Imagem de Proust[[1]](#footnote-1)\*

Os treze volumes de *A la Recherche du Temps perdu* de Marcel Proust são o resultado de uma síntese difícil de ser construída, na qual a imersão do místico, a arte do prosador, a verve do satírico, o saber do erudito e o ensimesmamento do monomaníaco, convergem em uma obra autobiográfica. Diz-se com razão que todas as grandes obras da literatura fundam ou desfazem um gênero, em uma palavra, são casos excepcionais. Entre elas, esta, porém, é uma das mais inclassificáveis. A começar pela construção que apresenta poesia, memórias, comentário em *uma única obra*, até a sintaxe de frases infinitas, sem margens (esse Nilo da linguagem que transborda aqui, fertilizando as planícies da verdade), tudo está fora da norma. Que esse grande caso especial da literatura represente, ao mesmo tempo, sua mais elevada realização nas últimas décadas, é o primeiro reconhecimento esclarecedor que se abre ao observador. Insalubres em mais alto grau, são as condições que a sustentavam. Um sofrimento incomum, uma riqueza excepcional e uma predisposição anormal. Nem tudo nessa vida é modelar, mas tudo é exemplar. A obra determina, para a realização literária extraordinária daquela época, seu espaço no coração da impossibilidade, no centro; e, certamente, ao mesmo tempo, no ponto de indiferença de todos os riscos, caracterizando essa grande realização da “obra de uma vida” como sendo uma última por muito tempo. A imagem de Proust[[2]](#footnote-2) é a mais elevada expressão fisionômica que a irresistível e crescente discrepância entre poesia e vida pôde ganhar. Esta é a moral que justifica a tentativa de trazê-la à tona.

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela foi, mas uma vida como aquele que a viveu, lembra[[3]](#footnote-3) dessa vida. Entretanto, isso ainda está expresso de maneira imprecisa e de longe de forma muito grosseira. Pois aqui, para o autor que lembra, não desempenha de forma alguma o papel principal aquilo que ele vivenciou, mas sim o tecer de suas lembranças, o trabalho de Penélope da rememoração. Ou não deveríamos falar de uma obra de Penélope do esquecimento? Não está a rememoração involuntária[[4]](#footnote-4), a *mémoire involuntaire* de Proust, muito mais próxima do esquecimento daquilo o que na maioria das vezes se chama lembrança? E essa obra de rememoração espontânea, na qual a lembrança é a trama e a urdidura, o esquecer, não é muito mais o oposto à obra de Penélope do que sua imagem semelhante[[5]](#footnote-5)? Pois aqui o dia desfaz o que a noite tecia[[6]](#footnote-6). Toda manhã, despertos, seguramos em nossas mãos, quase sempre de maneira fraca e solta, apenas algumas franjas do tapete da existência vivida, como o esquecer o teceu em nós. Mas cada dia desfaz o entrelaçamento, os ornamentos do esquecer por meio da ação vinculada a um objetivo e, mais ainda, por meio do lembrar preso a um objetivo. Por isso, Proust, ao final, transformou seus dias em noite, para dedicar imperturbavelmente todas suas horas à obra, sob luz artificial em seu quarto escurecido, para não perder nenhum de seus enredados arabescos.

Quando os romanos denominam um texto tecitura, quase nenhum outro, assim sendo, é mais intenso e mais denso do que o de Marcel Proust. Nada foi para ele denso e duradouro o bastante. Seu editor Gallimard narrou como os hábitos de Proust durante a revisão deixavam os gráficos desesperados. As provas voltavam sempre cheias de anotações nas margens. Mas nenhum erro ortográfico havia sido corrigido; todo espaço disponível estava tomado por novos textos. Assim a legalidade do lembrar efetivava-se até na extensão da obra. Pois um acontecimento vivido é finito, ao menos encerrado na esfera do vivenciado, um acontecimento lembrado é ilimitado, porque ele é apenas chave[[7]](#footnote-7) para tudo o que veio antes e tudo o que veio depois dele. Ainda noutro sentido, a lembrança aqui dita a regra rigorosa do tecer. A unidade do texto não é a pessoa do autor, muito menos a ação, mas, exatamente, o *actus purus* do próprio lembrar. Pode-se até mesmo dizer, suas intermitências são apenas lado do avesso do *continuum* do lembrar, o desenho invertido do tapete. Assim o quis Proust, e assim ele deve ser compreendido, quando diz que preferiria ver toda sua obra impressa em duas colunas, em um volume, e sem nenhum parágrafo.

