

# PARA UMA LEITURA DE PROUST

## *For a reading of Proust*

Alexandre Bebiano de Almeida\*

Não são poucas as dificuldades que se põem para o leitor de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Este artigo ensaia discutir algumas dessas dificuldades da leitura do romance de Proust mediante, primeiramente, uma reconstituição das primeiras impressões de seu leitor e, em seguida, uma comparação com o romance de formação de Goethe e com os romances sociais modernos. Por fim, tendo em vista os estudos desenvolvidos pela teoria crítica, sobretudo algumas observações de Adorno sobre a expressão artística moderna, tentamos demonstrar que a expressão literária do romance proustiano torna visível uma experiência social. Esta experiência – acreditamos – é que faz a leitura do romance algo tão difícil e complicada para nós contemporâneos.

À semelhança da experiência provocada nos seus primeiros leitores, será decerto o espanto, a estranheza, o mais forte sentimento de um desavisado leitor que começa a ler, sem compromisso, o romance inicial da mais famosa obra de Marcel Proust. Despreparado, esse leitor, procurando entender o sentido das palavras, associações e metáforas que a leitura dos trechos iniciais de *No caminho de Swann* lhe oferece, poderá supor estar na presença de um ensaio, de um romance psicológico ou subjetivo ou, ainda, de um livro de memórias, mas nada do que lê parece lhe garantir muita segurança ou certeza, pois tudo se passa aqui entre o sono e a vigília.

Em lugar algum desses trechos iniciais do romance *Em busca do tempo perdido* (e que de agora em diante chamaremos simplesmente de *Recherche*), o leitor percebe um “era uma vez”, nem encontra um “foi de fato

\* Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada- FFLCH/USP

assim” que as coisas se deram; o narrador não lhe concede sequer que a ordem do mundo possui qualquer espécie de firmeza ou fixidez, visto que, tal como diz os trechos iniciais do romance: “Talvez a imobilidade das coisas que nos cercam lhes seja imposta por nossa certeza de que as coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas”.<sup>1</sup>

Se esse leitor desavisado chegar a refletir sobre o que acabou de ler, pode chegar a esta observação: se a ordem das coisas no mundo é *imposta* pela imobilidade, pela preguiça, pela inércia de nossos pensamentos, então é a própria ordem das nossas razões o que assegura a estabilidade das coisas que nos cercam. Ou por outra: são as nossas próprias convenções, os hábitos de nossos pensamentos, a estabilidade das nossas associações mentais, o que fornece certa constância, certa densidade, certo caráter real, para as coisas exteriores e para a nossa própria realidade.

Assim, esse leitor facilmente chega ao idealismo próprio ao ponto de vista de quem lhe fala: aos olhos do narrador da *Recherche*, a realidade objetiva consiste numa construção mental; ou, dizendo melhor, ela é o próprio resultado de uma série de costumes mentais. Hábitos que a atividade do sono poderia romper e, recém-acordados, a meio termo entre a vigília e o dormir, procuraríamos ciosos e desesperados pelo estado das coisas, indagando a nós mesmos, aos nossos hábitos mentais, qual era a realidade das coisas que nos circundavam antes que a tivéssemos abandonado e renunciado pela atividade do sono.

Esse leitor desavisado, ainda tentando estabelecer algum chão sólido para o encaminhamento de sua leitura, reconhece então o estranho racionalismo desse ponto de vista: à medida que a realidade exterior lhe aparece como uma paralisação das associações mentais, o sono surge como uma atividade constante do pensamento. Tal como escreve o narrador da *Recherche*: “durante o sono, eu não havia cessado de refletir sobre o que acabara de ler”.<sup>2</sup>

Idealismo, racionalismo, o poder que esse autor outorga à reflexão — pode concluir o leitor — soa quase desmesurado e inflete, até mesmo, sobre a sua expressão, toda feita de contrastes e nuances, por meio de orações parentéticas, subordinadas, condicionantes, intercalações sem fim. Tal expressão soa assim digressiva, ensaísta, raciocinada, especulativa,<sup>3</sup> na medida em que associa os termos mais distantes: sono e reflexão, hábi-

<sup>1</sup> *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 1995, p. 12; *À la recherche du temps perdu*. Texte intégral établi sous la direction de Jean-Yves Tadié. France: Quarto Gallimard, 1999, p. 15.

<sup>2</sup> *No caminho de Swann*, op. cit., p. 9; *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 13.

<sup>3</sup> É o que lembra Adorno quando diz que a obra de Proust, “dentre as suas inúmeras facetas, é também um *roman philosophique* como os de Voltaire e Anatole France”. (*Petits commentaires de Proust*. In: *Notes sur la littérature*. Paris, Flammarion, 1984, p. 141).

tos mentais e realidade, bem como segue dizendo o que lhe sobrevém à memória, sem aparentemente nenhum método ou objetivo de antemão estabelecido.

Por fim – e embora certos nomes de lugares, tais como Balbec ou Combray, possam lhe sugerir uma narrativa ficcional – o leitor pode terminar por se perguntar: será que estou mesmo na presença de um romance? Ou ainda, e de uma maneira mais impaciente: o que será que estou lendo em fim de contas?

