





"A Moral do Artista: Leitura de Proust"
(Uma Abordagem Inspirada em Samuel Beckett)
Ensaio

Autor: Jacob J. Lumier

Editor: Bubok Publishing S.L.

Depósito Legal:

ISBN: 978-84-9981-603-6

Indicações para
Ficha catalográfica

Lumier, Jacob (J.) [1948]:

"A Moral do Artista: Leitura de Proust"

(Uma Abordagem Inspirada em Samuel Beckett) Ensaio, Setembro 2010, 132 págs. Com notas, referências bibliográficas e índice analítico.

Editor: Bubok Publishing S.L., Madrid

ISBN: 978-84-9981-603-6

Revisão de texto: M^a Fernanda Ribas M. da Luz

Produção de e-book: Websítio Leituras do Século XX – PLSV:

Literatura Digital <http://www.leiturasjлумierautor.pro.br>



1. Sociologia da Literatura. 2. Comunicação Social.
I. Título.

Todos os Direitos Reservados

©2011 by Jacob (J.) Lumier

A MORAL DO ARTISTA:

Leitura de Proust

(Uma Abordagem Inspirada em Samuel Beckett)

Ensaio

Por



JACOB (J.) LUMIER

Autor de Ensaios Sociológicos no
Websitio Produção Leituras do Século XX – PLSV
Literatura Digital
<http://www.leiturasjlumierautor.pro.br>



Rio de Janeiro, Setembro 2010



► A Moral do Artista:
Leitura de Proust
Por
Jacob (J.) Lumier

Apresentação

Este ensaio tem orientação sociológica e visa contribuir para a revalorização da literatura e arte de *avant-garde* do século vinte, tomando como inspiração a abordagem estética desenvolvida por Samuel Beckett em seu opúsculo "*Proust*"¹.

O sociólogo Lucien Goldmann assinala que a crise da objetividade literária verificada com o esgotamento do romance realista do século XIX se reflete nos escritores de *avant-garde*, que exprimiriam não os valores realizados ou realizáveis, mas a impossibilidade em formular ou perceber valores aceitáveis em nome dos quais pudessem dar figura poética a uma crítica da sociedade.

O **tema da ausência** estaria na base do romance da angústia diante de um mundo absurdo e incompreensível (Kafka, Sartre, Camus, incluindo os autores de *avant-garde* dos anos 60: Ionesco, Beckett, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet...).

O caráter de *voyeur* (espectador anônimo) assumido progressivamente pelos indivíduos na sociedade industrial moderna, levando ao mundo administrado da comunicação social – o "Sempre Igual", como dirá T. W. Adorno – constitui a

1 Beckett, Samuel: "*Proust*", Londres, Evergreen Books, 1931. (versão em espanhol). Publicado posteriormente por Grove Press Inc., New York.

grande transformação social e humana surgida com as auto-regulações do capitalismo organizado ², incluindo a passividade crescente, fenômenos de reificação que o sociólogo do século vinte examina como processus psicossociológico.

Deixando de lado em suas obras a comparação com os romances de Balzac, como marco de referência preferido pelos historiadores acadêmicos da literatura, Goldmann constatou que o tema da ausência tem origem em Marcel Proust, cuja obra romanesca era considerada não-crítica nem de *avant-garde*, e, desta forma, o sociólogo lançou as bases para a revalorização das leituras propostas no horizonte da *avant-garde*, como a abordagem desenvolvida por Samuel Beckett, que ora ensaiamos de expor aqui ³.

► Palavras-chave: arte, artista, experiência extática, indivíduo, individuação, memória, monólogo, personagem, narrador, realidade, sentimento, desejo, tragédia, sofrimento, personalidade, moral, estética filosófica.

Jacob (J.) Lumier – Setembro 2010

2 Desde os anos 40 / 50 deixou de existir definitivamente o mercado da economia liberal, que cedeu lugar ao papel regulador do Estado através de políticas econômicas, inclusive com políticas de incentivo ao investimento ("Livre Mercado"), associadas ao fortalecimento de organismos multilaterais de cooperação comercial, a exemplo da OCDE.

Quando se fala em regulação do capitalismo em sentido geral tem-se em vista os esforços para evitar agravamento das crises: política fiscal (keynesianismo), política cambial, sistema e regulação financeira, sistema de bancos centrais (política monetária), basicamente. O Federal Reserve Bank dos EUA, primeiro Banco Central, foi criado em 1913 (na sequência da crise de 1907, semelhante à grande depressão dos anos de 1930), dando início ao Federal Reserve System, foco da política monetária das nações, que possibilitou a reconstrução mundial após 1945.