O que ele procurava tão freneticamente? Em que se fundamentavam esses esforços infinitos? Podemos dizer que todas as vidas, obras, ações, que importam, nunca foram outras do que o desdobramento inabalável das horas mais banais e voláteis, mais sentimentais e mais frágeis na existência daquele ao qual elas pertencem? E quando Proust, em uma passagem famosa, descreveu este seu momento mais próprio, ele o fazia de tal maneira que cada um o reencontrasse em sua própria existência. Por pouco poderíamos denominá-lo de corriqueiro. Ele vem com a noite, com um assobio longínquo ou com o suspiro no peitoril da janela aberta. E não se pode prever, quais encontros nos estariam predeterminados, se nós estivéssemos menos dispostos a dormir. Proust não obedecia ao sono. E mesmo assim, por isso mesmo e muito mais, pode Jean Cocteau falar num belo ensaio sobre o timbre de sua voz, que ela foi obediente às leis da noite e do mel. Sujeitando-se ao seu domínio, ele venceu o luto desesperançoso em seu interior (o que ele certa vez denominou “l’essence même du présent une imperfection incurable”[[8]](#footnote-8)), e construiu dos favos da lembrança sua casa para abrigar o zunir dos pensamentos. Cocteau viu o que deveria ocupar todo leitor de Proust no mais elevado grau: ele viu o desejo de felicidade cego, desatinado, possuído nessa pessoa. Reluzia de seus olhares. Eles não eram felizes. Mas neles jazia a felicidade como *no* jogo ou *no* amor. Não é difícil dizer, porque esse desejo de felicidade paralisante, explosivo que penetra a poesia de Proust é tão raramente entendido pelos seus leitores. Proust mesmo facilitou-lhes em considerar, em vários lugares, também essa obra sob a antiga perspectiva comprovada, confortável, da renúncia, do heroísmo, da ascese. Já que nada é mais óbvio aos alunos modelares da vida senão o fato de que um grande desempenho seja apenas fruto de esforços, lamento e decepção. Pois que no belo também a felicidade possa participar, seria um excesso do bem, além do qual o ressentimento deles jamais se consolaria.

Existe, porém, uma vontade de felicidade dupla, uma dialética da felicidade. Uma forma de felicidade hínica e elegíaca. Uma: o inaudito, o que nunca existiu antes, o ápice da beatitude. Outra: o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade originária, primeira. Essa ideia de felicidade elegíaca, que se poderia também chamar de eleática, é o que, para Proust, transforma a existência em uma floresta encantada da lembrança. A ela, ele não só sacrificou na vida, amigos e convívio social, como também na obra, ação, unidade da personagem, fluxo narrativo e jogo da fantasia. Max Unold, não o pior de seus leitores, aquele que deu atenção ao “tédio” de tal modo condicionado de seus escritos com as “histórias de cobrador”, e que encontrou a fórmula: “Ele conseguiu tornar interessante a história de cobrador”. Ele diz: reflita, senhor leitor, ontem eu mergulhei um biscoito no meu chá, então ocorreu-me que quando criança estive no campo - e para isso ele gasta 80 páginas, e é tão fascinante, que nós não acreditamos ser mais o ouvinte, mas o próprio sonhador desperto”. Nessas histórias de cobrador, Unold encontrou uma ponte para o sonho - “todos os sonhos comuns, tão logo são contados, tornam-se histórias de cobrador”. Toda interpretação sintética de Proust deve ser relacionada ao sonho. Não faltam portas imperceptíveis que levem para dentro. Lá se encontra o estudo frenético de Proust, seu culto apaixonado da semelhança. Não, onde ele a descobre sempre perplexa, inesperadamente nas obras, fisionomias ou modo de falar, que ela [a semelhança] deixa reconhecer os verdadeiros sinais de seu domínio. A semelhança de um com o outro, com a qual contamos, que nos ocupa no estado desperto, envolve apenas o mais profundo mundo do sonho, no qual, o que ocorre, emerge, nunca de forma idêntica, mas de forma semelhante, semelhante a si mesmo, de forma não transparente. As crianças conhecem a marca desse mundo, a meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando ela, enrolada na cesta de roupa, é ao mesmo tempo “bolsa” e “o que está dentro”. E assim como elas mesmas não podem saciar-se, de transformar ambas: bolsa e o que está dentro, com *um* gesto, num terceiro [elemento] - em meia; também Proust era insaciável em esvaziar, num único gesto o falso modelo, o eu, para sempre de novo entregar um terceiro: a imagem, que matava sua curiosidade, ou mais ainda, sua nostalgia. Dilacerado pela nostalgia, ele deitava na cama, com saudades do mundo distorcido no estado de semelhança, no qual a verdadeira face surrealista da existência irrompe. A ela pertence o que acontece em Proust, e quão cuidadosa e elegantemente isso emerge. Isto é, nunca isolada, patética e visionariamente, mas anunciada e multiplamente apoiada, carregando uma frágil e preciosa realidade: a imagem. Ela se desprende da estrutura das frases de Proust como em Balbec, sob as mãos de Françoise, o dia de verão, velho, imemorial, mumificado, se desprende das cortinas de tule.

II.

