

A ARTE DE (RE)BUSCAR A VERDADE EM PROUST

Abstract: The novel "In Search of Lost Time" has been defined as a search for truth and a novel learning. From the novel itself and the criticisms that were made from it, this study aimed to understand the extent to which the work could present configurations of knowledge and how it performs as cognitive contribution.

Keywords: Proust - knowledge - truth - learning.

Resumo: O romance “Em Busca do Tempo Perdido” já foi definido como uma busca pela verdade e um romance do aprendizado. A partir do próprio romance e das críticas que foram feitas a partir dela, este trabalho buscou compreender em que medida a obra poderia apresentar configurações do conhecimento e como ele se performaria como contribuição cognitiva.

Palavras-chave: Proust – conhecimento – verdade –aprendizado.

1. INTRODUÇÃO

Em 14 de novembro de 1913, o jornal *Le Temps* publicou a entrevista de um escritor de 42 anos que, no dia seguinte, estrearia nos meios literários com a publicação do primeiro volume de seu extenso romance, o qual teria alguns milhares e milhares de páginas¹ e narraria os percursos de *Marcel* – o protagonista, cujo nome é citado apenas duas vezes, em um único parágrafo, no sexto volume da obra – para se tornar escritor. Conhecido como frequentador de salões sociais, e não como literato, o autor debutante viria a ser um dos nomes mais expressivos da literatura francesa, e seu romance seria considerado por muitos o grande livro do início do século XX: Estamos falando de Marcel Proust e de sua obra “Em busca do tempo perdido”.

Na entrevista, o escritor estreante discorreu sobre a obra que seria lançada e sua concepção de romance. Posicionando seu livro em relação à cultura da época, Proust o contrapôs aos romances atuais, que, contendo ações breves e poucos personagens, eram semelhantes à geometria plana, ou seja, sem profundidade alguma. Sua obra, diferentemente, teria uma dimensão a mais, e essa dimensão seria o tempo decorrido. A experiência duradoura do romance, expressa materialmente em seus sete calhamaços, assumiria “a beleza de alguns dos chumbos platinados de Versailles, que o tempo envolveu de um revestimento esmeralda”.

O arrojo do autor vai além da crítica à literatura então em voga, Proust recusa-se a associar sua obra com a filosofia atual e até mesmo a contradiz com noções tiradas de seu romance. Mas mais que isso, há uma recusa em designar sua obra como uma “obra de raciocínio” ou “obra intelectual”:

não se trata em nenhum grau de uma obra de raciocínio, é que os seus mais ínfimos elementos me foram fornecidos pela minha

¹ A coleção de bolso, por exemplo, tem pelo menos 3.500 páginas.

sensibilidade, que os encontrei no fundo de mim mesmo, sem os compreender, tendo tanto trabalho para convertê-los em algo inteligível, como se eles fossem tão estranhos ao mundo da inteligência, como dizer?, como um motivo musical. Parece-me que vocês podem estar pensando que se trata de meras sutilezas. Oh, não! Eu lhes asseguro: ao contrário, de realidades. (Proust 2006: 510)

Daí a tentação grosseira para os escritores de escrever obras intelectuais. Grande indelicadeza. Um livro eivado de teorias é como um objeto com etiqueta de preço. E esta exprime ao menos um valor que, ao contrário, em literatura o raciocínio lógico diminui. Raciocina-se, isto é, vagabundeia-se, quando não se consegue fazer passar uma impressão por todos os estados sucessivos que conduzem à sua fixação, à expressão de sua realidade. (Proust 1957: 132)

Não sendo um *livro de teorias* nem se fundamentando em raciocínios lógicos e abstrações, a pergunta que se faz é em que medida *Em Busca do Tempo Perdido* poderia ter alguma relevância cognitiva? Em outras palavras, seria possível delinear configurações do conhecimento na obra? Faria algum sentido considerá-la como um órgão de conhecimento?

2. AS VERDADES DO RACIOCÍNIO E AS VERDADES DA ARTE

Nos trechos acima foi delineada a rejeição de Proust em contaminar sua narrativa com teorias. O escritor afirma que as ideias lógicas, amparadas em uma estrutura proposicional, não seriam realmente nossas, não saberíamos nem se são mesmos reais, seriam apenas possíveis, pois não tivemos de esclarecê-las por nós mesmos nem foram fornecidas por nossa sensibilidade. Esse rechaço justifica-se na distinção articulada entre as verdades que a arte pode revelar e as verdades apreendidas pelo raciocínio.

O raciocínio lógico teria dificuldades em compreender e expressar o inaudito, o que é estranho ao mundo da inteligência, e o motivo disso estaria em seus próprios pressupostos. Ao comentar a obra proustiana,

Deleuze (2010:88-95) sustenta que essa racionalidade de bom grado expressa em suas raízes a busca pelo que é naturalmente verdadeiro. Assim, antecipadamente confere a si mesmo uma boa vontade de pensar, sua busca pela verdade é baseada numa decisão premeditada:

a busca da verdade seria a coisa mais natural e mais fácil possível: bastaria uma decisão e um método capaz de vencer as influências exteriores que desviam o pensamento de sua vocação e fazem com que ele tome o falso pelo verdadeiro. Tratar-se-ia de descobrir e organizar ideias segundo uma ordem que seria a do pensamento, como significações explícitas ou verdades formuladas que viriam saciar a busca e assegurar o acordo entre os espíritos (Deleuze 1957:128).