À semelhança de um juízo como esse, e dentre de uma série de leituras que, para dizer o mínimo, estranharam a aparência extravagante do romance, pode-se lembrar o parecer crítico de uma das editoras a quem o autor em 1812 ofereceu para publicação o seu *No caminho de Swann*:

Al final de setecentos e doze páginas desse manuscrito, depois de indefinidas desolações, de ser afogado em desenvolvimentos insondáveis e impaciências encrespantes até o ponto de não se poder subir de novo à tona, não se tem nenhuma noção do que se trata. O que é que tudo isso vem fazer? O que é que tudo isso significa? Onde tudo isso quer chegar? Impossível saber! Impossível poder dizer alguma coisa!<sup>4</sup>

Parece que, ao perigo do novo e do desconhecido, acena com forças inesperadas as convenções do romance.

Mas quais são as convenções da forma romanesca que se colocam contra as premissas intelectualistas do romance de Proust? Tentando imaginá-las, podemos dizer que uma das primeiras convenções a se opor às premissas da *Recherche* seria o *realismo* próprio do gênero romanesco. Afinal, o romance parece se condensar, por excelência, na narração de uma fábula, uma aventura, uma história, e não definitivamente em digressões e considerações filosóficas sobre o estatuto da realidade e da arte. Aliás, se formos examinar o significado original de “romance”, vamos ver que a palavra significava uma obra narrativa popular, porque escrita, não em latim, mas na língua falada, *parlata*, de um povo românico. Assim foi que o romance, na época medieval, correspondeu à narrativa das aventuras e dos amores de um herói de cavalaria, e a palavra “romanesco” se confundiu então com significados como heroísmo, fabuloso e sonhador — e podemos lembrar o *Dom Quixote*, de Cervantes, o mais conhecido romance de cavalaria.

<sup>4</sup> Apud BOUILLAGUET, Annick. *Marcel Proust — Bilan critique*. Paris: Nathan, 1994, p. 62-63.

Tomando esse sentido heróico da palavra (e se for permitida a extensa citação, que nos serve para enquadrar o nascimento do romance moderno sob a perspectiva do antagonismo entre o indivíduo e a sociedade), Hegel adverte em seus *Cursos de estética* que, no mundo aberto pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial, os heróis dos romances são os estudantes ou, mais precisamente, tal como o próprio filósofo escreve:

são os jovens particularmente os novos cavaleiros; eles devem abrir caminho pelo curso do mundo que se realiza no lugar de seus ideais e tomam como um infortúnio o fato de em geral existir a família, a sociedade civil, o Estado, as leis, as ocupações profissionais etc, uma vez que essas relações de vida substanciais, com seus limites, se opõem de modo cruel aos seus ideais e ao direito infinito do coração. Trata-se, pois, de fazer um furo nessa ordem de coisas, modificar o mundo, melhorá-lo ou, a despeito dele, pelo menos recortar sobre a terra um céu: procurar a moça, tal como ela deve ser, encontrá-la e, então, conquistá-la e arrancá-la dos perversos parentes ou de outras nefastas relações. Mas essas lutas no mundo moderno nada mais são do que os anos de aprendizado, a educação do indivíduo na efetividade presente, os quais alcançam, desse modo, seu verdadeiro sentido. Pois o fim de tais anos de aprendizado consiste no fato de que o sujeito aprende com a experiência, que ele se forma com seus desejos e opiniões nas relações subsistentes e na racionalidade destas, ingressa no encadeamento do mundo e conquista nele uma posição que lhe é adequada. Por mais que alguém também tenha combatido o mundo, tenha sido empurrado de lá para cá, ele encontra por fim sua moça e alguma posição, casa-se e também torna-se um filisteu como os outros; a mulher se ocupa do governo doméstico; os filhos não faltam; a mulher adorada, que primeiramente era a única, um anjo, termina se parecendo, mais ou menos, como todas as outras; o emprego dá trabalho e aborrecimentos; o casamento é a cruz doméstica; e isso se assemelha a toda a lamúria dos demais.<sup>5</sup>

Note-se por ora, mais tarde será preciso voltar ao tema, que a realista caracterização hegeliana do elemento romanesco no mundo moderno determina com clareza as convenções mentais, assim como a ordem social, contra as quais se levantam as premissas do romance de Proust – o aprendizado do indivíduo para a realidade presente, o formar-se com seus desejos e opiniões nas relações subsistentes e na racionalidade destas, para “tornar-se um filisteu como os outros”, e se poderia lembrar Adorno quan-

<sup>5</sup> HEGEL, *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 328-329.

do diz: “é precisamente contra isso, contra a mentira autoritária de uma forma que vai subsumindo e cobrindo a tudo que Proust se revoltou”.<sup>6</sup>

Comentando essa passagem de Hegel, um estudioso brasileiro, preocupado em determinar *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como uma obra exemplar e fundadora do gênero “romance de formação”, faz notar que o trecho traz uma referência explícita ao romance de Goethe.<sup>7</sup> Como propõe Marcus Mazzari, o texto de Hegel assenta os princípios fundamentais sobre as quais se constrói o romance da vida do burguês Wilhem Meister: “primeiramente, no conceito teleológico do desdobramento gradativo das potencialidades do indivíduo, no sentido de uma entelúquia, e, em segundo lugar, na teoria da socialização como interação necessária entre indivíduo e sociedade, ‘eu’ e o mundo”.<sup>8</sup>