O mais importante que alguém tem a dizer, nem sempre ele proclama em voz alta. E, mesmo em silêncio, ele nem sempre o confia para o mais familiar, o mais próximo, nem sempre aquele que se prontificava mais devotadamente a receber sua confissão. Se não somente as pessoas, mas também as épocas, têm essa maneira casta, ou seja, formas tão astutas e frívolas de comunicar o seu mais próprio a uma pessoa qualquer. Então, para o século XIX, não é Zola ou Anatole France, mas sim o jovem Proust, o desprezível esnobe, o insincero frequentador de salões, que capturou no ar as confidências mais surpreendentes do curso envelhecido do tempo (como de um outro igualmente agonizante Swann). Só Proust tornou o século dezenove memorável[[9]](#footnote-9). O que antes dele foi um período sem tensão, tornou-se um campo de força no qual as correntes mais diversas foram despertadas por autores posteriores. Não é coincidência que o trabalho mais interessante desse tipo venha de uma escritora, que era pessoalmente próxima de Proust como admiradora e amiga. Já o título sob o qual a duquesa Clermont-Tonnerre apresenta o primeiro volume de suas memórias – “Au Temps des Équipages”[[10]](#footnote-10) - teria sido inimaginável antes de Proust. Além disso, é o eco que ressoa suavemente o chamado ambíguo, amoroso e desafiador do poeta de Faubourg Saint-Germain. Acrescente-se a isso que essa apresentação (melódica) está cheia de relações diretas ou indiretas a Proust, tanto em sua atitude como em suas personagens, entre as quais estão ele próprio e alguns de seus objetos favoritos de estudo do Ritz. Com isso, é claro que não podemos negar que estamos em um ambiente muito feudal e com aparições como Robert de Montesquiou, que a duquesa Clermont-Tonnerre apresenta magistralmente, e, além disso, um meio muito especial. Em Proust também estamos nesse meio, sabe-se que não falta um correspondente a Montesquiou. Isso tudo não compensaria a discussão – especialmente porque a questão dos modelos é secundária e irrelevante para a Alemanha – se a crítica alemã não gostasse tanto de se acomodar. Antes de tudo, a crítica poderia deixar passar a oportunidade de se acanalhar com a corja das bibliotecas. Nada ficou mais perto de seus exponentes mais experientes, senão deduzir o autor do ambiente esnobe da obra e rotular o trabalho de Proust, um caso interno francês, um folhetim de entretenimento de Gotha[[11]](#footnote-11). Agora é óbvio: os problemas das pessoas proustianas vêm de uma sociedade saturada, mas não há um único que seja congruente com aqueles do autor. Estes são subversivos. Se fosse para expressar esses problemas em uma fórmula, então seu propósito seria o de construir toda a estrutura da sociedade mais alta na forma de uma fisiologia da tagarelice. Não há no tesouro de seus preconceitos e máximas nenhum que sua perigosa visão do cômico não aniquile. Ter chamado atenção para essa não é o menor dos significativos méritos que Léon Pierre-Quint conquistou como o primeiro intérprete de Proust. Quint escreve: "Quando falamos de obras de humor, geralmente pensamos em livros curtos e divertidos com capas ilustradas: esquecemos de *Dom Quixote, Pantagruel* e Gil Blas[[12]](#footnote-12), volumes pesados, desproporcionais e impressos em letras miúdas”. O lado subversivo da obra de Proust aparece nesse contexto da maneira mais concisa. E aqui é menos o humor do que o cômico, o centro verdadeiro de sua força, ele não ergue o mundo em gargalhadas, mas o derruba nas gargalhadas. Sob o risco de ele quebrar-se em cacos, diante dos quais ele mesmo desaba em prantos. E ele se quebra em pedaços: a unidade de família e da personalidade, da moral sexual e da honra de classe. As pretensões da burguesia são espatifadas nas gargalhadas. Sua fuga de volta, sua reassimilação à aristocracia, é o tema sociológico da obra.

Proust não se cansou do treinamento que o contato com os círculos feudais exigia. Perseverantemente e sem ter que se esforçar muito, ele flexibilizou sua natureza a fim de torná-la tão impermeável e engenhosa, devota e difícil, como ele havia que se tornar pelo bem de sua tarefa. Mais tarde, a mistificação e a circunstancialidade tornaram-se tão naturais que suas cartas são às vezes sistemas inteiros de parênteses - e não apenas gramaticais. Cartas que, apesar de sua composição infinitamente inteligente e ágil, lembram, por vezes, o lendário esquema: "Honrada Senhora, acabo de perceber que esqueci ontem minha bengala em sua casa e peço que a entregue ao portador desta mensagem. P.S.: Perdoe o incômodo, acabei de encontrá-la”. Quão inventivo ele é em apuros. Tarde na noite, ele aparece na casa da duquesa Clermont-Tonnerre, condicionando sua estadia a alguém que busque o remédio em sua casa. E, então, ele envia o camareiro, dando-lhe uma longa descrição da região, da casa. Por último, diz: “O senhor não tem como errar. A única janela no Boulevard Haussmann onde ainda há luz”. Tudo, menos o número. Tente conseguir o endereço de um bordel numa cidade estrangeira e após obter as informações mais longas - qualquer coisa, menos a rua e o número da casa – entenderá o que isso significa aqui ( e como isto está relacionado ao amor pelo cerimonial em Proust, a sua veneração por Saint-Simon e, não menos importante, a seu intransigente francesismo). Não é a quintessência da experiência: experenciar o como é difícil experenciar muita coisa que aparentemente se deixaria dizer em poucas palavras? Só que tais palavras pertencem a um linguajar de castas e estamentos - [[13]](#footnote-13) que não pode ser entendida por estranhos. Não é nenhum milagre que a linguagem secreta dos salões apaixonasse Proust. Mais tarde, quando ele empreendeu a descrição impiedosa do *petit clan*, dos Courvoisier, do *esprit d'Oriane*[[14]](#footnote-14), ele próprio havia familiarizado-se no contato com os Bibescos com a improvisação de uma linguagem cifrada, à qual nós fomos apresentados nesse meio tempo.

