

# O engano de Swann: a relação entre amor e arte na *Recherche* proustiana

Theo Machado Fellows\*

Data de submissão: 16 nov. 2010

Data de aprovação: 29 mar. 2011

## Resumo

Este artigo busca compreender o papel do amor na trajetória do narrador da obra de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido*. Contrariando a visão do autor de que o amor seria somente uma etapa no aprendizado que conduz à criação artística, este artigo busca compor, a partir das reflexões contidas na narrativa proustiana, uma nova forma de encarar o amor que não seja subordinada a fins exteriores.

**Palavras-chave:** Estética; literatura; Proust.

## Abstract

This article attempts to explain the role of love in Marcel Proust's *In Search Of Lost Time*. In Proust's view, love should be subordinated to exterior goals. Otherwise, this article presents the idea that love can be more than one step in the process leading to the artistic creation. Compared to reflexions contained in Proust's narrative this article contradicts the author's point of view.

**Keywords:** Aesthetics; litterature; Proust.

---

\* Mestrando em Filosofia no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGF/UFRJ).

A conclusão do narrador proustiano, mesmo antes de sua revelação final, é categórica: o amor e todos os seus signos só encontram sua verdade num nível inferior da trajetória que constitui o aprendizado da *Recherche*. Existe, para além de tudo, uma incapacidade por parte do sentimento amoroso de colocar em contato os “eus” profundos, sendo esta comunicação (que no entanto é o ideal do amor) somente alcançada na criação artística. O que o amor realiza não seria, logo, nada além de um grau mais elevado da mundanidade, um contato marcado pela superficialidade e sempre fadado ao fracasso em suas tentativas de dar um passo além. Conforme a brilhante definição de Beckett, em seu ensaio sobre a *Recherche*, o amor em Proust é a “função da tristeza do homem”, algo que não “pode concretizar-se, devido à impenetrabilidade (ao isolamento) de tudo que não é *cosa mentale*” (Beckett, 2003, p. 67).

Perdido no plano do “eu” superficial, porém mascarando-se tal como um persistente hábito, de sentimento pétreo e constituinte do “eu” mais profundo, o amor está submetido a uma fugacidade que somente os repetidos fracassos levarão à tona. Um “eu” deseja um objeto e deixa como herança para seus sucessores a missão de esgotar os signos que ele emite, até que só reste o próprio objeto e um desinteresse pela criatura amada, que só será quebrado pela ação do ciúme, sempre prestes a manipular como um títere todo enamorado. Em meio a este trajeto, para Proust, este ser amado multiplica-se em inúmeras aparências, sem que nunca seja revelado aquilo que ele é em sua essência, frustrando assim qualquer tentativa de comunicação verdadeira.

Assim como, na *Recherche*, nega-se à razão a capacidade de atingir o conhecimento das essências, nega-se também ao amor a sua função almejada, que é a de perfazer este elo entre os seres. A arte, a partir da revelação final na recepção dos Guermantes, deverá cumprir estas duas funções. A busca de novos amores, tanto quanto as discussões mundanas e a própria amizade não servirão senão para distrair o narrador de seu propósito maior: a criação de sua obra.

Entretanto, esses amores que o narrador encontrará em sua busca, com destaque para o amor por Albertine, em relação ao qual os outros não seriam mais do que “pequenos e tímidos ensaios” (Proust, 2001e, p. 233), se não são tentativas declaradas de encontrar as essências e alguma forma de comunicação intersubjetiva, ao menos carregam em si as marcas do

aprendizado que levarão à descoberta final. Considerando, como já foi citado, que o passo final na busca proustiana é a descoberta da vocação artística, é natural que este caminho do aprendizado seja marcado por uma estreita relação entre os signos artísticos e os signos amorosos. E é exatamente esta relação que se pretende aqui investigar.