3 Cf. Goldmann, Lucien: "*Pour une Sociologie du Roman*", Paris, Gallimard, 1964, 238 págs. / "*Structures mentales et création culturelle*", Paris, Éditions Anthropos, 1970

► A Moral do Artista:
 Leitura de Proust
 Por
 Jacob (J.) Lumier

Sumário

A interconexão metapsicológica	11
O sujeito da expressão involuntária	14
O esnobismo proustiano como complexo	15
Para-além do freudismo	17
A individualidade extrema do artista.....	21
Centralidade do tema da desilusão	22
A forma de percepção artística.....	24
A moral do artista como princípio estético.....	27
Ou a necessidade de arte	27
O monólogo em "Le Temps Retrouvé"	31
Desatenção e encantamento	34
A ação sublime	37
O leitmotiv proustiano.....	40
A escavação poética	43
O sonho poético do Paraíso Perdido	46
O caráter fictício da alma total.....	51
Sentimento e Individuação	56
A Multiplicidade Plástica	58
O Tormento Recíproco	61
Amor e Sofrimento	63
O Calvário Invertido.....	67
O <i>Éxtasis</i> Artístico	71

O Modelo da Duplicação	74
O Efetivismo de Proust	76
A obra de arte como preexistente ao artista	77
O objeto desprovido de causalidade	81
Figura trágica e voz moral	85
O tema literário do tédio	88
O Hábito Conversador como Obstáculo	90
O mundanismo constitui um problema crítico literário em Proust .	90
A intuição literária constringida	93
<i>O desejo de exhibir-se</i>	96
O prosaísmo	100
A primeira pessoa	102
Diletantismo	104
O Folhetim	106
Personalidade e Irrracionalidade	109
A virtuosa fealdade	113
Notas complementares.....	116
▶ Nota sobre "Vontade de Finalidade"	116
▶ Nota sobre o episódio da " <i>madeleine</i> "	117
▶ Nota sobre Proust e os Românticos.....	122
▶ Nota sobre a Voz Moral em Proust	123
▶ Nota sobre as edições das obras de Proust	123
▶ Nota sobre o tipo de relações dos Salões proustianos	124
O autor Jacob (J.) Lumier	128

► A Moral do Artista:
Leitura de Proust
Por
Jacob (J.) Lumier

Introdução

A interconexão metapsicológica

Escavando o sentimento de felicidade, o interesse sociológico na literatura do século XX aprofunda o individualismo para focar-se na própria individuação burguesa, a possibilidade mesma do que constitui ou diferencia um indivíduo de outro indivíduo, em contexto de alienação.

Daí o domínio conexo entre a sociologia da literatura e as teorias metapsicológicas, já que à objetivação do humano nas estruturas corresponde o surgimento da subjetividade, a aspiração aos valores que restam em estado de insatisfação, uma cultura que não se individualiza.

Basta cogitar as manifestações do pensamento letargado, perplexo, chegando à ataraxia ⁴, a qual não deve ser confundida às alienações mentais, esquizofrenias ou delírios

4 No ensaio sobre o "*Brave New World*", examinando na fantasia futurista o meramente existente detectado com a caída da consciência, T. W. Adorno desenvolve uma análise da *de-subjetivação* levando à ataraxia ou subjetividade estacionária, (regressão no indivíduo da aspiração aos valores). É o esquema de uma *de-subjetivação* pura a que se identificam os sujeitos-objetos (a) em sua incapacidade para perceber e pensar o que não é como eles mesmos; (b) em sua auto-suficiência cega de sua própria existência; (c) em sua imposição da pura utilidade subjetiva. Ver "*Futurismo e Utopia Negativa na Crítica da Cultura: elaboração inicial para ler um texto de Theodor W. Adorno*", in: Lumier, J.J.: (2010) "*A Utopia Negativa: Leituras de Sociologia da Literatura*", Edición electrónica gratuita. Texto pdf, 158 págs. completo em www.eumed.net/libros/2010e/819/

patogênicos em face da realidade, frequentemente provocados no envolvimento do indivíduo em alternativas inconciliáveis para o sentimento de felicidade ⁵.

Com efeito, em sociologia a busca da individuação na composição literária de *avant-garde* deve levar em conta a coisificação não somente como condição da ruptura libertadora, condição negativa, mas, igualmente, como a forma positiva que torna objetivo o trauma subjetivo, como o caráter de mercadoria assumido pela relação entre os homens.

Tendo por objeto o conflito entre o homem vivo e as petrificadas relações sociais, o modelo da tradição do romance que vem desde o Iluminismo do século XVIII é uma referência limitada ao nível ideológico e, falta de crítica social, não atende à exigência de *justiça poética*, não evita colocar os personagens em injustiça pelo não reconhecimento ou pela descaracterização do perfil neurótico desempenhado.

