *Bible of Amiens* de Ruskin, que sairá em 1904. Sucessivamente, Proust retomou tal prefácio, realizando algumas modificações, no volume *Pastiches e mélanges*, Gallimard, Paris 1919 (cfr. CSB, p. 69-141). Ao ano de 1905 remonta o ensaio introdutório da tradução proustiana de uma outra obra de Ruskin, *Sesame and Lilies*, publicada no ano seguinte; este último ensaio também será retomado por Proust em *Pastiches e mélanges*, com o título *Journées de lecture* (cfr. CSB, p. 160-194). Sobre as relações entre Proust e Ruskin, veja-se J. Autret, *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées e l'oeuvre de M. Proust*, Droz, Genève 1955.

8 Cfr. CSB, p. 570-586.

9 J. Monnin-Hornung, *Proust e la peinture*, cit., p.123.

10 RTP, t. I, p. 219-222.

Rembrandt¹¹, entre Albertine e um anjo músico¹²; ou aproxima a um quadro flamengo¹³ os preparativos para o jantar num hotel de Doncières).

c) Além disso, existem longas digressões dedicadas a certas obras, como os afrescos das *Virtudes* e dos *Vícios* de Giotto¹⁴, certos ciclos pictóricos de Carpaccio¹⁵ e aquele que Proust definia o quadro mais bonito do mundo: a *Vista de Delft* de Vermeer¹⁶.

3) Análises ou citações de obras de arte imaginárias, atribuídas a pintores fictícios. Isto já acontece em *Jean Santeuil* e de modo ainda mais intenso na *Recherche*; a longa reflexão teórica do *Temps retrouvé* (que tematiza explicitamente a estrutura e a função da arte) é, de fato, precedida por uma série de encontros entre o narrador e diversas figuras de artistas, e cada uma delas representa emblematicamente uma modalidade específica de expressão: Bergotte a literatura, Berna, o teatro, Vinteuil, a música, Elstir, a pintura¹⁷. Cada um destes encontros delinea implicitamente a poética de Proust, acrescentando uma nova peça a sua concepção de literatura e de estilo. No caso de Elstir, são apresentados (e muitas vezes descritos em seus particulares) diversos quadros, pertencentes às suas sucessivas "maneiras"¹⁸.

Surge, pois, uma interrogação: por que Proust consagra um espaço tão relevante à pintura? Que significado esta assume na revelação do sentido da arte e da própria escritura literária? Para responder a esta pergunta, devemos, antes de mais nada, nos deter na primeira definição de estilo oferecida por Proust, naquela idéia de estilo "substancial"¹⁹ que faz coincidir a beleza com a pureza e a perfeição formal.

2. Forma e harmonia

No *Contre Sainte-Beuve* (redigido nos anos de 1908-1910)²⁰, a crítica do método anedótico e biográfico de Sainte-Beuve está ligada à teoria do eu duplo do artista e à paralela reivindicação de autonomia da esfera estilística. Com acentos bergsonianos, Proust opõe à convencionalidade do eu "mundano", superficial e efêmero, a autenticidade do eu "profundo", que emerge somente na esfera de uma solidão incontaminada²¹; além disso, evocando Flaubert, ele sublinha a oposição entre

11 RTP, t. III, p. 78.

12 RTP, t. III, p. 874, 885.

13 RTP, t. II, p. 397-98.

14 RTP, t. I, p. 79-81, 119-120, 322; RTP, t. II, p. 241; RTP, t. IV, p. 226-227.

15 RTP, t. I, p. 432-433; RTP, t. II, p. 252-253; RTP, t. IV, p. 225-226.

16 RTP, t. III, p. 692-693.

17 Cfr. M. Butor, *Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust*, in *Répertoire II*, Minuit, Paris 1964.

18 RTP, t. II, p. 190-220; RTP, t. II, p. 711-716.

19 A expressão é de G. Genette, *Proust palimpseste*, in *Figures*, Seuil, Paris 1966, trad. it. de F. Madonia, Einaudi, Torino 1969, p. 40.