Nos anos de sua vida de salão, Proust desenvolveu não só o vício da bajulação num grau eminente - queremos dizer: teológico -, mas também o da curiosidade. Em seus lábios havia um reflexo do sorriso que perpassa nos arcos de algumas das catedrais que tanto amava pelos lábios das virgens tolas como fogo alastrado. É o sorriso da curiosidade. Fez dele a curiosidade, no fundo, um parodista tão grandioso? Então, nós saberíamos, ao mesmo tempo, o que deveríamos pensar sobre a palavra "parodista" neste lugar. Não muito. Pois, se isso ainda faz justiça à sua *malice* abissal, passa ao largo do que existe de mais amargo, selvagem e mordaz desses relatos fantásticos que ele escreveu no estilo de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Henri de Regnier, dos Goncourt, Michelet, Renan e, finalmente, de seu favorito Saint-Simon que reuniu no volume “Pastiches et Melanges”. É o mimetismo do curioso, que foi o artifício engenhoso dessa série, mas ao mesmo tempo um momento de todo seu processo criativo, no qual a paixão pela vida vegetativa não pode ser levada suficientemente a sério. Ortega y Gasset foi o primeiro a chamar a atenção para a existência vegetativa das personagens de Proust, que estão ligadas de forma tão sustentável ao seu lugar social, determinados pela posição do sol misericordioso feudal, movido pelo vento que sopra de Guermantes ou Méséglise, entrelaçados um ao outro de maneira impenetrável na densa mata de seus destinos. Desse círculo vital brota como método do poeta, o mimetismo. Seus conhecimentos mais exatos, mais evidentes, estão sentados em cima de seus objetos, como insetos sentam-se nas folhas, flores e galhos, e não traem nada de sua existência até que um salto, um bater de asas, um pulo[[15]](#footnote-15) mostram ao espectador assustado que aqui uma vida própria imprevisível esgueirou-se despercebidamente num mundo estranho. “A metáfora, por mais inesperada que seja”, diz Pierre-Quint, “se apropria estreitamente do pensamento”.

O verdadeiro leitor de Proust é continuamente aterrorizado por pequenos horrores. Quanto ao resto, nas metáforas ele encontra a precipitação do mesmo mimetismo que o surpreendia como uma luta pela existência desse espírito na copa das árvores da sociedade. É preciso dizer uma palavra de quão íntima e frutiferamente esses dois vícios, a curiosidade e a bajulação, permearam-se um ao outro. Uma passagem esclarecedora no livro da duquesa Clermont-Tonnerre diz: “E ao final não podemos esconder: Proust inebriou-se com o estudo dos serviçais. Foi por que aqui um elemento que ele não havia encontrado em nenhum outro lugar despertou seu faro detetivesco? Ou ele os invejava por poderem observar melhor os detalhes íntimos das coisas que lhe chamavam mais a atenção? Seja como for, os serviçais em seus vários personagens e tipos, eram sua paixão”. Nas sombras estranhas de um Jupien, um Monsieur Aimé, de uma Céleste Albaret, a série deles desenha a forma de uma Françoise, a que com traços rudes e angulosos de Santa Marta parece ter emergido de um livro de orações[[16]](#footnote-16), para aqueles *grooms* e *chasseurs*[[17]](#footnote-17) que são pagos não pelo trabalho, mas pela ociosidade. E talvez a representação não reivindique o interesse desse conhecedor das cerimônias de modo mais intenso que nestes mais baixos escalões. Quem consegue medir quanta curiosidade de serviçal impregnou a bajulação de Proust, quanta bajulação de serviçal a sua curiosidade, e onde essa cópia astuta do papel de serviçal teve seus limites no topo da vida social? Ele a forneceu e não podia fazer de outro modo. Pois, como ele mesmo uma vez revelou, "*voir*" e "*désirer imiter*"[[18]](#footnote-18) eram uma e a mesma coisa para ele. Maurice Barrès expressou essa atitude, por mais soberana e subalterna como foi, com uma das mais distintas palavras já escritas sobre Proust, “Un poète persan dans une loge concierge”[[19]](#footnote-19).