Tais verdades, contudo, cerram os olhos para as zonas mais obscuras em que são elaboradas as forças efetivas que agem sobre o pensamento, as determinações ocultas que nos forçam a pensar. As verdades do raciocínio, nascidas de nossa boa vontade e de métodos bem elaborados para nos ensinar a pensar, as quais não precisamos decifrar às nossas custas, são, portanto, fortuitas e circunstanciais, pois não estão marcadas pela necessidade de nossa sensibilidade.

Em contraposição às verdades direta e claramente apreendidas pela inteligência no mundo da plena luz, existem as verdades que a vida nos comunica à nossa revelia numa impressão física, que adentra nossos sentidos e da qual podemos extrair o espírito.

Entre essas verdades que nos chegam involuntariamente, há a verdade colhida do romance, a imagem-pensamento, estruturada no grau de penetração conferido pelo estilo. São essas verdades escritas por figuras cujo sentido se busca em si mesmo. Ao nos privar da liberdade de escolher entre elas, somos obrigados a aceitar tais como vêm. No acaso, à nossa revelia, e porque surge determinada sensação, residiriam as marcas de sua autenticidade.

Do “livro subjetivo composto por tantos sinais desconhecidos” (Proust 1957:132), a realidade, ninguém poderia, com regra alguma, facilitar previamente a leitura. Por possuírem apenas uma verdade lógica,

uma verdade possível, as ideias escolhidas pela inteligência pura são selecionadas arbitrariamente, de modo que nossas conclusões podem ser logicamente certas, mas não sabemos se são *verdadeiras* (Deleuze 2010:90), sendo por isso mais superficiais. No melhor dos casos, as verdades da inteligência abstrata apenas explicitariam ou repetiriam o que já é sabido.

Tampouco nos diálogos ou palestras seria possível desvelar nossas vidas, pois, numa conversa, não se sabe onde vão cair nossas palavras “*como se tivesse lançado pedras num abismo sem fundos*” (Proust 2006:538). Em geral, as palavras são preenchidas pela pessoa a quem nos dirigimos “*com um sentido que ela tira da sua própria substância e que é muito diferente do que tínhamos posto nessas mesmas palavras*”, sendo este um fato que a vida cotidiana perpetuamente nos revelaria. Se, além do mais, a pessoa com a qual conversamos tem uma educação para nós ignorada, com pendores, leituras e princípios desconhecidos, não saberemos “*se nossas palavras causam nela mais efeito que a um animal a que tivéssemos de fazer compreender certas coisas*” (Proust 2006:538). Por esse motivo, poderíamos “*ficar falando a vida inteira sem fazer outra coisa senão repetir indefinidamente a vacuidade de um minuto*” (Proust 2006:566).

A verdade que transformaria nossas vidas não seria produzida originalmente em nós, por meio de uma decisão antecipada, mas chegaria até nós ao acaso, como um sobressalto violento, interpelando com uma sensação corporal à revelia de nossa inteligência organizadora.

Todavia, Proust não chega a defender um abandono do espírito racional, pois é ele que, a partir daquela sensação inusitada, reconhece, interpreta, dá forma e nomeia. Assim, ao acaso de uma impressão, une-se a busca pela verdade do espírito. Precisamos do espírito para encontrarmos a verdade, mas este, ao contrário do que pressupõe o raciocínio lógico, não é um espírito absoluto, ele depende do corpo, do sentido e dos outros para movimentar-se.

Charles Swann, um dos principais personagens de *Em Busca do Tempo Perdido*, com sua preguiça de espírito e falta de imaginação, é um exemplo de como a relação acima se configura, pois:

como muita gente, Swann tinha o espírito preguiçoso e carecia de imaginação. Bem sabia, como uma verdade de ordem geral, que a vida das criaturas é cheia de contrastes, mas, para cada uma em particular, imaginava a parte da vida que não lhe conhecia como idêntica à parte conhecida. Imaginava o que lhe calavam por meio do que lhe diziam (2006: 430).

Não faltava inteligência abstrata a Swann, que era muito erudito e já sabia muito bem que toda pessoa é multifacetada. Entretanto, tal raciocínio nunca lhe ajudou a esclarecer a própria existência e a alheia, pois, embora o soubesse, interpretava a vida das criaturas que lhe rodeavam conforme noções e hábitos superficiais.

Quando Swann estava junto de Odette, esta arranjava as flores, bebia chá, preocupava-se com as mais diversas ninharias. Quando Odette se achava longe, Swann debilmente iluminava a vida da amante com o pouco que sabia. Se lha tivessem descrito frequentando cafetinas, entregando-se a orgias com mulheres, levando uma vida crapulosa, como de fato levava, pareceria uma insensata invenção, pois não possuiria a menor sombra de verossimilhança com a Odette dos chás sucessivos e virtuosas palavras de indignação.

Em outro momento, Swann, notando que retirava mensalmente dinheiro do banco para dar a Odette, indagou a si mesmo se aquilo não seria precisamente “*sustentá-la*”, supondo pela primeira vez que essa noção era inferida “*não de elementos misteriosos ou perversos, mas de algo objetivo, de elementos do fundo cotidiano e privado de sua própria vida, tal como uma nota de mil francos*” (2006: 330). Não suspeitando um instante sequer que ela jamais pudesse receber dinheiro de outra pessoa, surpreende-se com a alcunha de “*mulher sustentada*”, que julgara então incompatível. Mas, como era recorrente, Swann mais uma vez:

não pôde aprofundar tal ideia, pois um ataque de preguiça de espírito, que lhe era congênito, intermitente e providencial, veio naquele momento extinguir toda luz em sua inteligência, tão subitamente como, mais tarde, depois de instalada por toda parte a iluminação elétrica, se poderia cortar a eletricidade numa casa (2006: 331)

Sabe-se logicamente o que seria uma “*mulher sustentada*”, mas, quando somos nós quem a sustentamos, evitamos a todo custo designá-la dessa forma, pouco servindo o conhecimento que não esclarecemos por nós mesmos e não adentra nossas impressões.