20 Deixado por Proust em estado preparatório de notas e de apontamentos, este texto foi publicado pela primeira vez em 1954 (M. Proust, *Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges*, a cura di B. de Fallois, Gallimard, Paris 1954). Deve-se a P. Clarac uma edição sucessiva do texto, filologicamente mais correta, presente em CSB.

21 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, in CSB, p. 219-232.

o mundo da vida (dominado por banalidades, mistificações e incoerências) e mundo das formas (verdadeiro e original porque, rejeitando toda ilusão realística, é capaz de transfigurar e recompor o vivido). Assim, delineia-se uma idéia da forma como verdade e harmonia; a forma tem o dever de tornar homogênea, translúcida e compacta a matéria representada, através da absorção de toda impureza pela transparência lisa do estilo. "No estilo de Flaubert, por exemplo, todas as várias partes da realidade são transmutadas numa mesma substância, tanto as vastas superfícies, quanto o brilho monótono. Nenhum traço de impureza. As superfícies se tornaram espelhos: todas as coisas nela se refletem, mas por meio de reflexo, sem alterar a substância homogênea: Tudo quanto era diverso foi transmutado e absorvido"²². Na vertente oposta, Proust situa o estilo de Balzac que, contaminando incessantemente o mundo das formas com aquele da vida, resta superficial e descontínuo, incapaz até mesmo de fundir imagens de bom resultado num todo belo e harmonioso: "O estilo é sobretudo o sinal da transformação executada pelo pensamento do escritor na realidade, que no caso de Balzac, não se pode falar propriamente de estilo"²³.

Na *Recherche du temps perdu*, a concepção substancial de estilo dá lugar a uma concepção muito mais complexa, que, enquanto recupera aspectos significativos da poética balzaquiana (dentre eles a necessária contaminação de arte e vida no processo alquímico da escritura), reelabora profundamente a idéia de forma como princípio de metamorfose do real. Veremos que o projeto de recomposição do vivido, de que a metáfora se faz portadora, não pressupõe a absoluta transparência do estilo nos confrontos da verdade; pelo contrário, fazendo da instabilidade o núcleo gerador de uma nova visão das coisas, ele mina até as raízes a possibilidade de chegar a uma representação definitiva, transparente e harmoniosa do mundo²⁴. Se a intuição analógica aparecia, bergsonianamente, como percepção interior do mútuo compenetrar-se das nossas impressões, a visão metafórica se estende pelo espaço da exterioridade, aceitando o desafio de uma fragmentação que corre o risco de não poder aportar em unidade alguma.

As razões que servem de prelúdio ao abandono do estilo substancial já estão presentes num escrito anterior ao *Contre Sainte-Beuve*: naquela parte do prefácio à tradução da *Bible of Amiens* de Ruskin, chamada *Post-scriptum* e que remonta ao verão de 1903²⁵. Ali, pela primeira vez, Proust se afasta de Ruskin e manifesta uma sensação de fastio por aquilo que é, a seu ver, o maior defeito do crítico inglês: a *idolatria*, ou uma espécie de adoração da beleza de certas expressões, ou de certas atitudes, que desviam-no da busca pela verdade; a tendência em decretar a

²² CSB, p.269.

²³ Ibid.

²⁴ Cfr. M. Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, que apresenta também uma rica bibliografia sobre o papel da metáfora em Proust.

²⁵ O *Post-scriptum* constituía, originariamente, o capítulo IV do prefácio de Proust à *Bíblia de Amiens*; em *Pastiches et mélanges*, o autor depois juntou-o, sem solução de continuidade, aos artigos precedentes (cfr. CSB, p. 129-141).