Havia na curiosidade de Proust um toque de detetive. Os dez mil da elite, para ele, um clã de criminosos, uma gangue de conspiradores, com a qual nenhum outro pode se comparar: a Camorra dos consumidores. Ela exclui de seu mundo tudo o que tem participação na produção, exigindo ao menos que essa parte se esconda graciosa e vergonhosamente atrás de um gesto, como os profissionais perfeitos do consumo o exibem. A análise de Proust do esnobismo, que é muito mais importante do que sua apoteose da arte, representa o auge de sua crítica social. Pois a atitude do esnobe não é outra coisa que a observação consequente, organizada e reforçada da existência do ponto de vista quimicamente puro do consumidor. E, por causa dessa encenação fantástica e satânica tanto a lembrança mais remota das forças produtivas da natureza, quanto a mais primitiva deve ser banida; por isso, para ele, mesmo no amor, a ligação invertida era mais útil do que a normal. Mas o consumidor puro é o explorador puro. Ele o é lógica e teoricamente; ele o é, em Proust, em toda a concretude de sua atual existência histórica. Concreto, porque impenetrável e difícil de aprender. Proust descreve uma classe comprometida em todas as suas partes em camuflar sua base material e, por essa mesma razão, formada em um feudalismo, que, sem significação econômica em si, é tanto mais utilizável como máscara da grande burguesia. Desiludido e impiedoso desmistificador do eu, do amor, da moral, como Proust gostava de ver a si mesmo, torna toda a sua arte ilimitada em véu deste único e mais importante mistério de sua classe: o econômico. Não que ele esteja, com isso, à serviço dela; ele está apenas à frente dela. O que ela vive começa a tornar-se compreensível com ele. Mas muito da grandiosidade desta obra permanecerá inexplorado ou não descoberto até que essa classe tenha revelado suas características mais nítidas na batalha final.

III

No século passado, em Grenoble – não sei se hoje ainda – havia uma taverna “*Au Temps* *perdu*”. Também em Proust somos frequentadores que, sob uma placa que balança, entram pelo umbral atrás do qual a eternidade e a embriaguez nos aguardam. Fernández distinguiu com razão um *thème de l’éternité* em Proust do *thème du temps*.[[20]](#footnote-20) Mas essa eternidade certamente não é platônica, nem utópica: é inebriante. Se o “tempo desvenda para todo aquele que se aprofunda em seu curso, um novo tipo de eternidade, até o momento desconhecida”, então o indivíduo não se aproxima dos “campos superiores que um Platão ou Spinoza alcançaram com um bater de asas". Não, pois há, em Proust, rudimentos de um idealismo duradouro. Não são eles, porém, que determinam o significado dessa obra. A eternidade na qual Proust abre aspectos é o tempo entrecruzado, não o tempo ilimitado. Seu verdadeiro interesse é direcionado ao curso do tempo em sua forma mais real, que é, no entanto, sua forma entrecruzada, que em nenhum lugar reina de maneira menos dissimulada do que no lembrar, dentro, e no envelhecimento, fora. Seguir o jogo antagônico do envelhecimento e do lembrar significa entrar no coração do mundo de Proust, o universo do entrecruzamento. O mundo está em estado de semelhança e nele reinam as “correspondências”, que foram capturadas primeiro pelo romantismo, e de maneira mais íntima por Baudelaire, mas que Proust (como o único) conseguiu trazer à luz em nossa vida vivida. Esta é a obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescente que se encontra à altura do envelhecimento implacável. Onde o ocorrido reflete-se no “instante” ainda fresco de orvalho, um doloroso choque de rejuvenescimento o reúne mais uma vez tão inexoravelmente quanto a direção de Guermantes entrecruzou-se com a direção de Swann para Proust, quando ele (no décimo terceiro volume) uma última vez vagueia pela região de Combray e descobre o cruzamento dos caminhos. E instantaneamente, a paisagem muda como um vento. “Ah! Que le monde est grand à la clarté des lampes ! | Aux yeux du souvenir que le monde est petit!”[[21]](#footnote-21) Proust conseguiu algo monstruoso, em um instante, deixar envelhecer, o mundo inteiro em torno de uma vida humana inteira. Mas justamente essa concentração, na qual, o que de outra forma só murcha e obscurece, consome-se como em um relâmpago, isso se chama rejuvenescimento. *A la Recherche du Temps perdu* é a tentativa incessante de carregar uma vida com a mais alta presença de espírito. Não é a reflexão – mas o tornar presente, o método de Proust. Ele está de fato convencido da verdade, que nós não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos são destinados. Isso nos faz envelhecer. Nada mais. As rugas e pregas no rosto, são as inscrições das grandes paixões, dos vícios, dos aprendizados que vieram nos visitar - mas nós, os patrões, não estávamos em casa.