Cada um dos amores proustianos produz na narrativa uma série de imagens. Há, por exemplo, as imagens que marcam a primeira impressão, a do encantamento: a jovem Giberte nos jardins de sua casa em Méséglise, sob os pilriteiros de Combray; a duquesa de Guermantes em seu camarote na ópera, retratada como uma deusa marinha; e Albertine, a rapariga em flor, acompanhada por seu séquito, tendo como pano de fundo o mar de Balbec. Cada um destes amores carrega em si seu próprio mundo, seu imaginário, seus signos que são consumidos numa relação análoga à que o narrador, quando jovem, tem com a arte: cria-se uma expectativa ansiosa, sempre fadada à decepção, a partir de breves impressões, em torno do objeto amoroso ou artístico. Assim se passa quando o narrador vai assistir a Berma ou conhecer Bergotte e a expectativa é sempre frustrada: os signos e o seu objeto não são a mesma coisa. Porém, ao contrário da arte, no amor, o aprendizado é mais lento, porque é só no fim que Marcel pode entender que suas paixões não são fenômenos isolados e sim uma série de repetições, movimentos na mesma direção cuja diferença reside apenas no alvo e no tempo. A descoberta da repetição, da inexistência de algo efetivamente singular nas relações que se estabelecem, é na *Recherche* a morte da vontade de amar. Muito cedo Marcel já descobrira que o amor é “uma espécie de criação de um indivíduo suplementar, distinto daquele que usa no mundo o mesmo nome, e que formamos com elementos na maioria tirados de nós mesmos” (Proust, 2001b, p. 41), o que significa dizer que não há, num novo amor, algo de inédito que este ser amado possa nos acrescentar, já que o que Marcel ama, do início ao fim de sua série amorosa, são os espectros que ele mesmo cria.

Entretanto, esta série, cujo fim é a morte do duplo de Albertine que habita os sentimentos do último “eu” apaixonado do narrador, inicia-se, dentro da *Recherche*, antes mesmo do seu amor por Gilberte. E, não por coincidência, o precursor do primeiro amor de Marcel é precisamente aquele que dará a luz ao seu objeto: o amor de Swann por Odette.

Swann é apresentado, no início da *Recherche*, como o discreto amigo do avô do narrador, que lhe priva, sempre que vai visitá-los em Combray, do beijo de boa noite da mãe. Este Swann é, no entanto, um conquistador, pertencendo “a essa categoria de homens inteligentes que vivem na ociosidade e que procuram um consolo e talvez uma escusa na ideia de que

essa ociosidade oferece à sua inteligência objetos tão dignos de interesse como os que lhes proporcionaria a arte ou o estudo, e de que a ‘Vida’ apresenta situações mais interessantes, mais romanescas que todos os romances.” (Proust, 2001a, p. 192) Proust parte aqui, nesta descrição de Swann como um dandi, do ponto inicial deste aprendizado que leva à distinção dos signos e das verdades que eles produzem. Eternamente detido na empresa diletante de escrever um ensaio sobre a pintura de Ver Meer, sua verdadeira preocupação é a de colecionar amores, possuindo cada beleza que lhe pareça digna de ser seduzida. O marco zero da estrada rumo à revelação final é a valorização dos prazeres do amor em detrimento da arte, tida aqui por Swann como um interesse que se justifica muito mais pelo status de homem culto que esta lhe confere do que por qualquer sorte de busca das verdades ocultas.

Mais adiante, é sem dúvida um traço de ironia que Proust insere na narrativa quando das primeiras impressões causadas em Swann por Odette:

[...] ela se afigurara a Swann não por certo sem beleza, mas de um gênero de beleza que lhe era indiferente, que não lhe aspirava nenhum desejo, que até lhe causava repulsa física, uma dessas mulheres que todo mundo as tem, diferentes para cada um, e que são o oposto do tipo que nossos sentidos reclamam. (Proust, 2001a, p. 194)

E no entanto será esta mulher a causa da ruína de Swann. Antes da ruína, porém, esta paixão é vivenciada intensamente através de dois “instrumentos” que a arte virá a lhe emprestar, de modo a aprofundar o sentimento por Odette. Se o início desta paixão, segundo a genial e ácida análise proustiana, não se deve senão à facilidade, por parte de um coração tão acostumado a fazer brotar este sentimento, de fazer mais uma vez executar-se este processo quase como um hábito adquirido, o seu momento de maior intensidade é fornecido pela pintura e pela música, artifícios posteriores da descoberta proustiana.

Depois de contemplar por muito tempo aquele Botticelli, pensava no seu Botticelli, que achava ainda mais belo, e, quando achegava-se a si a fotografia de Séfora, julgava que era Odette que estava apertando contra o coração. (Proust, 2001a, p. 221)

A pintura é a *Vida de Moisés*, de Botticelli, na qual Swann encontra, na Séfora pintada pelo pintor italiano o equivalente artístico da beleza de Odette. É bem claro que, para Swann, neste momento arte e amor passam a figurar no mesmo patamar. A contemplação artística, longe de ser

desinteressada, é submissa a um sentimento que por sua vez alimenta em intensidade a experiência artística. Por mais que seja apresentado como um conhecedor da arte, a necessidade, por parte de Swann, de encontrar na realidade belezas que confirmem à arte seu valor pode ser comparada à ignorância da duquesa de Guermantes ao condenar uma pintura de Manet pelo fato de serem aspargos os objetos retratados. Se a pintura, na visão definitiva do narrador ao final da *Recherche*, é a possibilidade da metáfora como metamorfose da realidade e uma imagem criada a partir de uma visão singular do artista sobre o mundo, para Swann, a pintura, longe de exprimir qualquer singularidade, precisa confinar-se a este papel servil que é o de alimentar seu desejo por Odette. Este mecanismo de submissão da obra ao servilismo é melhor exemplificado por outro exemplo de como a arte é vista por Swann, o da frase da sonata de Vinteuil:

[...] Swann quase lamentava que ela [a frase] tivesse um significado, uma beleza intrínseca e fixa, estranha aos dois, como, na jóia que damos ou mesmo na carta que recebemos da amada, censuramos à água da gema e às palavras da linguagem não serem constituídas unicamente da essência de um amor fugaz e de uma determinada criatura. (Proust, 2001a, p. 217)

Antes de apaixonar-se por Odette, Swann já se apaixonara pela sonata de Vinteuil, mesmo que esta só lhe tenha aparecido como “uma beleza nova que dá maior valor à sua sensibilidade, sem que ao menos se saiba se poderá algum dia rever aquela a quem já ama e da qual até o nome ignora” (Proust, 2001a, p. 207), fazendo eco aos versos de Baudelaire (1965, p. 109):

*Um éclair... Puis la nuit! Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*<sup>1</sup>

É, porém, na casa dos Verdurin, arena de seu amor por Odette, que Swann reencontra a sonata, e com ela a frase que tanto o extasiara. O desinteressado deleite de Swann em pouco tempo é contaminado pelo amor. Se a intensidade e o prazer proporcionados pela sonata ainda estão ali, eles não são mais livres: o amor já fez deles escravos do significado, eterno carrasco da contemplação artística pura. A simples possibilidade de que a pequena frase comporte em si significados para além de seu amor

---

<sup>1</sup> Trata-se da terceira estrofe do soneto “*A une passante*”. Na tradução não literal de Ivan Junqueira, lemos: “Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade / Cujos olhos me fazem nascer outra vez, / Não mais hei de te ver senão na eternidade?” (*As flores do mal*. 4. ed. bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 345). [N. do E.]

chegam a ser motivos de lamentação para Swann, como fica claro no trecho citado mais acima. Tal como o próprio enamorado, o amor é por si mesmo um possessivo. Recusa-se sempre a ser somente parte de uma cadeia de relações: onde houver algo a disputar-lhe o espaço, todas as suas forças serão dirigidas contra o inimigo de modo a expulsá-lo, tal como anticorpos a combater alguma moléstia. A mesma obsessão por esgotar os signos do ser amado é empenhada, em Swann, no intuito de limpar a pequena frase de tudo o que não seja Odette, ao ponto de ouvirmos posteriormente de Swann, já casado e desiludido, uma definição ainda mais pobre do que a do “hino nacional de seu amor”<sup>2</sup>: a pequena frase reduzida a uma tradução musical da paisagem do *Bois*<sup>2</sup> de Boulogne, cenário de seus encontros com Odette.

Sobre esta redução do signo artístico operada por Swann, cabe aqui uma análise à luz de um pensador cuja influência na *Recherche* é bastante evidente: Arthur Schopenhauer.

Proust situa-se, naquilo em que se pode tirar de filosófico em sua obra, numa perspectiva pós-kantiana, tal como o próprio Schopenhauer. Seu objetivo é encontrar o caminho do conhecimento que o leve às essências, ou, na linguagem kantiana, à coisa-em-si ou númeno, caminho este tido como impossível pelo próprio Kant. No entanto, se é Kant que impõe a barreira, a tentativa de superá-la vai partir de suas próprias ideias. Usando os conceitos de sua estética, formulados na sua *Crítica da faculdade do juízo*, todos os românticos, incluindo aqui Schopenhauer, vão buscar na arte o conhecimento que transcenda os limites da razão. Suas conclusões apontam para a ideia de que é na arte, especificamente na música (e aqui já se trata do pensamento schopenhaueriano) que a Vontade se objetiva em si mesma.