superioridade de alguma coisa (qualquer coisa, até uma doutrina moral) tomando por base uma inconfessa preferência estética. Além de implicar numa atitude mentirosa (pois a beleza está aparentemente subordinada à verdade e ao sentimento moral, mas, na realidade, são estes últimos que desenvolvem um papel secundário), essa "religião da beleza" desencadeia uma espécie de mumificação da vida e não capta mais a sua imprevisível riqueza, a trama de relações em que se oculta o seu verdadeiro sentido. Quem está acometido de "idolatria", isola aspectos da vida aos quais atribui uma dignidade artística; coleciona aspectos que lhe parecem assumir um valor estético porque lembram ou imitam obras de arte (por exemplo, admira-se a roupa de uma atriz porque o seu tecido está representado num quadro de Gustave Moreau²⁶). Na *Recherche*, o problema da idolatria será abordado através da personagem de Swann, refinado colecionador de obras de arte antigas e modernas, que permanece, todavia, um eterno dileteante, capaz de dispensar seu gosto e sua erudição às senhoras do belo mundo, mas não de sacrificar os prazeres mundanos para concluir um estudo sobre Vermeer de Delft. Amante apaixonado da beleza, ele não consegue assimilar a parte mais nutritiva da arte; apesar de tentar fazer da vida uma obra de arte, os dois domínios permanecem separados, marcados como são, um pela mais luminosa perfeição, o outro pela mais opaca impureza. O estefismo de Swann é estéril: o seu personagem pode ser comparado à figura dos "celibatários da arte", cujo amor pelo mundo das belas formas não pode se tornar fecundo, constituindo uma "fuga da nossa verdadeira vida que não temos a coragem de encarar, fuga que se chama erudição"²⁷.

3. A LIÇÃO DE CHARDIN

O Narrador e até o próprio Proust foram vítimas, por um certo período, da idolatria. E, antecipando, podemos dizer que ambos foram curados pela pintura. Começemos pela "cura" de Proust. Em 1895, Proust escreve ao diretor da "Revue hebdomadaire", Pierre Minguet:

Acabei de escrever um pequeno ensaio de filosofia da arte, se o termo não for muito pretensioso, em que procuro mostrar como os grandes pintores nos iniciam no conhecimento e no amor pelo mundo externo, como são eles a descerrar os nossos olhos e a abri-los verdadeiramente para o mundo. Tomo como exemplo neste estudo a obra de Chardin, e procuro mostrar a sua influência em nossa vida, o fascínio e a sabedoria que esta difunde em nossos mais humildes dias, iniciando-nos para a vida da natureza morta²⁸.

26 CSB, p. 136. Proust refere-se aqui a "um dos nossos mais célebres contemporâneos", facilmente identificável na figura do conde Robert de Montesquiou.

27 RTP, t. IV, p. 470.

28 P. Kold (a cura di), *Correspondance de Marcel Proust*, Pion, Paris 1970, t. I, p. 444-445.

Proust refere-se, aqui, ao artigo escrito exatamente em 1895, depois de ter admirado pela primeira vez, no Louvre, alguns quadros de Chardin, na companhia do amigo Reynaldo Hanhn, e publicado postumamente com o título *Chardin e Rembrandt* (de fato, na época, a arte deste pintor não fazia muito sucesso e Minguet não acolheu o pedido do jovem escritor). O artigo inicia descrevendo as sensações que pode experimentar "um jovem, de bens de fortuna modestos, de gostos artísticos, sentado na sala de jantar num momento triste e banal, quando se acabou de almoçar e a mesa ainda não foi completamente desfeita". Ele olha com desgosto "uma última faca abandonada sobre a toalha já meio levantada que se arrasta até o chão, ao lado de um resto de costeleta sangrenta e insípida". A sua imaginação está repleta do esplendor dos museus, das catedrais, do mar, das montanhas, e, portanto, despreza a mediocridade daquele espetáculo inestético; sente inveja dos ricos de bom gosto que vivem em meio a coisas belas, em residências onde cada particular (desde a torre da chaminé até a maçaneta da porta) é uma obra de arte. O que faz o jovem para se livrar da feiúra que o rodeia? "Vai procurar no Louvre visões de palácios à la Paolo Veronese, de príncipes à la Van Dyck, de portos à la Claude Lorrain, que depois, de noite, o retorno ao quadro familiar das cenas de todo o dia, tornará a ofuscar e a exasperar". Emerge aqui o xeque-mate do estetismo, que não consegue redimir os aspectos banais e sórdidos da vida. O que deveria fazer, então? "Se eu conhecesse aquele jovem - continua Proust - não procuraria dissuadi-lo da idéia de se dirigir ao Louvre, mas, melhor ainda, eu o acompanharia; e [...] o obrigaria a parar diante dos quadros de Chardin". Naquele ponto, o jovem ficaria feliz, dominado pelo êxtase; mas o que veria senão "um interior de cozinha em que um gato vivo caminha sobre as ostras, enquanto uma espécie morta pende de uma parede" (como no quadro "A espécie"), ou "um armário já meio desguarnecido, com facas abandonadas sobre a toalha (como no quadro "Fruta e animais")? O fato é que, através da arte de Chardin, aquilo que antes era medíocre se torna opulento, aquilo que era insípido se torna saboroso, a natureza que parecia mesquinha se torna grande. "Tudo isto agora vos parece belo de se ver porque Chardin considerou belo de se pintar. E assim lhe pareceu porque julgava belo de se ver"²⁹. Realizou-se em outras palavras um processo alquímico; aconteceu uma metamorfose. O que se pode tirar de tudo isso?