Dificilmente houve uma tentativa mais radical de auto-imersão desde os exercícios espirituais de Loyola na literatura ocidental. Essa também tem, em seu meio, uma solidão que, com a força de Maelstrom[[22]](#footnote-22) suga o mundo em seu turbilhão. E a tagarelice excessivamente alta e, para além de qualquer conceito, vazia, que ruge dos romances de Proust em nossa direção, é o bramido com o qual a sociedade tomba no abismo dessa solidão. As invectivas de Proust contra a amizade têm seu lugar aqui. O silêncio no fundo desse funil - seus olhos são os mais quietos e sugadores - quis ser mantido. O que aparece tão irritante e caprichoso em tantas anedotas é a relação de uma intensidade sem precedentes de conversa com uma distância insuperável do parceiro. Nunca houve alguém que pode nos mostrar as coisas como ele. O apontar de seu dedo é inigualável. Mas há outro gesto na companhia amigável, na conversação: o toque. Este gesto não é mais estranho a ninguém do que a Proust. Ele também não pode tocar seu leitor, não o poderia por nada no mundo. Se alguém quisesse organizar a poesia em torno desses polos – a que aponta e a que toca - o centro de uma seria a obra de Proust, o da outra seria a de Péguy[[23]](#footnote-23). No fundo é isso que Fernandez entendeu brilhantemente: “A profundidade, ou melhor, a penetração, está sempre ao lado dele, nunca ao lado do parceiro”. Com um toque de cinismo e virtuosamente, isso vem à luz em sua crítica literária. Seu documento mais importante é um ensaio escrito na grande altura da fama e na baixa altura do leito de morte: “À Propos de Baudelaire”[[24]](#footnote-24). Jesuiticamente em acordo com seu próprio sofrimento, excessivo na tagarelice daquele que repousa, assustador na indiferença do moribundo, que quer falar aqui mais uma vez ainda e não importa sobre o que. O que o inspirou aqui diante da morte também o determina ao lidar com os contemporâneos: uma alternância tão dura e golpeadora de sarcasmo e ternura, ternura e sarcasmo, que seu objeto, esgotado sob isso, ameaça colapsar.

O provocativo, o instável do homem diz ainda respeito ao leitor das obras. Basta para pensar na cadeia imprevisível de “soit que”[[25]](#footnote-25), mostrando uma ação de forma exaustiva e deprimente, à luz da miríade de motivos incontáveis que podem tê-la sustentado. E mesmo assim, nessa fuga paratática, onde fraqueza e genialidade em Proust são apenas uma coisa só, vem à luz: a renúncia intelectual, o ceticismo comprovado que ele teve com as coisas. Depois das interioridades presunçosas e românticas, ele veio, como Jacques Rivière o expressa, decidido a não dar a menor fé às “Sirènes intérieures”[[26]](#footnote-26). “Proust aproxima da vivência sem o menor interesse metafísico, sem a menor inclinação construtivista, sem a menor tendência ao consolo”. Nada é mais verdadeiro. E assim é a figura básica desta obra, da qual Proust não se cansou de reivindicar o que foi planejado, nada menos do que construído. Planejada, no entanto, ela é como o curso de nossas linhas da mão ou o arranjo dos estames no cálice. Proust, esta criança anciã, deixou-se cair, profundamente cansado, de volta no seio da natureza, não para sugá-lo, mas para sonhar com seu batimento cardíaco. Deve-se vê-lo tão fraco e compreender com qual felicidade Jacques Rivière podia entendê-lo a partir de sua fraqueza e dizer: “Marcel Proust morreu da mesma inexperiência que lhe permitiu escrever sua obra. Ele morreu de alheamento do mundo e porque ele não soube mudar as condições de vida, que haviam se tornado devastadoras para ele. Ele morreu porque não sabia como fazer fogo, como abrir uma janela”. E, claro, de sua asma nervosa.