T. W. Adorno acentua a crítica social não só como ponto de vista aproximadamente freudiano sobre a busca da individuação (objetivação do trauma subjetivo), porém equipara a crítica social ao conhecimento de que a promessa humanista da civilização afirma o humano como incluindo em si juntamente com a contradição da coisificação também a coisificação mesma.

Nesse caráter de mercadoria assumido pela relação entre os homens, uma relação que se esqueceu de si mesma – forma positiva que torna objetivo o trauma subjetivo –, a busca da individuação passa pela forma reflexa afirmando a falsa consciência que o homem tem de si mesmo, e que é decorrente dos seus fundamentos econômicos. Essa falsa consciência configura por sua vez o homem coisificado, não somente como uma realidade crítico teórica, mas dá-lhe expressão como um homem obnubilado diante de si mesmo.

5 Não há correspondência direta entre coisificação e esquizofrenia como transtorno mental psicótico da mente dividida (Eugem Bleuler), dissociação percebida entre si mesmo e a pessoa que ocupa seu corpo. Daí, no contexto da coisificação, o problema da ataxia como imperturbabilidade na individuação, reconhecido em sociologia da literatura.

Daí, finalmente, de tal estranhamento procede a figura recorrente na literatura de *avant-garde* do personagem neurótico, como afirmação da individuação buscada no contexto da *standardização* e da indústria cultural, o personagem com alcance crítico e por isso com valor artístico positivo.

De fato, (a) se a justiça poética é uma noção reflexiva aplicável à utopia negativa como tema configurando o campo da arte e literatura de *avant-garde* e, (b) se vale para designar o modo pelo qual o autor, como artista, deve observar e aplicar a forma de objetivação na composição dos personagens, sua figuração da ataraxia ou até mesmo da ancilose (diminuição ou impossibilidade em efetuar movimentos articulados), como em “*A Meta-morfose*”, de Kafka, isto é, a sua assimilação ou seu distanciamento para com a crítica social, então (c) nota-se que a atitude efetiva assumida em face desse modo composicional ou dessa crítica social leva a distinguir um momento positivo e um momento negativo, interpretados na utopia negativa. É o que T. W. Adorno nos sugere e suas análises esclarecem ⁶.

► Mas não é tudo. Em suas múltiplas facetas, o domínio conexo entre a sociologia da literatura ⁷ e as teorias metapsicológicas pode ser assinalado igualmente no caráter estranhado da subjetividade daquele que ainda tem história, apesar da fixação do Sempre Igual da produção em massa, caráter que se observa em certas formas de arte de *avant-garde* do século XX, como o surrealismo.

Neste, se configura uma tensão entre esquizofrenia e coisificação, marcando a individuação na era da modernidade, que se descarrega na catarse ou *shock* surrealista.

Se as formações surrealistas têm analogia com o sonho em psicanálise, por desarticularem a lógica habitual e as

⁶ Implicando ataraxia e ancilose, a Utopia é negativa quando a fome e a ansiedade desaparecem do mundo em ligação com a reprodução indefinida do *Sempre Igual*, que estrutura o mundo administrado da comunicação. *Ibid.*

⁷ A sociologia da literatura não é indiferente à filosofia da arte. No dizer de T. W. Adorno é dogmático pretender falar em modo não-estético do que é artístico ou estético.

regras da existência empírica, todavia elas continuam respeitando as coisas isoladas, separadas violentamente umas das outras que povoam o mundo coisificado, continuam respeitando todos os conteúdos deste e até aproximam o humano à figura coisista.

O sujeito da expressão involuntária

No sonho, o mundo coisista aparece incomparavelmente mais velado ou menos posto como realidade do que no surrealismo, que é a arte sacudindo a arte.

Quer dizer, no surrealismo o sujeito atua muito mais abertamente e menos inibidamente aplicando suas energias em apagar-se a si mesmo, enquanto no sonho isso é feito sem necessidade de energia nenhuma. A diferença é que disso resulta tudo mais objetivo no surrealismo do que no sonho em psicanálise (freudismo).

Neste último o sujeito é ausente por antecipação e se dá cor e penetra em tudo o que ocorre o faz entre bastidores. Daí porque as associações dos conteúdos no surrealismo não sejam as mesmas que na psicanálise, embora ambos busquem a *expressão involuntária*.

No surrealismo, onde se tem em vista a coisificação total que o remete totalmente a si mesmo e ao seu protesto, o sujeito dessa expressão involuntária que dispõe livremente de si, tendo se desentendido de toda a consideração do mundo empírico, revela ser algo "des-animado", desprovido do elemento anímico, mítico.