Destacando cenas da vida quotidiana e colocando-as em ambientes pouco atraentes como num interior de cozinha, Chardin ensina que "um recipiente vulgar é tão belo quanto uma pedra preciosa"³⁰, que mesmo os utensílios mais comuns guardam uma vida secreta, uma verdade misteriosa. Ele desfaz o mal-entendido que repousa em todo tipo de estetismo: perseguir um artificioso ideal de perfeição; acreditar que a beleza seja qualquer coisa de estática e pré-fabricada, a qualidade intrínseca de

29 SML, p. 331-314 (CSB, p. 372-373).

30 Ibid., p. 321 (CSB, p. 380).

certos objetos em de uma potencialidade da visão. A pintura de Chardin obtém este resultado não porque idealiza ou, ao contrário, reproduz fielmente os objetos representados; em vez disso, o olhar do pintor se limita a liberar as possibilidades latentes, a tornar possível a epifania das coisas. É através da sua visão que objetos simples ou até mesmo repugnantes se tornam belos também para nós: "O pintor proclamou a divina igualdade de todas as coisas diante do espírito que as considera, diante da luz que as embeleza. Nos fez sair de um ideal falso para nos fazer penetrar largamente numa realidade, para nos fazer encontrar, por toda parte, a beleza, não mais prisioneira de uma convenção ou de um prazer falso, mas livre, forte, universal, revelando-nos o mundo"³¹.

Ora, não poderíamos supor que Proust, enquanto descrevia o jovem burguês protagonista do artigo, tivesse ele próprio em mente? Numa carta a Walter Berry de julho de 1917, ele observará:

Até ver os quadros de Chardin, nunca percebi havia algo de belo na casa de meus pais, na mesa desfeita, num ângulo levantado da toalha, numa faca contra uma ostra vazia³².

4. PINTURA E METAMORFOSE DO REAL

Na *Recherche*, obra que não considera mais o estilo substancial como modelo de escritura literária, aquilo que antes estava reservado à pintura se torna a prerrogativa de todas as artes: "o estilo, para o escritor, assim como a cor para o pintor, não é um problema de técnica, mas de visão"³³. O xeque-mate do estilo substancial (explicitado, emblematicamente, no episódio da morte de Bergotte diante da *Vista de Delft* de Vermeer, quando o escritor percebe que toda a perfeição formal dos seus livros não vale um pequeno palmo do muro amarelo representado no quadro³⁴) já abriu as portas para as desconcertantes alquimias do estilo metafórico. Então, o papel da arte não será mais de contrapor ao mundo da vida exterior um mundo de intacta harmonia, mas de ver a realidade com outros olhos, de pensar a forma como metamorfose.