Mas a música, que vai para além das idéias, é completamente independente do mundo fenomenal; ignora-o totalmente, e poderia de algum modo continuar a existir, na altura em que o universo não existisse: não se pode dizer o mesmo das outras artes. (Schopenhauer, 2004, p. 271)

Ou seja, a música, para Schopenhauer, e também para Proust, só pode ser contemplada enquanto um conhecimento puro das essências, imaculado de qualquer sentimento ou significado que se queira a ele anexar. Vê-se bem com isso qual o engano de Swann para Proust. A realidade invisível das essências, presente na música, é negada em prol de uma particularização da obra na ideia do amor. O seu casamento e com ele a submissão à vida

---

<sup>2</sup> Bosque. [N. do. E.]

mundana da esposa, desejosa de se tornar uma elegante dama da sociedade (esforços continuamente ridicularizados pelo narrador), marcam a morte antecipada do personagem Swann. Aburguesado, desprezado pelos amigos nos últimos momentos (lembro aqui da terrível cena onde a duquesa de Guermantes ignora a sua confissão de que em breve estará morto), Swann, o herói caído da *Recherche*, é, para Proust, o exemplo do homem que buscou os prazeres errados, aqueles cuja intensidade se esvai de forma tão fugaz que passados os anos já não sabemos mais sequer se eles realmente existiram como os lembramos.

Além de Vinteuil, Proust cria na *Recherche* outros dois personagens artistas que terão presenças marcantes na obra, tanto por suas realizações artísticas, ambas modelos para a reflexão proustiana sobre a arte, quanto pela ligação que eles estabelecem com duas das amadas do narrador. São eles Bergotte, o escritor, e Elstir, o pintor.

O papel de Bergotte é o de “pai literário” do narrador: suas obras, seus conselhos a partir do momento em que os dois travam conhecimento e a própria narrativa de sua morte são evidentemente pistas a serem seguidas por Marcel rumo à sua vocação. Naturalmente, muitas de suas indicações têm de ser abandonadas, e Proust nos deixa entrever que Bergotte, nos seus derradeiros momentos, tem também a sua revelação, diante da *Vista de Delft* pintada por Ver Meer, o mesmo artista que não passava de tema para um jamais redigido ensaio do diletante Swann:

“Assim deveria ter eu escrito”, dizia consigo. “Meus últimos livros são demasiado secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase tão preciosa em si mesma, como este panozinho [*pétit pan*] de muro amarelo”. (Proust, 2001e, p. 173)

Trata-se sem dúvida de uma das passagens mais marcantes da *Recherche*. O preciosismo, a harmonia de suas frases e a inimitabilidade de seu estilo, aos quais o narrador faz constante alusão no início de *À sombra das raparigas em flor*, não são capazes de fazer frente a um pequeno pedaço de muro amarelo pintado por Ver Meer. Bergotte representa, em suma, um iniciador do narrador, ainda adolescente, no mundo das letras, um mestre que precisa ser superado, um pai que precisa ser morto. E é no mesmo momento em que a literatura de Bergotte o fascina que o seu primeiro amor faz sua triunfal irrupção: Gilberte entra em cena.

É através da filha de Swann que o narrador vai travar conhecimento pessoal com Bergotte. Ao mesmo tempo que experimenta pela primeira vez aquilo que são as letras, e a arte de um modo mais profundo, Marcel também dá seus primeiros passos nas relações com o sexo oposto. As

carícias nos Champs d'Élysées, onde se misturam a inocência e uma recém-descoberta libido, são correlatos da experiência com a literatura de Bergotte: a partir dali Marcel quer ser escritor, quer olhar o mundo com as mesmas lentes que Bergotte, assim como continuará procurando, seja na misteriosa mademoiselle de Stermaria ou no séquito das raparigas em flor de Balbec, a satisfação daqueles desejos descobertos com Gilberte.

O próprio fim deste amor por Gilberte é permeado pela literatura. Marcel se vê até mesmo distraído de seu sofrimento enquanto procura as palavras a serem endereçadas à Gilberte (Proust, 2001b, p. 145). Em relação ao amor de Swann, no entanto, algo já parece ter mudado. A literatura, por mais que estabeleça profundas conexões com os assuntos amorosos, parece nunca ser, para Marcel, desprovida de seu valor intrínseco. Como citado acima, o narrador descobre com Bergotte que a arte é um modo de ver o mundo. Se para Swann amor e arte se alimentavam reciprocamente pela analogia dos signos, Marcel já sabe, quando apaixonado por Gilberte, que a arte é uma forma de olhar a realidade num nível mais profundo, inclusive a realidade do amor.

Libertado desse amor por Gilberte, desiludido a respeito de sua capacidade para lançar sobre a realidade este olhar que julga ser o dom do escritor, o narrador vai a Balbec, para encontrar outra grande paixão: inicia-se a sua tempestuosa relação com Albertine.