Os médicos estavam impotentes para enfrentar esse sofrimento, bem diferente do poeta que a colocou a seu serviço de modo muito planejado. Ele foi - para começar com o mais superficial – um perfeito diretor de sua doença. Por meses ele combina com ironia devastadora a imagem de um devoto que lhe enviara flores, com um cheiro insuportável para ele. E com os tempos e marés de seu sofrimento, ele alarmou amigos que temiam e ansiavam pelo momento, quando o poeta aparecia repentinamente, muito após a meia-noite, no salão – *brisé de fatigue[[27]](#footnote-27)*, e apenas por cinco minutos, como declarava para depois ficar até o amanhecer acinzentado, cansado demais para se levantar, cansado demais até para interromper o discurso. Mesmo o escritor de cartas não encontra fim para extrair desse sofrimento os efeitos mais remotos. “O chiado de minha respiração é mais alto do que minha pena e do que um banho que alguém prepara no andar abaixo de mim”. Mas não só isso. Nem que a doença o tenha arrancado da existência mundana. Essa asma entrou em sua arte, senão foi sua arte que a criou. Sua sintaxe reproduz ritmicamente passo a passo esse seu medo de sufocamento. E sua reflexão irônica, filosófica e didática é sempre a tomada de fôlego, com o qual o pesadelo de lembranças aliviam seu coração. Em uma escala maior, é, porém, a morte, que ele constantemente e principalmente, quando escrevia, tinha presente, a crise ameaçadora e sufocante. Ela estava, pois, diante de Proust e muito antes de seu sofrimento se tornar crítico. No entanto, não como um pensamento esquisito hipocondríaco, mas como aquela “*réalité* *nouvelle*”[[28]](#footnote-28), a nova realidade, da qual o reflexo sobre as coisas e sobre as pessoas são os traços do envelhecimento. A estilística fisiológica levaria ao núcleo dessa obra. Portanto, ninguém que conheça a tenacidade particular, com a qual lembranças são guardadas no sentido do olfato (de forma alguma odores na lembrança!) poderá declarar como um acaso a sensibilidade de Proust aos odores. Certamente, a maioria das lembranças pelas quais procuramos aparecem como imagens visuais a nossa frente. E também as formações da *mémoire* *involontaire* que ascendem livremente ainda são imagens visuais em boa parte isoladas, apenas enigmaticamente presentes. Mas, por isso mesmo, para nos entregarmos conscientemente à mais íntima vibração dessa poesia, é preciso colocar-se em uma camada especial e mais profunda dessa rememoração involuntária, na qual os momentos de lembrança nos dão notícia de um todo, não mais individualmente como imagens, mas sem imagem e sem forma, indefinido e pesado, como o peso da rede dá ao pescador notícia de sua captura. O odor, esse é o sentido de peso daquele que lança suas redes no mar do *temps perdu*. E suas frases são todo o jogo muscular do corpo inteligível, contendo todo o esforço indescritível para içar essa captura.

Além do mais, quão íntima era a simbiose desse processo de criação particular e desse sofrimento em particular, mostra-se de maneira nítida no fato de que em Proust nunca irrompe aquele heróico apesar de tudo, com o qual, no mais, pessoas criativas levantam-se contra o sofrimento. E, portanto, por outro lado, pode-se dizer: uma cumplicidade tão profunda com o curso do mundo e a existência como foi aquela de Proust, deveria inequivocamente ter levado a uma suficiência comum e inerte em qualquer outra base a não ser esse sofrimento tão profundo e incessante. Mas esse sofrimento estava destinado a deixar-se mostrar, por um furor sem desejo e sem arrependimento, seu lugar no grande processo da obra. Pela segunda vez, ergueu-se um andaime como o de Michelangelo, no qual o artista, com a cabeça inclinada, pintou a criação no teto da Capela Sistina: o leito de enfermo, no qual Marcel Proust dedicou as inúmeras páginas, que cobriu no ar com sua letra manuscrita, à criação de seu microcosmo.