Considerando o que dizíamos mais acima, não é, portanto, casual que Proust em *À l'ombre des jeunes filles en fleur* confie à pintura o dever de exemplificar as modalidades do operar metafórico. Na ficção romanesca, o pintor em questão é Elstir, um artista imaginário que, encarnando a essência da pintura na aprendizagem estética do Narrador, difícil de reconduzir à figura de um artista real, embora Proust tenha se inspirado em diversos modelos (em Manet, Monet, Renoir, Helleu, Moreau,

31 Ibid., p. 321-322 (CSB, p. 380).

32 P. Kolb (a cura di), *Correspondance de Marcel Proust*, cit., 1988, t. XVI, p. 188.

33 RTP, t. IV, p. 474.

34 RTP, t. III, p. 692-693.

Harrison, Turner, Whistler, e no próprio Chardin) para descrever a personagem e a obra³⁵. Quando encontra Elstir pela primeira vez, o Narrador ainda é vítima de uma concepção estetizante que o impede de apreciar a beleza de Balbec, uma cidadezinha marítima que durante muito tempo imaginou-se como um lugar selvagem, perdido na neve e assolado por tempestades, mas que se revelou uma moderna estação balneária onde o sol quase sempre brilha. Tantas vezes na sala de jantar do hotel, "naquele momento sórdido em que as facas encontram-se abandonadas sobre a toalha ao lado dos guardanapos desdobrados", se procurava "olhar mais distante, ver somente o mar, procurando nele efeitos descritos por Baudelaire e procurava não baixar os olhos em nossa mesa³⁶". Vejo num piscar de olhos a semelhança entre a atitude do Narrador e a do jovem burguês do artigo sobre Chardin, que aparece reforçada pelo uso das mesmas imagens e das mesmas expressões. Mas o Narrador vai além: não se limita a negar a realidade da vida em nome de uma realidade superior; ele procura encontrar a Balbec sonhada na Balbec real. Por exemplo, antes da sua carroça alcançar o topo da colina, compõe mentalmente a imagem da praia que espera ver, uma praia ideal, não "esmiuçada entre tantos encaixes vulgares (e que meu sonho não admitia) de banhistas, de cabines, e de iates³⁷". O Narrador não chega, porém, a uma solução satisfatória: visto de perto, não se conhece o mar em sua essência, porque está por demais misturado a mil particulares heterogêneos; visto de longe, ele perde concretude e espessura, congelado numa unidade imóvel que resulta abstrata, mistificada. O caos da primeira percepção é substituído por uma forma vazia, uma idealização solipsística que não corresponde à realidade nenhuma. Mas, assim que entra no estúdio de Elstir (que, naquele período, vive exatamente em Balbec), o problema é logo solucionado: "eu sentia a possibilidade de erguer-me até uma consciência poética, fecundada por alegrias, por muitas formas que até então não estavam isoladas do espetáculo total da realidade³⁸". De que formas se trata? Como faz o pintor para retirar as coisas do caos, até operar uma "nova criação do mundo"? Proust responde a estas perguntas em poucas linhas mais abaixo:

Naturalmente, em seu estudo só havia praias pintadas aqui, em Balbec. Mas eu poderia discernir que o fascínio de cada uma consistia numa espécie de metamorfose das coisas representadas, análoga àquela que em poesia chama-se metáfora; e que, se Deus Pai criara as coisas nomeando-as, Elstir as recriava retirando-lhes o nome e dando-lhes um outro³⁹.