Nenhuma premissa abstrata poderia adentrar a preguiça espiritual de Swann, a não ser uma verdade trazida forçosa e violentamente, que confrontasse a imobilidade do pensamento e das impressões.

É o que ocorre por um breve instante, quando Swann vai a um concerto. O personagem estava aflito por estar preso no meio de pessoas cuja tolice e ridículo o feriam, pessoas que ignoravam seu amor por Odette, um amor que o fazia sofrer “*sobretudo, e a tal ponto que até o som dos instrumentos lhe dava desejos de gritar*”, onde nada de exterior afirmava a realidade interior. Ao ouvir a sonata de Vinteuil:

E antes que Swann tivesse tempo de compreender e dizer consigo: “É a pequena frase da sonata de Vinteuil, não escutemos!”, todas as lembranças do tempo em que Odette estava enamorada dele e que até aquele dia conseguira manter invisíveis nas profundezas de seu ser, iludidas por aquela brusca revelação do tempo de amor que lhes parecia ter voltado, despertaram e subiram em revoada para lhe cantar apaixonadamente, sem piedade para com seu atual infortúnio, os refrões esquecidos da felicidade.

Em vez das expressões abstratas “tempo em que eu era feliz”, “tempo em que eu era amado” que tantas vezes pronunciara até então e sem muito sofrer, pois sua inteligência só encerrara ali algumas pretensas amostras do passado que dele nada conversavam, Swann reencontrou tudo o que havia fixado para sempre a específica e volátil essência daquela felicidade perdida (...)

E Swann percebeu, imóvel em face daquela felicidade revivida, um infeliz que lhe causou piedade porque não o reconheceu logo, tanto que teve de baixar os olhos para que não vissem que estavam cheios de lágrimas. Era ele próprio. (2006: 415-6)

No trecho acima, a impressão causada pela sonata de Vinteuil, antes ouvida em companhia de Odette, traz consigo o reconhecimento do próprio infortúnio numa torrente de lembranças involuntárias que Swann, tentando se iludir acerca de seu sofrimento, ocultara em si mesmo. Eis, então um exemplo de como expressões abstratas (“*tempo em que eu era...*”) são insuficientes para apreender a “*sempre a específica e volátil essência*” da experiência. E, também, um exemplo de como se configura a memória involuntária - noção criada por Proust em contraposição à filosofia bergsoniana - que, contra nossa vontade, marcada pela necessidade, atinge-nos forçosamente e, ainda que momentaneamente, desfaz “*todas as malhas de hábitos mentais, de impressões de estação, de reações cutâneas*” às quais nos encontramos presos.

Outra questão levantada na obra é que diversos aspectos da vida permanecem inauditos ao mundo da inteligência abstrata pelo fato de este basear-se na certeza de que as coisas que nos cercam são elas mesmas e não outras. Desse modo, a imobilidade das coisas que nos cercam seria imposta pela imobilidade de nosso pensamento perante elas, e não pelas coisas em si. É o que ocorre, por exemplo, quando lemos a cena inicial do livro, o momento em que o narrador desperta:

em seguida recuperava a vista, atônito de encontrar em derredor uma obscuridade, suave e repousante para os olhos, mas talvez ainda mais para o espírito, ao qual se apresentava como algo sem causa, incompreensível, algo de verdadeiramente obscuro.

(...)

Quanto a mim, no entanto, bastava que estivesse a dormir em meu próprio leito e que o sono fosse bastante profundo para relaxar-se a tensão de meu espírito, o qual perdia então a planta do local onde eu adormecera; assim, quando acordava no meio da noite, e como ignorasse onde me achava, no primeiro instante nem mesmo sabia quem era. (Proust 2006: 20-23)

A descoberta proustiana seria, então, uma extensa narrativa sobre os itinerários da busca de uma verdade que 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 a veem, 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 (Proust 1957: 142).

O trabalho que se propõe o herói de *Em Busca do Tempo Perdido* é o de fazer submergir das aparências, da experiência, das palavras, uma forma de conhecimento que significaria o inverso do que, constantemente, realizam o amor-próprio, a paixão, o espírito de imitação, a inteligência abstrata e o hábito, alheando-nos de nós mesmos.

As nomenclaturas, a racionalidade teórica e os objetivos práticos a que erradamente chamamos vida se amontoam sobre nossas impressões e as ocultam de nós mesmos. Sob esse emaranhado de clichês, há a verdadeira vida que muitas vivemos sem compreendê-la.

3. UM IMPRESSIONISMO MICROSCÓPICO: O ESTILO DE *EM BUSCA*

Se as verdades da inteligência são enunciadas de maneira proposicional e abstrata, as verdades da arte seriam reveladas de que maneira? Segundo Proust, pelo estilo, que “*não é de maneira alguma um enfeite como creem certas pessoas, não é sequer uma questão de técnica*”, mas “*a revelação impossível por meios diretos e conscientes, da diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo*” (2006: 512).