Note-se assim que, no romance de Goethe, o primeiro impulso do jovem Meister, a sua vontade de aperfeiçoamento interior, limita-se à esfera privada, aos problemas pessoais que enfrenta na busca da realização dos seus desejos e das suas ambições – tal como poderia dizer Hegel, Meister quer fazer um *furo* nessa ordem existente que lhe atrapalha o desenvolvimento de suas faculdades. Mas esse impulso original não se estende à organização da sociedade alemã em que Meister se insere, pois esta é entendida como uma ordem dada e invencível à ação humana — o que faz com que, por fim, o projeto de formação inicial seja redefinido: “depois de ter aprendido com a experiência”, diria Hegel, este projeto se torna uma reconciliação de Meister com a realidade histórica alemã, mediante o ingresso na Sociedade da Torre, uma sociedade de perfil maçônico onde somente seriam incorporados os melhores homens da nação. Esse processo é ressaltado pelo crítico Georg Lukács — citado por Marcus Mazzari — quando diz que “o ponto decisivo para a educação de Wilhem Meister consiste precisamente em que ele renuncie à sua atitude puramente interior, puramente subjetiva, para com a realidade, e chegue à compreensão da realidade objetiva, à atividade na realidade tal como ela é. *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister* é um romance de educação: o seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade”.<sup>9</sup>

Nesse sentido, é de acrescentar que o romance de Goethe tinha como objetivo atualizar, ajustar, por assim dizer, a tradição romanesca alemã com a nova ordem burguesa nascente. É o que comprova a crítica de Novalis, poeta contemporâneo de Goethe: “O *Wilhem Meister* é uma história

<sup>6</sup> ADORNO, *Petits commentaires de Proust*, op. cit., p. 141.

<sup>7</sup> MAZZARI, *Romance de formação em perspectiva histórica*. Cotia: Atêlie, 1999, p.

67.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

<sup>9</sup> LUKÁCS, “Wilhelm Meister Lehrjahre”, apud MAZZARI, op. cit., p. 78.

burguesa e doméstica poetizada.”<sup>10</sup> Mas é o que também lembra Mazzari quando diz: “o *Wilhelm Meister* aparece como a primeira manifestação alemã significativa do ‘romance social burguês’ (*Gesellschaftsroman*), na época já amplamente desenvolvido na França e na Inglaterra”.<sup>11</sup>

Dito isso, pode-se concluir que o narrador da *Recherche* se contrapõe a esses termos em que prosaísmo, romance realista, carreira burguesa, sociedade moderna, relações objetivas e necessárias, compreensão prática da realidade, formam um só impulso; ele não renuncia à sua atitude puramente interior, puramente subjetiva para com a realidade; assim, ele recusa qualquer espécie de compreensão da “realidade tal como ela é”. Na verdade, o intelectualismo exibido pelo narrador desde as suas primeiras páginas demonstra, de saída, que existe um distanciamento entre ele e a realidade necessária da vida, uma distância entre as suas reflexões e as coisas práticas que lhe cercam. Enfim: *aos olhos do autor da Recherche*, a realidade não está posta no exterior, nem sequer ela é real: antes, e tal como vimos, ela é um caso de construção mental. E pode-se perguntar: a realidade é aqui um mero problema de ponto de vista?

Para responder, pode-se lembrar de passagem que, para Proust, o estilo, a expressão literária e artística, é uma forma de ver as coisas ou, mais precisamente, como ele próprio afirma: “o estilo para o escritor, como para o pintor, é um problema, não de técnica, mas de visão”<sup>12</sup> – sentenças que encontram eco em Gustave Flaubert, uma vez que o estilo é, para o autor de *Madame Bovary*, “uma maneira absoluta de ver as coisas”.<sup>13</sup> Mas, antes de tentar responder se é meramente um problema de ponto de vista a realidade das coisas que cercam o narrador da *Recherche*, vale ainda esclarecer mais as coisas para aquele leitor desavisado que, à vontade, começou a ler esse romance. Uma vez que se começou aqui por compará-lo a *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, caberia estender a digressão e demonstrar alguns paralelos da *Recherche* com o esquema do romance de formação visto no romance de Goethe.

As mais de três mil páginas do romance de Proust constituem como que as memórias da vida de Marcel (e notemos: “Marcel” é o nome do *eu-personagem*, mas nada nos garante que esse personagem chamado Marcel seja o próprio autor Marcel Proust, visto que precisamos estabelecer aqui delicadas diferenças entre eu-personagem, eu-narrador e o próprio autor). Vemos aqui, à semelhança dos “anos de aprendizado” de Meister, os inúmeros esforços do eu-personagem para se integrar ou, dizendo melhor,

<sup>10</sup> NOVALIS, apud MAZZARI, op. cit., p. 68.

<sup>11</sup> MAZZARI, op. cit., p. 67.

<sup>12</sup> *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 2001, p. 172; *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 2285.

<sup>13</sup> FLAUBERT, *Correspondance*. Paris: Gallimard, 1999, p. 156 [carta a Louise Colet de 16.1.1852].

para se reconciliar com o mundo exterior ou sensível — pois ambos os jovens se inclinam de início à vocação artística: Wilhelm quer se tornar um ator do teatro alemão, e Marcel um escritor.

Mas, contrastando com o romance de Goethe, o narrador da *Recherche* termina por mostrar que esse mundo real e exterior é uma sucessão de desencontros, desenganos e decepções. Assim, ao contrário de Wilhelm que encontra o sentido de sua vida, ao lado dos amigos da Sociedade da Torre, com o ingresso na sociedade, representado pelo seu casamento com Natalie – Marcel se frustra não só com a gente que constitui o seu mundo, mas também com os amores que aí poderia encontrar. Logo, a única solução que encontra para se reconciliar com a vida é tornar-se um escritor (o que, no caso, é *também* uma forma de se distanciar dessa vida que o levou a ser escritor). Portanto, no último volume da *Recherche*, depois de muitos amores e reuniões mundanas, após incontáveis idas e vindas do desejo ao desconsolo, das ambições às veleidades, vemos a felicidade do narrador ao descobrir, finalmente, a sua vocação literária, a sua vocação para escritor. Ele pode então escrever um romance, porque agora *aprendera* como se escreve uma obra de arte.