1. \* G.S. II-1, p. 310-324. Tradução de Carla Milani Damião. [↑](#footnote-ref-1)
2. N.T.: Certamente essa penúltima frase do primeiro parágrafo do ensaio, conduziu à tradução desse como *A* imagem de Proust (*Prousts Bild*). O sentido de imagem no ensaio, cujo título no original é *Zum Bilde Prousts,* no entanto, não condiz apenas com a descrição fisionômica. Por isso, a opção de alguns tradutores por *Retrato* de Proust parece arriscada, ao mesmo tempo, possível. Traduzir *Zum* como *para*, no sentido de em direção a, poderia indicar a procura por essa imagem que se constitui no ensaio de maneira ambígua e como um exercício imagético-mimético do próprio Benjamin que, como Proust, também cria imagens de forma semelhante à construção imagética proustiana. Nossa opção foi por deixar a palavra “imagem” sem a determinação da preposição ou do artigo definido, de forma a ampliar seu sentido no ensaio. Vale indicar a análise do título por Ursula Link-Heer (*Benjamin Handbuch*, p.514) ao comparar duas traduções para o francês do ensaio – “*Pour le portrait de Proust*” de Maurice de Gandillac e “*A propos de l’image chez Proust*” de Rainer Rochlitz. Ambas as traduções, segundo a autora, estão corretas. A primeira como leitura fisionômica; a segunda, como Proust, ele próprio lidava com as imagens. O título, neste sentido, comportaria essa ambiguidade proposital, ao utilizar uma composição com o genitivo que se relaciona tanto com o sujeito (criação proustiana de imagens) quanto com o objeto (Proust retratado). Nossa opção por “Imagem de Proust”, ao retirar a preposição inicial pode igualmente retirar a ambiguidade, por assim dizer, intraduzível, mas abre a possibilidade de perceber que a imagem de Proust é também composta por Benjamin e que o próprio título é composto, mimeticamente, como um arabesco proustiano. Vale ainda ressaltar do comentário de Heer, o estrito parentesco do sentido de imagem no ensaio com o sentido de “imagem dialética” que surge em seus escritos posteriores. [↑](#footnote-ref-2)
3. Traduzimos [*die] Erinnerung* por lembrança, [*das] Eingedenken* por rememoração, respeitando tanto o significado particular de cada substantivo quanto o jogo dialético que – nesse ensaio – ocorre entre os seguintes verbos substantivados: “o lembrar” (*das Erinnern*) e o “esquecer” *(das Vergessen*). Mais do que uma simples variação de termos – por vezes traduzidos de maneira diferente na recepção de Walter Benjamin no Brasil –, os verbos substantivados de “lembrar” e “esquecer” são de fundamental importância para a compreensão da dialética que se instaura na tecitura ou confecção de imagens literárias que se constituem no limite entre inconsciente e consciente. [↑](#footnote-ref-3)
4. N.T.: No original lemos *ungewollte Eingedenken*, aqui aproximada do conceito proustiano de memória involuntária (*mémoire involuntaire).* [↑](#footnote-ref-4)
5. N.T.: No original lemos *Ebenbild*. [↑](#footnote-ref-5)
6. N.T.: No original lemos *wirken* – palavra que também significa tecer, especialmente tapeçaria. [↑](#footnote-ref-6)
7. N.T.: No original com complementação entre chaves: *weil [es] nur Schlussel [ist].* [↑](#footnote-ref-7)
8. N.T.: No original em francês : « a imperfeição incurável na própria essência do presente”. Essa citação foi retirada da seguinte passagem de *Les plaisirs et les jours* *(Os prazeres e os dias)*, XXV, 1§: “Mais comme l’alchimiste, qui attribue chacun de ses insuccès à une cause accidentelle et chaque fois différente, loin de soupçonner dans *l’essence même du présent une imperfection incurable*, nous accusons la malignité des circonstances particulières, les charges de telle situation enviée, le mauvais caractère de telle maîtresse désirée, les mauvaises dispositions de notre santé un jour qui aurait dû être un jour de plaisir, le mauvais temps ou les mauvaises hôtelleries pendant un voyage, d’avoir empoisonné notre bonheur.” [grifo nosso]. “Mas como o alquimista que atribui a cada um dos seus insucessos uma causa acidental e a cada vez diferente, longe de supor na *uma imperfeição incurável própria essência do presente*, acusamos a malignidade das circunstâncias particulares, os fardos de tal situação invejada, o caráter ruim da amante desejada, as más disposições de nossa saúde em um dia que deveria ser de prazer, o mau tempo ou más hospedarias durante uma viagem, de ter envenenado nossa felicidade.” [↑](#footnote-ref-8)
9. N.T.: note-se a composição híbrida – francês e alemão da palavra “*mémoirenfähig*” que traduzimos por memorável, no sentido de tornar capaz de se lembrar. Quem se lembra? A época, o século XIX. [↑](#footnote-ref-9)
10. N.T.: *Memórias: nos tempos das tripulações*. [↑](#footnote-ref-10)
11. N.E.: Gotha é o título de catálogo genealógico da aristocracia europeia. [↑](#footnote-ref-11)
12. N.T.: *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* é o título completo da autobiografia ficcional (1715-1747) citada por Benjamin. [↑](#footnote-ref-12)
13. N.T.: No original, *Rotwelsch.* Trata-se de uma espécie de dialeto que mistura alemão e romani, levada a Alemanha por migrantes. [↑](#footnote-ref-13)
14. N.E.: O *esprit d’Oriane* (PROUST, M. *Le Côté de Guermantes*, p. 438.) é descrito como o principal atrativo do Salão dos Guermantes. [↑](#footnote-ref-14)
15. N.T.: No original: *Satz*, que além de pulo, significa frase, sentença. [↑](#footnote-ref-15)
16. N.T.: No original, *Stundenbuch*, que significa missal ou livro de orações. [↑](#footnote-ref-16)
17. N.T.: Termos utilizados no original, relativos à realização de tarefas de atendimento em hotéis, sendo a função de ambos, do *groom* e do *chasseur*, abrir portas aos hóspedes e realizar pequenas compras. [↑](#footnote-ref-17)
18. N.T.: “ver” e “desejar imitar” [↑](#footnote-ref-18)
19. N.T.:Um poeta persa em um alojamento do porteiro. [↑](#footnote-ref-19)
20. N.T.: “um tema da eternidade”; “um tema do tempo”. [↑](#footnote-ref-20)
21. N.T.: Ah! Como o mundo é grande na claridade das lâmpadas! Como o mundo é pequeno aos olhos da lembrança. [↑](#footnote-ref-21)
22. N.T.: *Maelstrom* é o nome próprio de um tipo de corrente muito forte nos países escandinavos. [↑](#footnote-ref-22)
23. N.E.: Trata-se do escritor francês Charles Péguy. [↑](#footnote-ref-23)
24. N.T.: a propósito de Baudelaire [↑](#footnote-ref-24)
25. N.T.: “seja que” [↑](#footnote-ref-25)
26. N.T.: “sereias interiores” [↑](#footnote-ref-26)
27. N.T.: “morto de cansaço” [↑](#footnote-ref-27)
28. N.T.: “nova realidade” [↑](#footnote-ref-28)