O estilo seria tão fundamental para determinar a profundidade da obra que pouco importaria o seu tema. Por esse motivo, Proust considera a arte popular e a arte patriótica ridículas, pois, procurando a qualquer custo tornar a arte acessível ao povo, sacrifica o poder da forma. Além do

mais, sequer cumpririam a função de serem obras amplamente reconhecidas, pois “*os romances populares satisfazem tão pouco à gente do povo como às crianças os livros escritos em sua intenção*” (1957:136).

Também a literatura denominada realista não seria a mais adequada para aproximar-nos da realidade de nossas vidas. Limitando-se à descrição das coisas, empobrece-nos e entristece-nos, pois não consegue expressar parte de nossa experiência subjetiva e incomunicável. Faltaria a essa literatura compreender que até mesmo a enunciação das horas contém certa particularidade:

as coisas – um livro de capa vermelho, igual aos outros -, apenas as divisamos torna-se em nós algo de imaterial, de natureza idêntica à de nossas preocupações e sensações daquele tempo, às quais indissolivelmente se mistura. Tal nome de um livro antigo guarda entre suas sílabas o vento rápido e o sol brilhante que sentíamos ao lê-lo. Na menor sensação proveniente do mais humilde alimento, do cheiro do café com leite, encontramos aquela vaga esperança de bom tempo que, frequentemente, nos sorria ante o dia ainda intato e pleno, na incerteza do céu matinal; uma hora é um vaso repleto de perfume, de sons, de momentos de disposições várias, de climas (1957:134)

A insignificância do tema frente ao estilo encontra expressão na dificuldade que a crítica tem em fixa-lo na obra. São muitas controvérsias, Ortega y Gasset, consciente da dificuldade, limita-se a afirmar que:

Se, para dar uma ideia do que é Proust a quem não o leu, enumeramos seus assuntos – a vida de veraneio numa cidadezinha familiar, o amor de Swann, o jogo sentimental de um menino e uma menina, servindo de fundo os jardins de Luxemburgo; um verão na costa normanda, em um hotel luxuoso, frente ao mar inquieto, sobre o qual resvalam, em imagem de nereidas, as fisionomias de adolescentes florescentes etc. – tem-se imediatamente a consciência de não termos dito nada, e que esses temas, inumeráveis vezes elaborados por outros romancistas, não permitem filiar ao que Proust nos oferece (1963:702)

A imprecisão do estilo proustiano não se limita ao tema, estende-se às situações, às impressões, ao tempo, ao espaço, às personagens e ao próprio narrador. Por esse motivo, Ortega y Gasset afirma que Proust

inventa uma nova distância entre nós e as coisas por meio de uma radical transformação da perspectiva literária com resultados estupeficientes (1963:704). Estaríamos diante de uma “*miopia deliciosa*” em que as personagens e situações seriam como “*mutáveis concreções atmosféricas, nuvens de espírito que ventos e luzes a toda hora transformam*” (1963:706). Por isso, Proust teria aportado à literatura uma “*intenção geral atmosférica*” (1963:707), pois as paisagens, personagens, o mundo interior e exterior “*torna-se volatilizado em uma área de palpitação difusa*” (1963:708)

Algo parecido teria ocorrido aos pintores impressionistas, que em muito influenciaram o estilo do autor. Nada diríamos se definíssemos Claude Monet dizendo que pintou a catedral de Rouen e a estação Saint-lazare, ou Degas notando que reproduzia passadeiras, bailarinas ou jockeys. Em ambos os pintores, o objeto que aparenta ser o tema da pintura não passaria de um pretexto, pois Degas e Monet pintaram essas coisas como poderiam ter pintado outras muito diferentes.

Quando um artista clássico pintava um objeto, supunha que toda coisa tinha realmente um perfil, um contorno inequívoco, uma forma externa que, com uma fronteira bem definida, separava-as de todas as demais. Assim, fixar exata e formosamente esse perfil dos objetos constituía seu maior afã. A pintura impressionista toma esse perfil das coisas como ilusório. Um objeto não tem o contorno recortado no horizonte, sua silhueta é difusa e imprecisa, e o que o distingue do entorno não é aquele perfil inexistente, mas a massa de tons cromáticos em seu interior.

O impressionismo não fixa o objeto em fronteiras, mas o obtém amontoando pequenas tonalidade de cor, cada uma informe, mas capazes em sua combinação de engendrar antes os olhos a sua presença. Tendo em vista essa perspectiva, o impressionismo nega a representação tradicional da forma externa das realidades e a reproduz em sua forma interna a partir da sua nebulosidade cromática.

Influenciado por essa tendência, Proust teria urdido uma trama impressionista, em que o trabalho narrativo justaporias diversas e

imprecisas tonalidades numa mesma personagem. Tomando-se como exemplo Swann, percebe-se que sua figura é inexata e variada logo na primeira apresentação deste:

Swann, a obscura e incerta personagem que se destacava sobre um fundo de trevas, (...) Mas nem mesmo com referencia às mais insignificantes coisas da vida somos nós um todo materialmente constituído, idêntico para toda a gente e de que cada qual não tem mais do que tomar conhecimento, como se se tratasse de um livro de contas ou de um testamento; nossa personalidade social é uma criação do pensamento alheio. Até o ato tão simples a que chamamos “ver uma pessoa conhecida” é em parte um ato intelectual. Enchemos a aparência física do ser que estamos vendo com todas as noções que temos a seu respeito; e, para o aspecto total que dele nos representamos, certamente contribuem essas noções com a maior parte. Acabam ela por arredondar tão perfeitamente as faces, por seguir com tão perfeita aderência a linha do nariz, vêm de tal modo nuançar a sonoridade da voz, como se esta não fosse mais que um transparente invólucro, que, a cada vez que vemos aquele rosto e ouvimos aquela voz, são essas noções o que olhamos e escutamos. Certamente, no Swann que minha família havia construído para si, fora omitida por ignorância uma multidão de particularidades de sua vida mundana que davam motivos para que outros, em sua presença, vissem todo um mundo de elegâncias a dominar-lhe o rosto até o nariz recurvo, que era como sua fronteira natural; mas, em compensação, havia podido acumular naquele rosto despojado de seu prestígio, vago e espaçoso, no fundo daqueles olhos depreciados, o incerto e suave resíduo – meio memória, meio esquecimento – das horas ociosas passadas em sua companhia depois de nossos jantares semanais. E isso tudo, com mais algumas recordações relativas a seus pais, de tal modo enchera o invólucro corpora de nosso amigo, que este Swann se tornara um ser completo e vivo, e eu tenho a impressão de deixar alguém para ir ter com outra pessoa diferente, quando, em minha memória, retrocedo do Swann que mais tarde conheci deveras este primeiro Swann – este primeiro Swann que descubro entre os encantadores equívocos de minha juventude, e que aliás se parece menos com o outro do que com as pessoas a quem conheci na mesma época, como se em nossa vida sucedesse como em um museu, onde todos os retratos de um mesmo tempo têm um ar de família, uma mesma tonalidade – para este primeiro Swann cheio de lazeres, perfumado pelo odor do grande castanheiro, do cesto de framboesas e de um quase nada de estragão. (2006: 39-40)

A unidade da personagem multiplica-se conforme seus diferentes aspectos, pois não se trata de desvelar as coisas, *mesmo as mais*

insignificantes, como algo fixo e constante – um erro, aliás, comum ao pensamento lógico e ao hábito. Trata-se antes de, em um sentido existencial, compreender que as coisas se passam com uma multiplicidade de caracteres superpostos em planos diferentes e que não se veem ao mesmo tempo.

Essa realidade permanece muitas vezes inaudita, habituados que estamos a, da mesma maneira que Swann, sabermos abstratamente que as criaturas não são constantes, mas em realidade, com a preguiça de espírito que adormece nossas impressões, neutralizarmos a diversidade que a vida nos apresenta.

Se normalmente não temos a faculdade de ver as coisas desse modo, de nos espantarmos profundamente frente à criatura que nos apresenta continuamente uma nova face de si mesma, tão grande é a multiplicidade de cada uma, tal a riqueza de linhas de seu rosto e de corpo, é porque o hábito nos imobiliza em raciocínios costumeiros e nos alheia de nossa própria vida: “*mal recebemos a impressão, descemos insensivelmente a encosta da lembrança, e, sem o notar, dentro em pouco estamos já muito longe do que sentimos*”. (2007:578).

Contudo, se quisermos compreender a forma como *Em Busca do Tempo Perdido* trata o tempo e se instala no espaço, é insuficiente dizer que seu estilo é impressionista. Não é possível, de fato, falar do estilo proustiano sem fazer constar sua *prolixidade* e sua *minuciosidade*, as quais Ortega y Gasset cindiu em um só termo: “*microscopismo*” (1963:707).

Tais características, noutros textos considerados vícios, convertem-se em potências inspiradoras. Ao abordar a realidade de uma maneira que iluminasse aquilo que o raciocínio habitual há muito enturvou, foi necessário que Proust tivesse utilizado esses recursos.

As longas frases do romance são prolixas e minuciosas justamente para fixar o fluxo de pensamentos que capta e desvela a realidade ao perfazê-la. Por esse motivo, Walter Benjamin, tradutor alemão de *Em Busca*, afirmou sobre o romance que suas frases torrenciais seriam como

“um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade para fertilizá-la” (1994: 36).

Para que a verdade do romance desconcertasse a objetividade do clichê, o estilo proustiano precisou cobrir grandes distâncias no espaço entre dois pontos. Há, por exemplo, uma frase no quinto volume que possui mais de 400 palavras e, medida linearmente, alcançaria mais de quatro metros. Talvez por isso, Ortega y Gasset tenha afirmado que *“experimentamos, pois, algo como uma tortura ao ler Proust”*, visto que o estilo de *Em Busca* causa uma *“peculiar fadiga”* (1963: 707), mas uma fadiga específica, pois era muito raro que faltasse à alguma destas páginas intensidade. Paradoxalmente, estaríamos dispostos a qualquer momento a abandonar a leitura, embora nos sintamos constantemente presos à obra. Ou, como Henry James certa feita afirmou sobre a sua experiência com a *Busca*: *“um tédio inconcebível associado com o êxtase mais extremo que é possível imaginar”*.

4. A BUSCA E O APRENDIZADO

Retornando às questões formuladas inicialmente, sendo a verdade da arte uma verdade marcada pela necessidade e aprofundada pelo estilo como seria possível apreendê-la pela leitura de um romance? O romance articularia uma forma de verdade? Indo mais além, *Em Busca do Tempo Perdido* representaria uma conquista cognitiva, incorporando e encarnando formas de conhecimento?

Essa é uma questão que está delineada no próprio romance, não sendo errado interpretar a obra como *“uma busca da verdade”* (Deleuze 2010: 14), um romance voltado *“para o futuro e os progressos do aprendizado”*, (Deleuze 2010: 25).

O importante para o narrador e que constituí o próprio drama do livro é que ele não sabe certas coisas no início e aprende-as

progressivamente, “inevitavelmente, ele sofre decepções, ‘acreditava’, tinha ilusões; o mundo vacila na corrente do aprendizado” (Deleuze 2010: 25).