Portanto: assim como o romance de Goethe termina com a formação de Meister para a sociedade, de igual modo a *Recherche* pára no momento em que o eu-personagem descobre seu lugar no mundo e se confunde, assim, com o próprio eu-narrador do romance. Contudo, ao passo que Wilhelm se torna por fim um burguês em meio à difícil situação histórica da Alemanha de então, Marcel vai escrever um romance, mais precisamente, o próprio romance que lemos. Nesses termos, a *Recherche* são os anos de aprendizado de um escritor: ela é a narrativa do nascimento de sua vocação; ou ainda, se preferirmos, o romance da vida de um romancista, ou, até mesmo, o romance da vida desse próprio romance (pois estamos diante de um romance que narra a história de como ele próprio se fez, e um leitor cuidadoso fiel a essa lógica ficcional, tão logo tenha terminado a sua última frase, deve retornar à primeira frase da *Recherche*, e assim até o infinito). Para o eu-personagem e o eu-narrador, o círculo está fechado; e tanto faz, agora, dizer que Marcel se reconciliou ou se alienou de vez da vida: pelo universo artístico que ele cria (ou vai criar, a depender do ponto de vista em que se encontra em seu próprio romance), ele tanto se distancia como se aproxima da vida — porque, para ele, em paradoxo incompreensível senão para os leitores fiéis à *Recherche*, “a vida realmente vivida é a literatura”.

Mas pode ficar a pergunta na cabeça de um leitor mais desavisado da *Recherche*: o que esse romance realiza para conjugar, de uma vez só, literatura e experiência vivida? Enfim: como o autor da *Recherche* conseguiu tornar a literatura a vida realmente vivida?

Para esclarecer isso, é preciso voltar a aludir ao estilo ensaísta, pensado, travado da *Recherche*; e pode-se lembrar uma resenha do jovem (e atualizadíssimo) poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade publicada no segundo número d'*A Revista*, um órgão do modernismo mineiro:

Eu também tenho uma opinião sobre Proust. Dois pontos: é o autor mais difícil do século XX. Não que ele seja obscuro, malarmêso, isso não. Mas escreve mal. Os períodos não acabam nunca; arrastam-se por entre um cipoal de conjunções, preposições, pronomes pessoais, o diabo. Vocês já leram "*À l'ombre des jeunes filles en fleur*"? Um sacrifício. O resultado paga o sacrifício. Mas este em si é duro de mais. (...) Assim, Martins de Almeida notou que os livros de Marcel Proust tanto podem ser lidos de trás para diante como de diante para trás (o 2º volume antes do 1º). O que está de perfeito acordo com a opinião comum de que Proust: "compose mal, autrement dit il ne compose pas..."<sup>14</sup>

Ora, é preciso notar que esse estilo que assustou tanto a Drummond é o mesmo que o narrador parece *aprender* ao final do seu aprendizado. Esse estilo aparece como uma *revelação*, pois ele seria o próprio resultado final dos anos de aprendizado de Marcel. Nessa linha, pode-se dizer que toda a aprendizagem do eu-personagem da *Recherche* não é senão aprender a escrever. Ou melhor: ele aprende que o ato de escrever é olhar o mundo, é captar a vida enfim descoberta e revelada:

A grandeza da verdadeira arte consiste em captar, fixar, revelar-nos a realidade longe da qual vivemos, da qual nos afastamos cada vez mais à medida que aumentam a espessura e a impermeabilidade das noções convencionais que se lhe substituem, essa realidade que corremos o risco de morrer sem conhecer, e é apenas a nossa vida, a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida, essa vida que, em certo sentido, está sempre presente em todos os homens e não apenas nos artistas. Mas não vêem, porque não a tentam desvendar. E assim seu passado se entulha de inúmeros clichês, inúteis porque não "revelados" pela inteligência. Captar a nossa vida; e também a dos outros; porque o estilo para o escritor, como para o pintor, é um problema, não de técnica, mas de visão. É a revelação, impossível por meios diretos e conscientes, da diferença qualitati-

<sup>14</sup> ANDRADE, C. Drummond de. França. *A Revista*, Belo Horizonte, n. 2, p. 52-53, agosto 1925, apud OLIVEIRA, M. M. Laus Pereira. *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. Porto Alegre, 1993, p. 414. Tese (Doutorado) – UFRS.

va decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós.<sup>15</sup>

Assim, aos olhos do narrador, a grandeza da mais alta arte, o que dá ânimo ao verdadeiro estilo, é a revelação da verdadeira vida, da vida realmente vivida, daquele sentimento que perpassa a todos os viventes, embora nenhum deles consiga ao longa da vida encontrar a expressão justa e correspondente, e precise então das lentes óticas da arte para saber e ter uma dimensão clara e perfeita da própria vida que vive — como se a sua estivesse sempre para fora de si, e só pudesse ser encontrada e conhecida assim fora dela própria, por meio do trabalho da expressão artística e literária.