Albertine é, para o narrador, um objeto platônico: sua Ideia, manifestada de forma mais plena no cortejo das raparigas em flor da praia de Balbec, é sempre reproduzida de forma canhestra em todo período em que os dois estão juntos. A tragédia deste amor é esta eterna frustração, por parte do narrador, de não possuir esta essência. Albertine é sempre outra, e nunca aquela que o narrador deseja. O ciúme infantil de Marcel é, ao mesmo tempo, uma tentativa desesperada de fazer a “verdadeira” Albertine emergir à superfície e o medo de que este mistério esteja sendo revelado a outro, ou melhor dizendo, a outra. O medo do segredo homossexual é o medo de ter que admitir a derrota. Se a verdade de Albertine é o safismo, não há o que fazer. O narrador está excluído do mistério, pois a entrega de Albertine às suas carícias será sempre falsa. E quem apresenta ao narrador, de modo um tanto inesperado dentro da narrativa, esta criatura de mil faces, é o grande pintor Elstir.

A contribuição da pintura de Elstir para a conclusão final da *Recherche* sobre o modelo ideal da obra de arte é uma maneira singular de retratar a realidade, que consiste numa intensa investigação das relações entre planos diferentes da realidade. Em resumo, Elstir é um pintor das metáforas. Seus quadros, descritos minuciosamente por Proust, nos fazem perceber um



estilo liberto das distinções convencionais da representação. Nas suas pinturas, o mar é facilmente confundido com a terra firme, uma igreja pode passar facilmente por um navio, termos urbanos são utilizados na descrição do mar e termos marinhos descrevem um vilarejo, sem que nada disso venha a configurar uma ilusão. Isto porque, para Proust, a realidade só surge na relação, e por isso fracassará toda arte que se detiver em descrições de um supostamente inalterável mundo. Assim fracassa, também, o amor por Albertine. A única certeza que Marcel pode ter sobre sua amada é que a roleta de suas inúmeras personalidades jamais fará a bolinha de suas esperanças parar na casa em que foram apostadas suas fichas. Albertine é múltipla e ao mesmo tempo não é nenhuma, e mesmo morta não deixa de transfigurar-se. Os encontros secretos revelados por Andrée só vêm para zombar ainda mais da ingenuidade do narrador. Nem mesmo morta ela consegue ser definida, pois ao lado da triste fugitiva está a lasciva habitante de Gomorra.

Com algumas diferenças em relação a Swann, o amor obnubilante do narrador por Albertine parece ter também influência no desvio que este toma para longe de sua vocação. De fato, Proust não esconde em nenhum momento, sobretudo nas considerações de *O tempo redescoberto*, conclusão da obra, sua opinião de que o amor e a amizade são barreiras para o aprendizado tanto de Marcel, quanto de Swann, brevemente interrompido por um mau casamento. Mau, não precisamente pelo motivo apontado por todos os demais personagens, a reputação de Odette, mas sim pelo simples fato de ser um casamento, ou seja, uma submissão a um desejo já vencido pela marcha inquebrantável do Tempo.

Quanto ao próprio Marcel, é possível que, não fossem a fuga e a consecutiva morte de Albertine, seguisse o mesmo rumo e daí não se teria nem revelação nem obra. O acaso sem dúvida é um fator decisivo na *Recherche*, por mais que a realização da obra não o seja. Tal como nas impressões sensíveis, o fator do acaso que define seu modo de aparecimento, torna-se estéril se não intervém aí o olhar consciente do artista para expressar (o que em Proust significa conferir duração a uma determinada intensidade), aquilo que se revela a seus olhos. A vida age sem nos consultar ou nos prevenir sobre seus próximos passos, mas isto não serve de desculpa para a passividade. A lição de Proust é a de que há uma alegria suprema que habita por detrás da realidade empírica e que deve ser buscada a todo custo. Para além das vicissitudes da vida, existe uma intensidade que nada no mundo pode oferecer, senão a experiência da arte. Em resposta ao suplício de Tântalo que se revelou ser o amor, incessante corrida atrás de fantasmas que se esvaecem tão logo os agarramos, a última

palavra do narrador é criar. Só possuímos o que criamos, e na obra está a verdadeira realidade. Tanto a música de Vinteuil quanto a pintura de Elstir são exemplos de uma criação na qual a verdade é raptada das essências e colocada, em seu produto final, acima da própria Natureza. O verdadeiro mar de Balbec está nas imagens marinhas de Elstir, e não na visão das janelas do Grande Hotel de Balbec. O erro do narrador quando jovem, de Swann e de toda a arte realista, vítima de uma longa acusação em *O tempo redescoberto*, é acreditar que a realidade existe para além do sujeito. Longe de uma teoria subjetivista da obra de arte, Proust defende uma arte que seja capaz de, através de suas metáforas, colocar em relação os diversos aspectos da realidade empírica, fazendo destes encontros brotar a essência do próprio Tempo, símbolo máximo da impossibilidade de se apreender uma realidade imutável.