35 Sobre tais modelos, cfr. J. Monnin-Hornung, *Proust e la peinture*, cit., e os numerosos artigos e ensaios dedicados ao tema, dentre os quais destacamos: G. C. Argan, *Elstir o della pittura*, in "Letteratura", n. 9, 1947, p. 209-216; R. T. Riva, *A Probable Model for Proust's Elstir*, in "Modern Language Notes", n. 78, 1963, p. 307-313; P. Kolb, *The Bird of Elstir and Vinteuil*, in AA.VV., *Marcel Proust: a Critical Panorama*, University of Illinois Press, Urbana 1973, p. 147-167; J. Th. Johnson, "Débâcle sur la Seine" de Claude Monet: source du "Dégel à Briseville" d'Elstir, in "Etudes proustiennes", n. 1, Gallimard, Paris 1973, p. 163-176, e *Marcel Proust e Gustave Moreau*, in "Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust", n. 28, 1978, p. 614-639. Para uma reconstrução da gênese da figura de Elstir, vejam-se os *Esquisses* escritos por Proust na preparação deste episódio (agora recolhidos em RTP, t. II, p. 963-992), de onde emerge a primitiva indecisão acerca dos papéis a serem atribuídos respectivamente a Elstir e Bergotte (portanto, à pintura e à escritura) na formação estética do Narrador. Sobre o valor teórico assumido pela pintura de Elstir na versão definitiva do romance, cfr. V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, Paris 1987, p. 272-291.

36 RTP, t. II, p. 54.

37 RTP, t. II, p. 67.

38 RTP, t. II, p. 190.

39 RTP, t. II, p. 191.

O termo metáfora é empregado numa acepção que não coincide com aquela da retórica clássica: nenhuma referência ao problema da comparação entre dois termos diversos, nem à necessidade de que esta relação seja instituída com base em alguma afinidade ou semelhança. Sobressaem, ao contrário, dois outros temas: a metamorfose a nível da representação visual; a metamorfose a nível da nomeação das entidades. Por que Proust propõe uma equivalência entre a metamorfose visual (que, enquanto tal, pertence ao domínio da pintura) e a metáfora literária? Sem dúvida, para sugerir que a pintura de Elstir é propedêutica à escritura; além disso, para destacar que o problema da visão não envolve exclusivamente o produtor e o apreciador das artes visuais, mas investe também o escritor e o artista em geral, a quem sempre cabe o dever de revelar um novo modo de ver, de conhecer a realidade. Existe, todavia, uma razão posterior. Como se pode notar, os dois tipos de metamorfose aparecem estreitamente interligados: o procedimento metafórico resulta propriamente do seu entrelaçamento, caracterizando-se como uma "re-descrição" da realidade que pressupõe uma mudança de nomes. Esta última, aliás, não termina num plano exclusivamente lingüístico: os nomes, que são eliminados ou substituídos, são esquemas intelectuais nos quais armazenamos a realidade, são etiquetas que colocamos nas coisas para melhor poder defini-las e manipulá-las.

Os nomes que designam as coisas respondem sempre a uma noção de inteligência estranha às nossas verdadeiras impressões, e que nos obriga a eliminar tudo quanto não se refere àquela noção⁴⁰.

A linguagem literal procura suprimir o caos de nossas impressões, de nossas experiências sensitivas e perceptivas, instituindo uma relação unívoca entre palavras e coisas: o significado único e determinado da palavra deve traduzir, sem ambigüidades e polissemias, a relação de correspondência que liga o pensamento à realidade, as coisas aos conceitos. A linguagem metafórica, ao contrário, nasce do reconhecimento tanto do caráter instável e multiforme de nossas impressões (que sintetizam continuamente estímulos externos e conteúdos de consciência - emotivos, imaginativos, mnemônicos), quanto da dimensão "hermenêutica" em que se concretiza todo conhecimento possível⁴¹. Recuperando a estrutura relacional da experiência originária (isto é, ainda não comprometida com a segmentação da realidade em compartimentos estagnados), isso nos aproxima de nossas primeiras impressões, aquelas que, por exemplo, nos fazem confundir uma parte mais escura do mar com uma costa longínqua, ou o rumor de rodas com um protesto; impressões verdadeiras, porque realmente captadas pelos nossos sentidos, mas que a inteligência classifica como "alucinações", como miragens. Tal reaproximação não é lida por Proust sob a perspectiva de imediata adesão: a metáfora se configura ela mesma como *medium* no percurso acidentado que assinala a busca pelo verdadeiro; vista a impossibilidade de se recolocar na esfera das experiências originárias, e devido à exigência em dar forma aos conteúdos sensitivos e perceptivos, a metáfora parece o meio indispensável

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, PUF, Paris 1979 (2a. edição acrescida), e M. Ferraris, *Ermeneutica di Proust*, Guerini, Milano 1987.

para chegar a uma ordem não unívoca mas plural, não estática mas dinâmica, não intelectual mas sobretudo racional. Para tal fim, a metáfora deve ser o modo de ver e modo de nomear; ou seja, deve funcionar como um modelo, estabelecendo uma espécie de "reordenação gestáltica" da realidade percebida.