Sob essa perspectiva, na qual vemos tão imbricadas e entretecidas as relações entre expressão artística e experiência vivida, chega a ser quase desnecessário dizer que a experiência de escrever para o narrador da *Recherche* é uma experiência sentimental, agônica, corporal. Trata-se de uma experiência que lhe exige os sentimentos, a imaginação, o próprio corpo, ou seja, a integralidade das suas faculdades psíquicas e físicas, tanto a alma quanto o corpo. Para tentar mostrar o grau a que chega essa imbricação entre o organismo humano e a expressão literária em Proust (imbricação tantas vezes assinalada pelo eu-narrador da *Recherche* quando se lança a discutir as impressões que as obras de arte produzem em seus espectadores), pode-se lembrar um trecho de “A imagem de Proust”, de Walter Benjamin. A certa altura desse ensaio, Benjamin espirituosamente relaciona as constantes crises asmáticas de Proust com seu estilo, afirmando que “A asma entrou em sua arte, se é que ela não é responsável por essa arte. Sua sintaxe imita o ritmo de suas crises de asfixia”. E acrescenta a respeito do autor da *Recherche*: “Sua reflexão irônica, filosófica, didática, é a sua maneira de recobrar o fôlego quando se liberta do peso das suas reminiscências”.<sup>16</sup>

Para esclarecer um pouco mais esse vínculo estreito entre expressão artística e experiência corporal indicado pelo ensaio de Benjamin, podemos recorrer certamente a alguns argumentos psicanalíticos. Para Freud, o trabalho do escritor e do artista em geral, assim como todo o nosso patrimônio cultural, fundamenta-se não só na repressão de pulsões originalmente sexuais, mas também na atividade de sublimação. Este seria um processo no qual vemos pulsões originalmente sexuais se deslocando de

<sup>15</sup> *O tempo redescoberto*, op. cit., p. 172; *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 2284-2285.

<sup>16</sup> BENJAMIN, “A imagem de Proust”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 48.

sua finalidade e trocando, então, sua meta por objetivos não-sexuais e socialmente valorizados. Tal como escreve Freud:

A pulsão sexual põe à disposição do trabalho cultural quantidades de força extraordinariamente grandes, e isso graças à particularidade, especialmente acentuada nela, de poder deslocar sua meta sem perder, quanto ao essencial, a intensidade. Essa capacidade de trocar a meta sexual originária por outra meta, que já não é sexual mas que psiquicamente se aparenta com ela, denomina-se capacidade de sublimação.<sup>17</sup>

Pode-se concluir sem dificuldade que, sob esse ângulo psicanalítico, o autor da *Recherche* se mostra muito sensível a esses processos sublimatórios envolvidos na atividade artística, na medida em que eles se mostram capazes de transformar pulsões de caráter eminentemente sexual ou corporal em ambições intelectuais.

Ocorre que a teoria psicanalítica de Freud jamais determinou com clareza se existe efetivamente na atividade de sublimação um deslocamento da meta pulsional (a pulsão sexual de origem não procuraria mais uma satisfação sexual, mas um prazer intelectual, o que torna a atividade de sublimação um ato de repressão subjetiva);<sup>18</sup> ou se existe antes um deslocamento do objeto a que visa aquela pulsão (assim, o próprio ato de expressão artística configura uma satisfação sexual, o que aparenta a criação literária a uma fantasia ou a um sonho diurno);<sup>19</sup> ou, ainda, se existe um deslocamento simultâneo tanto da meta quanto do objeto pulsional.<sup>20</sup>

O filósofo alemão Theodor Adorno, discutindo essa ambigüidade que a teoria psicanalítica reserva ao termo “sublimação”, ressalta o caráter convencional da teoria freudiana:

Os artistas não sublimam. Crer que eles não satisfazem nem reprimem seus desejos, mas os transformam em realizações socialmente desejáveis, as suas obras, é uma ilusão psicanalítica; aliás, nos dias de hoje, obras de arte legítimas são, sem exceção, socialmente

<sup>17</sup> FREUD, La moral sexual cultural y la nervosidad moderna. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993, v. 9, p. 168.

<sup>18</sup> “Em termos universais, nossa cultura se edifica sobre a repressão das pulsões.” (FREUD, 1993, p. 168).

<sup>19</sup> “Uma intensa vivência atual desperta no poeta a lembrança de uma anterior, na maior parte das vezes, pertencente à sua infância, a partir da qual ele extrai então o desejo que procura sua realização na criação poética.” (FREUD, 1993, “El creador literario y el fantaseo”, op. cit., v. 9, p. 133).

<sup>20</sup> Para uma discussão do problema, cf. o verbete “Sublimação” no *Vocabulário da Psicanálise* de Laplanche e Pontalis (São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 494-497).

indesejadas. Antes, os artistas manifestam instintos violentos, de tipo neurótico, que eclodem violentamente e, ao mesmo tempo, colidem com a realidade.<sup>21</sup>

A julgar pela perspectiva de Adorno (a qual tentamos a partir de agora resumir), o que falta à psicanálise de Freud — e a torna, portanto, tão deficiente quando se lança a abordar os problemas referentes à arte e à expressão artística — é justamente um conceito adequado do que constitui a expressão artística, uma vez que esta não poderia ser entendida nem enquanto uma espécie de alucinação, um prazer delirante, nem tampouco enquanto uma simples repressão de pulsões originalmente sexuais. Em contraste com a primeira posição, é preciso notar que, ao contrário do prazer delirante proporcionado por um sintoma neurótico, a expressão artística não seria uma fantasia. Ou dizendo melhor, a expressão artística não se coloca de maneira alucinatória na realidade: antes, ela olha de frente um conflito, encarado apenas de maneira cega e ilusória pelo sintoma neurótico. Assim, ela não escamoteia a realidade objetiva do conflito; em verdade, ela se contrapõe a este com a elaboração de algo real e sensível, mas que não se reduzirá por sua vez inteiramente à realidade.