Ao amor, então, não resta senão recusá-lo como via errada, capricho ou mesmo vício que a experiência tratou de amputar? Como foi dito mais acima, Marcel desiste do amor quando descobre que o ser amado, seja ele Gilberte, a Duquesa de Guermantes ou Albertine, nunca se revelará em sua verdade. A perpétua criação de duplos é um trabalho de Sísifo: sua suposta realização coincide com a decepção de sua inutilidade. A pedra sempre rolará imediatamente para o pé da montanha, e, se há algo que angustia o narrador proustiano, é a sensação de que uma tarefa possa ser inesgotável. Seja no amor, seja na arte, a *Recherche* proustiana exige resultados.

A condenação de Proust ao amor se baseia exatamente nesta impossibilidade de o amor atingir seu fim específico, que é a comunicação profunda entre os seres. Para Proust, não existe um equívoco presente numa determinada forma de encarar o amor, já que todas as histórias de amor apresentadas na *Recherche* são iguais. Todos os enamorados proustianos encarnam uma só personalidade, que é a personalidade do apaixonado que se encanta, se desilude, porém persiste em sua obsessão. Não existe história de amor feliz em Proust: o fracasso é somente questão de tempo.

Paralelamente, a literatura, desprezada até a *matinée* dos Guermantes, tem uma segunda chance na revelação final. Não é a literatura em si, mas os caminhos que a literatura de seu tempo toma que desviam o narrador da descoberta das essências. Existe uma forma de criação que subverte a superficialidade do realismo, e que se tornará a tarefa de Marcel, colocando, a partir desta descoberta, a criação de sua obra como meta final de sua frágil vida. Toda dor foi redimida ali. Os sofrimentos, as desilusões, as tristezas e os dissabores ganham sentido pela obra por vir. O tempo perdido (e aqui se

encontra, neste momento da reflexão proustiana, o amor) chega à sua destinação.

Resumindo, o amor, se possui um sentido e uma meta, só os possui de forma indireta, e ainda assim a sua meta só é alcançada pelo seu fracasso. E se houver uma forma de se encarar o sentimento amoroso, que tenha sido ignorada pela trajetória proustiana? Que forma seria essa, e de que maneira ela poderia dar ao amor um lugar que não estivesse sempre aquém da arte?

Para pensar esta possibilidade, é necessário contrapor-se à grande crítica proustiana: a falsa comunicabilidade que é o amor.

O enamorado proustiano, seja ele Swann, Charlus ou o próprio narrador, são amantes obsessivos. A verdade de seu amor é sempre o ciúme, e esta se tornará, aos olhos de Proust, a própria lógica do sentimento amoroso. A intensidade da paixão é sempre medida pela força do desejo aprisionador que domina o apaixonado. Aprisionar, aqui, não exprime somente o sentido físico do termo, tal como Marcel aprisiona Albertine. Aprisionar é dominar todas as manifestações do indivíduo que se ama, não porque se deseja conhecê-lo melhor para amá-lo, mas porque, para Proust, o amor é isso. Amar, na *Recherche*, é esta hermenêutica doentia de um ser sobre o outro, que só termina por criar duplos sem que se conheça nada em definitivo. Ao contrário, a arte permite que se comunique uma essência que é velada quando estamos diante de alguém. Os homens só podem se comunicar na imersão profunda de suas solidões, e o que é dito nesta solidão é incomunicável em co-presença, posto que se trata de uma profundidade onde se encontra a verdade de quem somos.

Mas de onde vem a necessidade de se dominar o outro para amarmos? Proust parece indicar, em todos os seus exemplos, que o fracasso do amor não está em sua feição obsessiva, mas na derrota que o ser amado impõe à obsessão de aprisionar. Albertine pode estar aprisionada no apartamento do narrador, mas seu passado, seus desejos e o mar de Balbec que seus olhos insinuam fogem, a todo momento, da vigilância de Marcel. Será amar necessariamente isto?

Todos os amores na *Recherche* são contados da perspectiva masculina. As mulheres (inclua-se aqui Morel, já que em relação à sua lógica o amor homossexual em Proust é igual ao heterossexual) são sempre belas imagens, preenchidas de inúmeras paisagens, segredos e manias que precisam ser codificadas. Nenhum destes objetos amorosos tem algo a acrescentar a não ser enigmas que, tal como um jogo de palavras cruzadas, perde sua graça quando terminado. O amor proustiano é um amor para algo, um

sentimento cuja função se projeta para além de si mesmo. Amar é satisfazer uma curiosidade, um mero passatempo mórbido.