Não bastaria que o herói, em sua trajetória de aprendizado, buscasse no conhecimento erudito o conhecimento que lhe interessava, pois se trata de aprender a utilizar os conhecimentos adquiridos como apoio para a vida, e não alhear-se em abstrações que em nada poderiam desvelá-la. Um aprendizado, longe da boa vontade que precede o conhecimento lógico, passaria necessariamente por “*todas as encarnações ridículas ou odiosas que o precedem*” e não haveria sábio que em alguma época não tivesse pronunciado palavras que não lhe agradassem recordar ou que quisesse ver anuladas” (Proust 2006: 518). Desse modo, a alguém que fosse ensinado desde a mais tenra idade a “*nobreza d’alma e elegância moral*”, Proust afirma que:

Talvez nada se tenha a dizer da sua vida, talvez se possam publicar e assinar tudo quanto disseram, mas são pobres almas, descendentes sem força de gente doutrinaria, e de uma sabedoria negativa e estéril. A sabedoria não se transmite, é preciso que a gente mesmo a descubra depois de uma caminhada que ninguém pode fazer em nosso lugar, e que ninguém nos pode evitar, porque a sabedoria é uma maneira de ver as coisas. (2006: 519)

O herói de *Em Busca do Tempo Perdido* não padece da mesma maldição tardia que o Fausto goetheano, “*O estudo fiz, com máxima insistência/Pobre simplório, aqui estou/ E sábio como dantes sou!*” (2013: 63). Já muito cedo, aprende, por meio de decepções contínuas que o acompanharão em toda a trajetória, que, no que se refere à inteligência erigida em teorias, esta não seria suficiente para esclarecer sua vida e a dos outros.

Essa maldição de Fausto, que é também a maldição do pensamento abstrato e da filosofia, descreve-a Nietzsche como tendo início com aquele que seria o pai do pensamento lógico, aquele que primeiro teria articulado a realidade como atemporal, uniforme e imutável:

Mas quando Parmênides, agora, voltava a olhar para o mundo do devir, cuja existência antes tentara conceber graças a especulações tão engenhosas, irritava-se com os próprios olhos porque viam o devir, contra os próprios ouvidos, porque o ouviam. “Não acreditais nesses olhos estúpidos”, ordena agora, “não acrediteis no ouvido barulhento ou na língua, mas examinai tudo com a força do pensamento!” Assim realizou a primeira crítica ao aparelho do conhecimento – crítica extremamente importante, embora insuficiente e nefasta nas suas consequências: ao dissociar brutalmente os sentidos da capacidade de pensar abstrações, portanto, da razão, como se fossem duas capacidades completamente separadas, destruiu o próprio intelecto e encorajou a cisão errônea entre “espírito” e “corpo” que, sobretudo desde Platão, pesa como uma maldição sobre a filosofia. Todas as percepções dos sentidos, pensa Parmênides, fornecem apenas ilusões; e a sua ilusão principal é precisamente fazerem-nos crer que também o não-ser existe, que o devir também tem um ser. Toda a multiplicidade e variedade do mundo empiricamente conhecido, a mudança das suas qualidades em mudança, a ordem que regula o fluxo e o refluxo, tudo isso é rejeitado sem piedade como pura aparência e ilusão; nada há aí para aprender, por isso todo o esforço que se faça por este mundo mentiroso, totalmente fútil, que é pura ilusão dos nossos sentidos, é desperdiçado. Quem julga o conjunto das coisas, como Parmênides, deixa de investigar a natureza no seu pormenor; desaparece gradualmente o interesse que tem pelos fenômenos, forma-se mesmo uma espécie de ódio contra este engano eterno dos sentidos, ao qual não se pode escapar. A verdade já só pode habitar nas generalidades mais pálidas e usadas, nos invólucros vazios das palavras mais indefinidas, como numa teia de aranha: e o filósofo está agora sentado ao lado desta “verdade”, exangue como uma abstração e completamente enredado de fórmulas. (2009: 65-66)

O caminho de *Em Busca* traça uma rota contrária àquela iniciada pelo pensamento lógico: deseja o herói livrar-se de abstrações vazias ao preencher o espírito com os dados da sensibilidade, percebendo que o hábito e as generalidades sedimentaram de tal forma a realidade que somente o sobressalto das impressões poderia movimentá-la. Com atenção e enorme esforço, o narrador opõe à insensibilidade a multiplicidade e variedade do mundo.

A impressão passa a ser um critério relevante de verdade, o que não significa abandonar-se aos devaneios do inconsciente, mas, como o próprio Proust designou, converter-se numa espécie de fé experimental:

Mas – e a continuação o demonstrará melhor, como vários episódios já o puderam indicar – o fato de que a inteligência não é o instrumento mais sutil, mais poderoso, mais apropriado para captar o verdadeiro constitui uma razão a mais para começarmos pela inteligência, e não por um intuitivismo do inconsciente, por uma fé costurada em pressentimentos. É

a vida que, pouco a pouco, e caso por caso, nos permite observar que o mais importante para o coração ou para o espírito não nos é ensinado pelo raciocínio, mas por outros poderes. Então, a própria inteligência, ao se dar conta da superioridade destes últimos, abdica diante deles, pelo raciocínio, e aceita converter-se em colaboradora e criada. É a fé experimental. (Proust 2009: 13)

Nesse caminho, mesmo uma simples *madeleine* com chá é capaz de evocar anos inteiros de nossa existência, cuja singularidade permanece oculta a nós mesmos e aos quais os esforços de nossa inteligência mostram-se muitas vezes inúteis. A *madeleine* desperta no herói uma verdade que ele ignorava e a qual procura um esclarecimento decisivo.