Dito isso, é o momento de reconhecer que a elaboração artística não consiste numa censura subjetiva. A pulsão dirigida à expressão artística teria encontrado uma resistência objetiva, um bloqueio na própria realidade: ela não pôde se realizar em contato direto com o seu objeto. Assim, essa moção, “sem sofrer mutilação ao passar para o exterior” (afirma Adorno, que parafraseamos), termina por se converter — e eis aqui o preço de sua sobrevivência no exterior — numa mera imagem, numa imitação sensível, numa construção formal. Nesses termos: “Ela substitui sua meta por uma elaboração objetiva: a sua revelação polêmica”, o que não deixa por sua vez de assustar os próprios indivíduos responsáveis por essa expressão polêmica e bem-sucedida, os quais se vêem em estado de menoridade e desamparados diante de sua própria expressão — que lhes escapou contra si mesmos, contra o próprio jogo de forças psicológicas que lhes prescreve a vida, tal como uma idéia fixa ou uma obsessão. É claro assim que a expressão artística se mostra contrária à própria arte e às próprias instituições culturais, conforme escreve Adorno:

<sup>21</sup> E continua Adorno: “Mesmo o filisteu, que imagina o ator ou o violonista como uma síntese entre um feixe de nervos e um destruidor de corações, está mais certo do que a não menos filistéia economia pulsional, segundo a qual os privilegiados filhos da renúncia se liberam criando sinfonias ou romances.” (*Mínima Moralía*. São Paulo: Ática, 1993, p. 186).

A arte é tão hostil à arte quanto o são os artistas. É apenas mediante a renúncia à meta pulsional que a arte consegue ainda se manter fiel a ela própria, com uma fidelidade que desmascara o que é socialmente desejado, ingenuamente glorificado por Freud como a sublimação, que provavelmente não existe.<sup>22</sup>

Portanto, a julgar pela teoria que Adorno esboça, pode-se dizer que está na base da expressão literária bem-sucedida de Proust uma espécie de sensibilidade corporal exageradamente sentimental, crítica, irrequieta – e que também encontra uma boa amostra na própria expressão tensa, irritadiça e dissonante que torna tão obscuros e enigmáticos os poemas da lírica moderna.<sup>23</sup> No entanto, pode ficar a pergunta: por que está na base da expressão artística moderna uma sensibilidade corporal tão escarmentada como essa? Ou ainda, e levando mais longe o problema: por que atribuir tanto valor artístico a uma expressão literária tão difícil de ler como essa? Salvo engano, a experiência da vida no interior de uma sociedade totalitária, no interior de uma forma totalitária que cobre e subsume toda a particularidade da dor e da culpa, é o que está no fundamento da valorização dessa expressão difícil, complicada e intratável.<sup>24</sup>

E quando falamos de “sociedade totalitária” não estamos nos referindo apenas ao processo que se encontra na base do surgimento do Estado nacional-socialista alemão. Afinal, é certo que Proust, assim como o eu-personagem e o eu-narrador da *Recherche*, jamais conheceram uma política totalitária como a que vemos durante a existência do Estado nazista; mas pode-se imaginar que alguns eventos políticos como o caso Dreyfus, bem como a Primeira Guerra Mundial, parecem ter lhes fornecido uma experiência muita semelhante àquela, o sentimento de que respeitar as regras gerais da sociedade significa incorrer numa atitude imoral e injusta, num crime. É o que parece indicar Benjamin quando assinala que “As dez mil pessoas da classe alta eram, para Proust, um clã de criminosos, uma quadrilha de conspiradores, com a qual nenhuma outra pode comparar-se: a camorra dos consumidores”.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> *Minima Moralia*, op. cit., p. 187.

<sup>23</sup> De acordo com Friedrich, a obscuridade da lírica moderna, fundada por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, “fascina o leitor na mesma medida em que o desconcerta. (...) Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude do que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral.” (*Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978, p. 15).

<sup>24</sup> Pode-se lembrar ainda que, sob a perspectiva de Adorno, um dos princípios do retorcido pensamento dialético é a dor, essa forma mais elementar de contradição: “A componente somática, o corpo, lembra ao conhecimento que a dor não deve ser, que ela deve passar.” (*Dialectica negativa*. Madrid, Taurus ediciones, 1975, p. 203).

<sup>25</sup> BENJAMIN, “A imagem de Proust”, op. cit., p. 44.

Tal como descrito pelos textos de Hannah Arendt (utilizados aqui com o propósito de identificar uma experiência social que a expressão literária de Proust parece tornar visível), o fenômeno totalitário deriva de um processo que se acha no fundamento dos Estados nacionais. Qual seja: a obediência às leis de um corpo político, visto que a renúncia dos cidadãos a obedecerem a autoridade do Estado impede e torna impossível a existência do próprio corpo político.