Por outro lado, o que garante que os nomes metafóricos não sejam tão abstratos e arbitrários quanto os nomes convencionais a partir do momento em que adquirem um valor teórico, implicando necessariamente em processos intelectuais? O princípio da metamorfose, que Proust ilustra concretamente na descrição de um quadro de Elstir, *O porto de Carquethuit*. Neste quadro o pintor elimina a distinção entre terra e mar, "servindo-se somente de termos marítimos para a pequena cidade e de termos urbanos para o mar"⁴²: através de um jogo inteligente de ilusões de perspectiva, os edifícios parecem sair das águas, sendo mergulhados como barcos numa poeira de sol e de ondas; a linha acidentada do mar, adentrando-se com freqüência em terra firme, faz confundir os mastros dos navios com campanários e chaminés, e as flotilhas de pesca aportadas no cais com praças, onde os homens podem se encontrar para conversar. Comentando este e outros passos, Genette nota que tal modelo não reflete somente um ideal pictórico, mas também a própria realidade de uma paisagem já por si mesma anfíbia; em outros termos, a relação de analogia seria projetada numa relação de contiguidade objetiva: demonstração posterior, a seu ver, da base prevalentemente metonímica das imagens proustianas⁴³. Em nosso parecer, ao contrário, a "aproximação" produzida pelas metáforas de Elstir não reproduz simplesmente a aproximação espacial de que fala Genette: pelo contrário, abolindo toda fronteira, toda demarcação absoluta entre a terra e o mar, Elstir delinea uma ordem profundamente diversa daquela convencional, em que as relações entre as coisas aparecem de tal modo subvertidas que chega a impedir um claro reconhecimento de suas fronteiras, uma atribuição linear de seus nomes. "Não se sabia mais onde terminava a terra, onde começava a água"⁴⁴: o instaurar-se desta "aproximação" mais altera do que preserva as relações espaciais preexistentes, demolindo os compartimentos estagnados do hábito e os esquemas petrificados da inteligência. Além disso, o confronto entre terra e mar não se resolve na supremacia de um sobre o outro; melhor, este se projeta como uma troca recíproca de atributos, trazendo o princípio da metamorfose no próprio centro da relação analógica.

A pintura reorganiza e recompõe a realidade com base numa determinada visão; ao mesmo tempo, não retira as coisas do caos para devolvê-las a uma estrutura fixa e objetiva; a sua forma é intrinsecamente metamórfica, o seu poder de "re-descrever" o real depende da adoção da perspectiva do como ver: ver uma coisa na outra, através da outra. A partir da pintura, o princípio da metamorfose é estendido a toda modalidade de expressão artística: a literatura também não pode se limitar a duplicar as coisas, mas deve fazer emergir as coordenadas dinâmico-relacionais da realidade verdadeira, a estrutura metafórica da experiência originária.

42 RTP, t. II, p. 192.

43 G. Genette, *Métonymie chez Proust*, in *Figure III*, Seuil, Paris 1972, trad. It. de L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976, p. 55.