Com o paladar e o olfato inebriados pelas memórias de quando era uma criança e saboreava *madeleines* com chá, o narrador volta-se para o próprio espírito: “*É a ele quem compete achar a verdade. Mas como?*” (2006:72). O herói compreende a dificuldade em explorar tal sensação, pois além de ser o explorador e o país obscuro a explorar, está-se diante de algo inaudito e que cabe somente a cada um de nós dar realidade e fazer entrar em sua luz. Pede-se ao espírito mais esforço para que compreenda essa sensação, mas o espírito se fatiga, aceita-se uma distração qualquer e faz-se vácuo diante dele. E o “*ininteligível turbilhão das cores agitadas*” se confunde com um reflexo neutro (2006: 72).

Como as passagens acima indicam, o aprendizado não é simples nem linear. O desenvolvimento é tortuoso, “*uma revelação parcial aparece em determinado campo de signos, mas é acompanhada às vezes de regressões em outros campos, mergulha numa decepção mais geral, pronta a reaparecer em outros campos*” (Deleuze 2010: 25). No que concerne à revelação da *madeleine*, por exemplo, apenas seis volumes adiante, depois quase três mil páginas, uma forma de sabedoria que está em formação elucida o que até então não conseguira.

Da mesma maneira, personagens aparentemente medíocres ensinaram ao narrador muito mais do que outras mais intelectualizadas. É com Françoise, sua criada, que o herói tem o primeiro exemplo de que “*a verdade não tem necessidade de ser dita para ser manifestada, e que*

podemos talvez colhê-la mais seguramente sem esperar pelas palavras e até mesmo sem levá-las em conta, em mil sinais exteriores” (Proust 2009: 74). Porém, o narrador reconhece que só mais tarde compreenderia de fato essa noção, *“quando me foi dado de novo e mais dolorosamente por uma pessoa que me era mais cara”* (2009: 74). Algo que poderia ter vivenciado muito antes, já que a si mesmo acontecia dizer coisas que não havia nenhuma verdade, ao passo que a revelava *“por tantas confidências involuntárias”* de seu corpo e de seus atos. Ou seja, o herói de Em Busca do Tempo Perdido poderia ter suspeitado muito antes de tantas mentiras que o circundaram e de fatos que se revelaram grandes decepções, mas seria então preciso que *“soubesse que era às vezes era mentiroso e trapaceiro”* (2009: 74).

Mesmo frases banais podem revelar verdades profundas. É o que ocorre, por exemplo, quando o pai do herói diz a ele que *“o essencial é fazer as coisas com gosto. Não é mais uma criança, já sabe o que lhe agrada; é pouco provável que mude, e pode reconhecer o que há de trazer-lhe felicidade nesta vida”* (2006: 78).

Esse comentário, aparentemente trivial, insinuou no narrador duas suspeitas terrivelmente dolorosas. A primeira era que *“quando eu me considerava todos os dias no umbral de minha vida ainda intata e que só começaria no dia seguinte”* (2006: 79), percebeu que na verdade a sua existência já havia começado. A segunda suspeita insinuada era que o herói *“não estava situado fora das contingências do tempo, mas submetido às suas leis”*, pois *“sabemos teoricamente que a Terra gira, mas na verdade não o notamos; o chão que pisamos parece que não se move, e a gente vive tranquilo. O mesmo acontece com o tempo na vida”* (2006: 79).

Na violência das impressões contra a ignorância do espírito, o sofrimento tem papel fundamental, o qual, mais bruscamente que nenhum outro agente, provoca profundas decepções, resvalando a inteligência contra própria vontade em partes obscuras de nós mesmos:

Sim, ainda há pouco, antes da chegada de Françoise, eu supunha não gostar mais de Albertine e não ter de renunciar a coisa alguma; como analista fiel, julgava conhecer bem o fundo de meu coração. Por maior que seja, entretanto, nossa inteligência não pode perceber os elementos de que ele se compõe, e que permanecem insuspeitados até o instante em que, do estado volátil em que subsistem quase o tempo todo, um fenômeno capaz de isolá-los os faça passar a um começo de solidificação. Enganara-se, pensando em ler claramente em meu coração. Mas esse conhecimento, que as mais finas percepções do espírito não me haviam proporcionado, acaba de ser-me transmitido, brilhante, rígido, estranho, como um sal cristalizado, pela brusca reação de dor. (Proust 2009: 10)

Mais que um livro, Proust, o autor estreante, quis elaborar um instrumento óptico, um vidro de aumento, em que se forneceriam os meios com que o leitor leria a própria vida. É por esse motivo que o autor afirma mais de uma vez que o escritor apenas diz “*meu leitor*” pelo hábito adquirido na linguagem obscura e pouco sincera dos prefácios e dedicatórias, visto que “*na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo*” (1957: 153).

Considerando a obra como um microscópio, seria possível ao leitor “*discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo*”. Naturalmente, ao leitor ingênuo, o livro poderia apresentar-se demasiadamente complicado e sombrio, de forma que as lentes apresentadas seriam lentes turvas. Mas com isso o autor não deveria se ofender, devendo deixar-lhe a maior liberdade em sua ingenuidade, dizendo-lhe: “*Experimente se vê melhor com estas lentes, com aquelas, com aquelas outras*” (1957: 153).