Não se poderia, portanto, pensar o amor como válido por si mesmo, sem que seja preciso atingir uma meta preestabelecida? Que o tempo perdido, para Proust, necessite da redescoberta posterior de seu sentido, é uma das mais desoladoras conclusões da *Recherche*. Todas as alegrias, mesmo que fugidias seriam então meros ensaios? A vida só receberá sua dignidade depois que toda via-crúcis for percorrida, e, já pendurados na cruz do tempo, percebermos que a redenção está no paraíso que se abre por meia dúzia de impressões sensíveis? Como encarar, esta é a questão que se abre num plano mais abrangente, o tempo que se perdeu, e aquele que certamente se perderá ainda?

Parece utopia acreditar que se possa, fora da vida de ermitão que o narrador (e também o próprio Proust) assume após a sua revelação, abandonar todos os signos ditos enganosos pela supremacia da arte. De todos os enganos, certamente o amor antes de qualquer outro. Se a arte é a “apoteose da solidão”, como diz Beckett no seu já citado ensaio sobre a *Recherche*, esta solidão não produz uma obra destinada a alguém. A expressão destas impressões sensíveis que dominam o narrador proustiano não pode ser encarada como meras necessidades subjetivas. Dizer é dizer para alguém, e, se o artista, seja na concepção proustiana, seja na schopenhauriana, é aquele que é impelido a comunicar sua essência (e junto com ela as próprias essências singulares do mundo), não há de ser senão para compartilhar suas experiências, mostrar aos outros o abismo em que ele habita. Isto vale tanto para a literatura quanto para a pintura, a música ou o teatro, este último não incluído com tanto destaque no pensamento de Proust.

Curiosamente, porém, Beckett (2003, p. 71) e Schopenhauer (2004, p. 267) se valem da mesma citação de um dramaturgo espanhol, Calderón de la Barca (todo o parágrafo que encerra, no ensaio de Beckett, o capítulo destinado à crítica do amor e da amizade – onde se encontra a citação – é por sinal uma clara alusão ao capítulo 51 do livro 3 de *O mundo como vontade e representação*):

*pues el delito mayor  
del hombre es haber nacido*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Os versos pertencem à peça *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. [N. do E.: Trata-se de palavras de Segismundo na segunda cena do primeiro ato, que dizem: “pois o delito maior / do homem é haver nascido”.]

Schopenhauer, em sua obra, mostra ser claramente um conhecedor do teatro de sua época, enquanto Beckett, que em seu ensaio sobre Proust define a arte como apoteose da solidão, se tornará anos mais tarde um dos maiores dramaturgos do século XX, revolucionando o teatro a tal ponto que até hoje sua obra é considerada referência obrigatória para o teatro contemporâneo. Se é possível dizer que a sua obra é um relato da solidão que atormenta o homem moderno, ao mesmo tempo sua transposição para o teatro, arte que exige a comunhão entre artista e público, é um claro sinal de uma necessidade, por parte do artista, de romper com o seu isolamento tal como Proust defende.

Proust, por sua vez, dedica-se pouco ao teatro. As suas considerações sobre a Berma não vão além de observações sobre a sua técnica, inicialmente frustrantes, porém, depois, iluminadas pela análise de Bergotte. A tradição teatral francesa, marcada por uma ênfase na valorização dos grandes textos e das grandes divas, tais como Sarah Bernahdt (que inspira a personagem Berma), dominante no momento em que Proust escreve a sua obra, é exatamente aquela que Beckett posteriormente ajudará a destruir com sua dramaturgia. Porém, o que mais chama a atenção é que o teatro, talvez exatamente por não ser encarado como arte autônoma dentro da mentalidade reinante na época da *Recherche*, não serve de trampolim para a descoberta da vocação do narrador. O porquê já está ao menos dito a título de hipótese. A ênfase na arte declamatória e na fidelidade ao texto faz do teatro, na França do início do século XX, um mero ramo menor da literatura. No entanto, pela Europa, já surgiam pensadores destinados a transformar o teatro em uma arte com linguagem própria. Um dos principais nomes desta independência surgirá precisamente na França, divulgando suas ideias pouco tempo após a morte de Proust: seu nome é Antonin Artaud.