Ocorre que em regimes ditatoriais — ou em regimes em que a injustiça se encontra organizada pelo próprio corpo político — o ato de obediência à autoridade do Estado pode se caracterizar então como um ato imoral e injusto, ou seja, um crime, tal como lembra Hannah Arendt quando diz: “no regime hitlerista, não houve praticamente atos de Estado que, segundo os critérios habituais, não tenham sido crimes”. Nesses termos, sob a política totalitária do Estado alemão, “os indivíduos agiam, com efeito, em condições onde toda ação moral era ilegal e onde toda ação legal constituía um crime”.<sup>26</sup>

Portanto, sob as condições de um corpo político que torna legal o mal e organizada a injustiça, a vida privada dos indivíduos se vê virada pelo avesso: a simples atitude de respeitar as convenções dessa sociedade, a aceitação de um modismo, de uma idéia feita ou de um juízo da opinião pública, pode já implicar aqui desprezar regras da moral e da consciência. É dessa maneira que os membros de uma sociedade construída sobre a injustiça e a dominação de um homem pelo outro se tornam, se não criminosos, ao menos cúmplices da maldade perpetrada por sua organização: a política de uma sociedade totalitária destrói completamente a atmosfera de neutralidade no qual se desenrola a vida cotidiana, na medida em que faz com que a mera existência privada de cada indivíduo, seu emprego, sua vida social, sua própria vida amorosa, dependa do fato que ele seja o cúmplice — ou o autor — de um crime e, assim, o portador de uma culpa. Nesse sentido, tal organização totalitária pode transformar a consciência de um indivíduo num neurótico (e grotesco) palco dramático onde mil e um impulsos contraditórios se debatem sem conseguir chegar a um sadio termo final.

No romance de Proust, a atitude do esnobe se mostra no acordo e no esquecimento das injustiças perpetradas pelo Estado no caso Dreyfus, mas também na sua frieza diante da morte e da guerra — e pode-se lembrar a dificuldade que os novos membros do clã dos Guermantes, já em estado avançado de decadência, tinham em saber se os antigos haviam morrido ou se estavam apenas descansando em suas casas:

<sup>26</sup> ARENDT, *Penser l'événement*. Paris: Berlin, 1989, p. 25.

“Que é feito da marquesa d’Arpajon?”, perguntou a sra. de Cambremer. “Morreu”, retrucou Bloch. “Não, você está confundindo com a condessa d’Arpajon, que faleceu no ano passado.” A princesa de Malta entrou na discussão; (...). “A marquesa d’Arpajon também morreu, há mais ou menos um ano”; assim, sem mostrar no tom da voz a consciência de esse episódio rematava tudo para aquele de quem falavam, diziam: “Mas você se esquece que fulano morreu”, como diriam: “É da academia.” (...) E a dificuldade por todos experimentada em distinguir na velha gente da sociedade, as doenças, a ausência, o retiro no campo ou a morte, provava, tanto quanto a indiferença dos hesitantes, a insignificância dos defuntos.<sup>27</sup>

Essa atitude do esnobe diante da dor e da morte denuncia ao espírito do narrador da *Recherche* a banalidade do mal no interior de uma realidade totalitária (“totalitária” no sentido de que impõe a todos uma prática de que o indivíduo participa quer ele queira, quer não queira, e que o torna mais um cúmplice da injustiça geral). Assim é que esse narrador, mesmo tão familiarizado com a vida mundana dos de cima, em meio às vicissitudes de seus pensamentos, podia se perguntar vez ou outra, jamais perdendo o ponto de vista dos de baixo, e não se incluindo então no próprio festim desses animais maravilhosos que são os esnobes em uma reunião convocada pela senhora Verdurin, mais tarde princesa de Guermantes: “uma grande questão social, saber se a parede de vidro protegerá para sempre o festim dos animais maravilhosos e se a gente obscura que olha avidamente de dentro da noite não virá colhê-los em seu aquário e devorá-los”.<sup>28</sup>

Assim, quais seriam as premissas do intelectualismo que aquele nosso leitor desavisado encontrou logo nas primeiras páginas da *Recherche*? Por que é preciso para o autor da *Recherche* infatigavelmente pensar, incorrer na mobilidade do pensamento e não aceitar nenhum traço da realidade como um dado existente e, até mesmo, real? Pode-se responder dizendo que pensar no seu caso tem algo de medir os perpétuos deslocamentos de todo juízo, para não incorrer em nenhum crime ou maldade desse mundo, e assim tentar fazer justiça, não só à sua experiência da dor, mas também ao sofrimento dos demais, visto que, somente mediante o contínuo exercício da sua expressão intelectualista, travada, difícil de ler, ele consegue, acreditamos, adquirir certo distanciamento dessa sociedade na qual, até mesmo, as noções mais convencionais, os mais simples clichês, os juízos mais moderados, adquirem o aspecto de cumplicidade com a injustiça organizada e banalizada pelo próprio estado das coisas. E podemos lem-

<sup>27</sup> *O tempo redescoberto*, op. cit., p. 236; *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 2347-2348.

<sup>28</sup> *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1984, p. 229; *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 540-541.

brar, mais uma vez, Adorno quando diz que “é precisamente contra isso, contra a mentira autoritária de uma forma que vai subsumindo e cobrindo a tudo que Proust se revoltou”.<sup>29</sup>

Mas, antes de terminar, vale notar que essa experiência social tornada visível pela difícil expressão literária do narrador proustiano, parece participar também da trama do romance – tal como indicamos pela citação de alguns dos seus trechos. Afinal, seu enredo praticamente respeita a trajetória de um arco no qual vemos, de início, a ascendência e o brilhantismo do espírito aristocrata dos Guermantes, em contraponto ao espírito estreito e vulgar dos burgueses representados pelo salão da senhora Verdurin, e, finalmente, a derrocada de todo aquele brilho e o estabelecimento de um gosto comum, ordinário e esnobe, representado pelo casamento da senhora Verdurin com o príncipe de Guermantes; conforme afirma o narrador da *Recherche*, ao lembrar aqueles anos em que a aristocracia dos Guermantes brilhava:

Talvez o lugar da sra. de Cambremer não fosse numa sala onde era apenas com as mulheres mais brilhantes do ano que os camarotes (...) compunham um panorama efêmero que as mortes, os escândalos, as doenças, os rompimentos modificariam em breve, mas que naquele momento estava imobilizado pela atenção, pelo calor, pela vertigem, pela poeira, pela elegância e pelo tédio, nessa espécie de instante eterno e trágico de inconsciente espera e de calmo embotamento que, retrospectivamente, parece ter precedido a explosão de um bomba ou a primeira chama de um incêndio.<sup>30</sup>

Pode-se concluir pela citação, que o romance, em boa parte, é uma evocação em que memória e história se juntam para render as últimas homenagens e realizar, então, uma espécie de necrológio a esse “instante eterno e trágico de inconsciente espera que precedeu a uma catástrofe”; e essa catástrofe, quase desnecessário afirmar, era justamente a guerra e as suas bombas, o enterro do espírito dos leitores de Madame de Sevigné e a formação, enfim, de uma nova sociedade que ia deixando para trás os ideais representados pelos costumes aristocráticos, por aqueles modos elegantes e estranhos dos membros do clã dos Guermantes.

Finalmente, resta admitir que – identificada essa experiência social cujas marcas, supomos, vemos na expressão literária e na armação narrativa do romance proustiano – tal identificação parece ajudar muito pouco àquele que, de fato, começa a ler e se embrenhar nas frases labirínticas e

<sup>29</sup> “Petits commentaires de Proust”, op. cit., p. 141.

<sup>30</sup> *No caminho de Guermantes*. Rio de Janeiro: Globo, 1989, p. 49; *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 785-786.

centopeicas da *Recherche*. Ora, esse romance se levanta precisamente contra as premissas de qualquer leitura que queira subsumir e ultrapassar, não só a experiência única e não-fungível do sentimento de dor e de morte, mas também a experiência singular da leitura do próprio romance. Nesse sentido, em paradoxo compreensível, o romance de Proust parece se levantar contra, até mesmo, um comentário esquemático que vem dizer que ele justamente se levanta contra qualquer esquema abstrato e geral. Assim, só nos resta sugerir a leitura da composição difícil e complicada de *Em busca do tempo perdido*, com a esperança de aquecer a vida fria e calculada do leitor com a consumação dos sofrimentos e da morte representados pelo romance proustiano – visto que, tal como diz Walter Benjamin, “o romance não é significativo por descrever, talvez de maneira instrutiva, um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor [o ‘sentido da vida’] que não podemos encontrar em nosso próprio destino”.<sup>31</sup>

## RESUMO

Não são poucas as dificuldades que se põem para o leitor de *Em busca do tempo perdido* (1913-1927). Por meio de uma reconstituição das primeiras impressões de um leitor, mas também por meio de uma comparação com o romance de formação de Goethe e com os romances sociais modernos, este artigo ensaia discutir algumas dessas dificuldades da leitura do romance de Proust. Por fim, tendo em vista os estudos desenvolvidos pela teoria crítica, sobretudo algumas observações de Adorno sobre a expressão artística moderna, tentamos demonstrar que a expressão literária do romance proustiano torna visível uma experiência social. Esta experiência – acreditamos – é que faz a leitura do romance algo tão difícil e complicado para nós contemporâneos.

Palavras-chave: *Proust; expressão literária moderna; teoria crítica.*

## ABSTRACT

There are many difficulties for the common reader who starts to read Proust's novel, *Remembrance of things past* (1913-1927). Beginning with a reconstitution of the first reader's

<sup>31</sup> BENJAMIN, O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 214.

sensations, this article aims to discuss these problems of reading Proust's novel through a confrontation with the Goethe's novel of education and the modern social novels. Finally, regarding to Adorno's essays on Proust and modern artistic expression, we try to demonstrate that the literary expression of Proust's novel makes visible a social experience. This experience, we believe, becomes the novel's reading so difficult and complicate for the contemporary.

Key-words: *Proust; modern literary expression; critical theory.*

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Petits commentaires de Proust*. In: *Notes sur la littérature*. Tradução de: Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1984.
- ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Tradução de: Luiz Eduardo Bicca. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- ARENDT, Hannah. *Penser l'événement*. Paris; Berlin: 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOUILLAGUET, Annick. *Marcel Proust – Bilan critique*. Paris: Nathan, [19-].
- FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Choix de Bernard Masson. Paris: Gallimard, 1999.
- FREUD, S. *Obras completas*. Tradução de: J. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1993. v. 9.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de: Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. Tradução de: M. Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2000.
- LAPLANCHE; PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAZZARI, M. Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica*. Cotia: Ateliê, 1999.
- OLIVEIRA, Maria Marta Laus Pereira. *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. Porto Alegre, 1993. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Texte intégral établi sous la direction de Jean-Yves Tadié. France: Quarto Gallimard, 1999.
- \_\_\_\_\_. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução de: Mário Quintana. 14. ed., revista por Maria Lúcia Machado. São Paulo: Globo, 1999.
- \_\_\_\_\_. *No caminho de Swann*. Tradução de: Mário Quintana. 17. ed., revista por Maria Lúcia Machado. São Paulo: Globo, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O tempo redescoberto*. Tradução de: Lúcia Miguel Pereira. 14. ed., revista por Olgária Matos. São Paulo: Globo, 2001.