O romance narra uma trajetória de aprendizado em que “*o véu embrutecedor do hábito*” (2009: 117) vai sendo desvelado por uma formação inconstante e tortuosa, cheia de assombros e decepções. Ao compartilharmos as experiências desse aprendizado, articulamos uma forma de conhecimento própria: a vida, o tempo decorrido de nossa existência, não é um mero acúmulo inconsequente de encontros, alegrias e decepções, há uma verdade em todos esses acasos. E essa verdade, descoberta por nós mesmos, nos diz mais que as verdades expressas pelo pensamento abstrato.

No caminho desse aprendizado, Walter Benjamin afirma sobre a obra que “*Quando Proust descreve, numa passagem célebre, essa hora supremamente significativa, em sua própria vida, ele o faz de tal maneira que cada um de nós reencontra essa hora em sua própria existência*” (1994: 38).

Em um opúsculo que escrevera sobre a leitura, Proust afirma que um romance executava no leitor “*movimentos de dentro para fora, em busca da verdade*” (2006: 117), sendo aquelas tarde em que lia “*mais povoadas de acontecimentos dramáticos do que, muitas vezes, uma vida inteira*” (2006: 118). E, embora as personagens fossem fictícias, os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou o infortúnio de alguém de fato real só se produzem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria ou infortúnio (*imagem-pensamento*).

Sem dúvida, se considerarmos uma pessoa de carne e osso, por mas profundamente que nos simpatizemos com ela, percebemo-la em grande parte por meio de nossos sentidos. Porém, esses sentidos são muitas vezes opacos para nós, oferecendo um peso morto que nossa sensibilidade não pode levantar. Se acontece algo de terrível com essa pessoa, nossa sensibilidade só nos pode comover um pequena parte da noção total que temos dela, e ainda mais, só em uma pequena parte da noção total que a pessoa tem de si mesmo é que sua desgraça a poderá comover.

Assim, o engenho do primeiro romancista consistiria na compreensão de que, “*sendo a imagem o único elemento essencial na estrutura de nossas emoções, a simplificação que consistisse em suprimir pura e simplesmente as personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo*” (2006: 118). A partir desse momento, já não importaria que as emoções e ações dessas personagens nos apareçam como verdadeiras, “*visto que as fizemos nossas, que é em nós que elas se realizam e mantêm sob seu domínio, enquanto viramos febrilmente as páginas, o ritmo de nossa respiração e a intensidade de nosso olhar*” (2006: 118). Ao nos colocar em tal estado de espírito, cada emoção nos agitaria como um sonho,

desencadeando em nós “*todas as venturas e desgraças possíveis, algumas das quais levaríamos anos para conhecer na vida*” (2006: 118), havendo também algumas outras, as mais intensas, que jamais nos seriam reveladas, visto que

a lentidão com que se processam nos impede de as perceber (assim muda nosso coração, na vida, e esta é a mais amarga das dores; mas é uma dor que só conhecemos pela leitura, em imaginação; porque na realidade o coração se nos transforma do mesmo modo por que se produzem certos fenômenos da natureza, isto é, com tamanho vagar que, embora possamos ver cada um de seus diferentes estados sucessivos, por outro lado escapamos a própria sensação de mudança (2006: 119)

Tendo em mente tais possibilidades cognitivas do romance, Proust cria uma atmosfera na qual é possível que nos identifiquemos facilmente com sua escrita. Nesse sentido, o fato de o narrador ser um “eu” quase anônimo e impessoal possibilita que o leitor se identifique com a voz narrativa e faça suas as vicissitudes dela. Só saberemos que o herói se chama Marcel no sexto volume, de forma inesperada, para logo depois cessarem quaisquer referências ao nome próprio do herói:

Logo que recuperava a palavra dizia: “Meu” ou “Meu querido”, seguidos um ou outro do meu nome de batismo, o que, atribuindo ao narrador, o mesmo nome que o autor deste livro, daria: “Meu Marcel”, “Meu querido Marcel”

Considerando essas possibilidades, outro grande escritor, também atento ao romance como forma de conhecimento, Hermann Broch, afirma em “*Espírito e espírito de época*” que o conhecimento seria a única moral do romance (2012:177). Uma obra *kitsch*, que reproduzisse clichês e não representasse uma aquisição cognitiva, seria não apenas ruim esteticamente, como também má do ponto de vista moral, pois seria mais um dos inúmeros mecanismos que propagam a estupidez.

Outro escritor, Milan Kundera, no livro de ensaios “*A arte do romance*”, no qual se baseia nas concepções artísticas de Broch, afirma que há descobertas que só um romance poderia descobrir. Em vista disso, teria

receio “*dos professores para quem a arte não é senão um derivado de correntes filosóficas e teóricas*” (2009:37). O romance teria praticado, por exemplo, “*a fenomenologia (a busca da essência das situações humanas) antes dos fenomenólogos*” e, mais especificamente sobre Em Busca do Tempo Perdido, “*que soberbas descrições ‘fenomenológicas’ em Proust que não conheceu nenhum fenomenólogo!*” (2009:37)

Se Em Busca do Tempo Perdido tem tamanho potencial cognitivo em fixar verdades estranhas à inteligência, podemos considerá-la, então, um instrumento ótico incomum, que acrescenta a descoberta do escritor, seu estilo e visão de mundo à própria vida do leitor. A obra proustiana não pretende transmitir uma sabedoria, algo impossível de se fazer, mas posiciona o leitor nos caminhos de sua busca, permitindo que ele desvele por si mesmo a sua própria vida por meio da experiência da leitura.