Se a massa não vai às obras-primas literárias é porque essas obras-primas são literárias, isto é, fixadas; e fixadas em formas que já não respondem às necessidades do tempo. (Artaud, 1999, p. 85)

Não cabe aqui uma análise sobre o profundo e inesgotável pensamento de Artaud. O que interessa é sua crítica ao teatro como subproduto da literatura e como as suas ideias podem ser exploradas para uma complementação das ideias artísticas de Proust, afastando delas a necessidade imperativa do isolamento como prerrogativa para a criação. O teatro, para Artaud, tem de ser essencialmente uma busca incessante de uma linguagem que atinja um estado puro, de comunicação absoluta com o público. Para ele está bem claro que o teatro é o único meio de se

estabelecer esta comunhão, pois somente nesta arte a obra é contemplada ao mesmo tempo em que é realizada pelo artista. A obra teatral jamais é condensada como objeto; só existe no seu fugaz acontecimento, e seu acontecimento, por conseguinte, só se dá sob a condição de que haja um espectador. Se, como defende a crítica literária moderna, todo autor só escreve tendo em vista um leitor, no teatro esta ligação se dá de forma mais radical. A arte teatral só pode existir se houver a co-presença do receptor. A arte teatral é a apoteose da comunhão.

Retomando as formulações de Proust, a pintura ensina ao artista o caminho das metáforas como linguagem capaz de dar conta de uma realidade expressa por meio de suas relações. Por outro lado, a música, a partir da visão schopenhauriana, dá um modelo de apreensão das essências singulares em estado pré-expressivo, intensidades ainda não transfiguradas em sentimentos. O que se propõe aqui é acrescentar um ensinamento da arte teatral, o de que a profundidade da criação artística só tem seu sentido se alcançada numa estreita comunhão com quem dela desfruta. As sinfonias de Beethoven, ou os quadros de Van Gogh, jamais seriam as grandes obras que se tornaram se não tivessem sido reveladas ao mundo, e talvez seja precisamente neste momento em que se revelaram ao mundo que assumiram seu caráter de grandes obras. Ou será que sealaria hoje de Kafka se seu desejo de ter os romances destruídos após sua morte tivesse sido cumprido? “Não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar” (Beckett *apud* Andrade, 2001, p. 175). A “fórmula” beckettiana, contida em um de seus diálogos com Duthuit, parece capturar esta tensão entre a solidão inegável do artista (seja em seu quarto seja no palco) e a forçosa necessidade de expressar. Expressar, aqui, significa comungar, num sentido que certamente em muito se aproxima do religioso.

E não será esta comunhão uma forma de amor, mesmo que não destinado a um ser específico? Será que, na ânsia de dividir com outro ser a pátria singular à qual pertencemos, o amor não será a forma mais adequada? Se o fracasso da comunicação é o temor, então certamente a comunicação artística não é a solução. Os grandes romances e os mais belos espetáculos sempre serão mal interpretados, as mais belas sonatas serão sempre reduzidas a hinos nacionais de um determinado amor (e talvez isto não seja nenhum crime). Não há remédio contra os enganos, e o aprendizado efetivo que Proust descreve não nos livrará das falhas, até porque não há verdadeiro aprendizado que chegue a um final que não seja a morte.

Para Proust o julgamento se dá pelas metas que o amor propõe e não atinge. Neste ponto não cabe discussão, o amor não encontra verdades. O outro é um eterno desconhecido, e mesmo na criação artística é possível discutir se realmente se conhece um outro, e não uma manifestação que, se revela essências singulares do mundo, mantém silêncio sobre quem é o artista que produziu a obra. Sabemos muito sobre a *Recherche*, mas Proust será sempre um ser enigmático, inacessível. Todo grande artista com o qual travamos contato é como um ser pelo qual nos apaixonamos, se é que este contato não é também uma forma de paixão. Há algo que está para além da relação, que não diz respeito nem a quem diz nem a quem ouve, mas que é entendido e que revela algo que transcende a mera comunicação. Seria cruel, e insincero, atribuir este estado descrito somente à arte. Tal como o expressar beckettiano, a proximidade do outro sempre nos subjugará como uma lei natural, e fugir do contato humano, de todo modo, é antes uma demonstração de ignorância do que de sabedoria. Os homens mais nobres estarão sempre dispostos a serem usados e consumidos pelos outros, pois ser consumido e não se esgotar é sem dúvida a prova maior da grandeza de espírito. O amor, queira-se ou não, exigirá sempre seu lugar.

## Referências

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1965.

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2001a.

PROUST, Marcel. *A sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 2001b.

PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2001c.

PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Globo, 2001d.

PROUST, Marcel. *A prisioneira*. São Paulo: Globo, 2001e.

PROUST, Marcel. *A fugitiva*. São Paulo: Globo, 2001f.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 2001g.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

### **Bibliografia adicional**

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1985.