44 RTP, t. II, p. 252.

Ora, que efeito produz o mundo imaginário encerrado nos quadros de Elstir na percepção que o Narrador tem do mundo real? Depois de ter visto as praias de Elstir, ele não vagueia mais pelo país de ruas rêveries adolescentes um tempo associado ao nome de Balbec; agora, o sol esplendente, as cabinas, os iates, os banhistas não mais parecem particulares vulgares, mas elementos integrantes de um outro nome - o nome metafórico - ligado à nova Balbec. Por outro lado, há um efeito ainda mais geral, que investe todo aspecto opaco e medíocre da vida quotidiana. Em tal sentido, a lição de Elstir parece muito semelhante àquela de Chardin:

Agora eu permanecia à mesa com prazer enquanto retiravam-na, e [...] não olhava unicamente para o lado do mar. Desde quando observara as aquarelas de Elstir, eu procurava encontrar na realidade, amava como algo de poético, o gesto interrompido das facas ainda atravessadas; a soberba rotundez de um guardanapo desdobrado sobre o qual o sol intercala uma faixa de veludo amarelo; o copo meio vazio que assim revela melhor as suas nobres formas esvaziadas [...]; procurando encontrar beleza onde jamais imaginara que houvesse, nas coisas mais usuais, na vida profunda das "naturezas-mortas"⁴⁵.

No final do romance, no *Temps retrouvé*, a possibilidade de redimir o real também será confiada à escritura: o Narrador compreenderá que deve procurar os materiais para sua obra não num espaço rarefeito e incontaminado, mas nas zonas mais impuras de sua vida passada, nos prazeres frívolos, no ócio, nas paixões. Ultrapassando as fronteiras da pintura, o princípio da metamorfose assume os tratos da metáfora literária, que, entendida como inovação lingüística ancorada em uma nova visão das coisas, aparece como o meio mais adequado de transpor para o domínio da escritura as epifanias da memória involuntária⁴⁶. Esta última, por fim, tem o poder de ressuscitar o passado porque procede analogicamente, infringindo os esquemas da rotina perceptiva, suprimindo qualquer distância temporal; tal processo, por sua vez, iça uma "re-descrição" do passado que libera a sua essência, o significado complexo e irreduzível a uma simples sucessão de fatos. A memória involuntária permite reencontrar o tempo perdido na medida que o transforma, fazendo-o renascer sob novas vestes e o enriquece inserindo-o em novas redes de relações.

Se a realidade fosse objetiva e estável, quase idêntica para todos, uma simples transcrição dela seria suficiente, e o estilo, a literatura, a arte em geral seriam inúteis.

Paralelamente, se a arte fosse um mundo a parte, com valor puramente de ressarcimento, que função teria para a vida? Não seria somente um simples cosmético? Ao invés, evidenciando o engano comum ao estetismo e à "dita arte realística", a pintura ensina a traduzir e a ler às avessas, a decifrar as aparências da vida para individualizar suas reservas de verdade e de sentido. Para o escritor, a lição da pintura é também esta: a literatura não é um artifício supérfluo.

Tradução para o português: Carolina Giampietro

Apoio: Istituto Italiano de Cultura / EBA-UFRJ

45 RTP, t. II, p. 224. Sobre os efeitos produzidos pela lição de Elstir na percepção global de Balbec, cfr. também RTP, t. III, p. 179. Para o elo que une, sob este perfil, Elstir a Chardin, cfr. D. Backus, La leçon d'Elstir et la leçon de Chardin, in "Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust", n. 32, 1982, p. 535-549.

46 Escreve Proust no *Temps retrouvé*: Numa descrição podemos elencar indefinidamente os objetos presentes no lugar descrito; mas a verdade só começará quando o escritor tiver tomado dois objetos diferentes, tiver estabelecido uma relação entre eles - análoga no campo da arte àquela que é a única relação da lei causal no campo científico -, e os tiver ligado com os elos necessários ao estilo; ou melhor, como na própria vida, quando, aproximando uma qualidade comum a duas sensações, tiver liberado a sua essência comum, reunindo-as para subtrai-las às contingências do tempo em uma metáfora" (RTP, t. IV, p. 468). Recordamos que a contraposição entre memória voluntária e memória involuntária representa um nó crucial para a reflexão teórica proustiana, sobre o qual nos permitimos remeter ao volume *La Biblioteca di Proust*, Nuova Alfa editoriale, Bologna 1988.