T. W. Adorno sublinha haver uma dialética da liberdade subjetiva em situação de falta de liberdade objetiva, de tal sorte que, nas imagens do surrealismo, o que se tem é o abandono pela sociedade burguesa da sua esperança na própria sobrevivência. Daí a aplicação ao conteúdo do surrealismo da frase atribuída ao Hegel de *A Fenomenologia do Espírito*, segundo a qual "*a única ação da liberdade ge-*

ral é a aniquilação que não tem dimensão nem cumprimento interno nenhum”⁸.

Esta frase que põe em relevo o sentido do “algo desanimado”, caracterizando o sujeito da expressão involuntária como desprovido do elemento anímico ou mítico, serve para explicar o alcance crítico do surrealismo.

O esnobismo proustiano como complexo

Desta forma, não surpreende que tenhamos acentuado a interconexão metapsicológica da leitura de Proust neste nosso ensaio. Assim, por exemplo, sob o valor da notoriedade na relação de prestígio dos frequentadores proustianos dos Salões parisienses, nos anos que precederam a década de Vinte, os autores afeitos à sociologia literária da vertente psicanalítica observam o que Theodor W. Adorno classificou de “*um decisivo complexo*”, designando o esnobismo como vontade de superar ou tornar sem importância o medo do tabu mediante o ingresso entre os iniciados⁹.

► Nas observações deste autor será com referência à percepção de tal “decisivo complexo” que se pode constatar não só a aproximação de Kafka a Proust, mas certo paralelismo entre, por um lado, estes dois grandes artistas-escritores, através notadamente do primeiro, e por outro lado o pensamento de Freud na obra “**Totem e Tabu**”.

Com efeito, T. W. Adorno sustentará a aplicação da noção de tabu de um rei tirada de Freud como imprescindível para compreender aquilo que em Kafka move os homens para unirem-se com outros mais altos. Sua análise é suscitada pela questão de como chegar à interpretação do cosmos de Kafka, e seu ponto de partida é a hipótese sobre o

8 Adorno, Theodor. W: “*Notas de Literatura*”, tradução M. Sacristán, Barcelona, Ed. Ariel, 1962, 134 pp. op. cit. Cf. págs. 109 sq, citação de Hegel à pág.112. Veja Lumier, Jacob (J.): “*Crítica da Cultura e Surrealismo*”, in “*Utopia Negativa: Leituras de Sociologia da Literatura*”, op. cit.

9 Cf. Adorno, T. W: “*Prismas*”, tradução Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, pág. 267, op.cit.

estatuto da linguagem nas obras deste, marcadas pela inversão da relação conceito/gesto, em que os gestos são resíduos, são os restos das experiências recobertas pelo significar: o gesto é “*o assim é*”, enquanto a língua “cuja configuração deve ser a verdade”, estando quebrada, é a não-verdade. É a lógica da perspectiva hierárquica em psicanálise que se verifica no esnobismo proustiano como complexo e em Kafka ¹⁰.

► Mas não é tudo. Para caracterizar a orientação artística de Kafka em sua ligação com a psicanálise (freudismo), T. W. Adorno nos oferece suas observações mais sociológicas sobre a atitude de Kafka em face do sofrimento, tomado este último como estando cada vez mais submetido aos controles racionais do mundo da comunicação social.

De início, comparando com a orientação de Freud em que a psicanálise é voltada para “o desmascaramento do mundo aparental” ao elaborar sobre as entidades psíquicas como os atos falhos, os sonhos e os sintomas neuróticos – lembrando que dentre estes últimos se incluem os que acometem ao herói “K” em **O Processo** ao crer que os vizinhos o estão observando desde as janelas, ou ao ouvir ao telefone sua própria voz cantarolando –, nota-se em Kafka que tais entidades psíquicas são tomadas como “o lixo da realidade”, os produtos do desperdício separado da sociedade evanescente pelo novo que se forma: tal o material único tomado por Kafka ao produzir sua arte.

Quer dizer, como em toda a grande arte, a arte de Kafka “domina a ascese diante do futuro”, e o faz, entretanto, sem

10 T. W. Adorno destaca a observação de Freud sobre a distribuição das pequenas diferenças de força mágica do tabu que fazem invejar e que são menos temíveis que as grandes diferenças, sendo por esta forma que a hierarquia do tabu se estabelece, ou melhor, a “*hierarquia do medo do tabu de um rei*”. Assim o súdito que teme a grandiosa tentação do contato com o rei – o tabu deste é demasiado forte para o súdito, por ser demasiado grande a diferença social entre ambos – pode suportar o rodeio através de um mediador próximo ao rei, tal como um ministro, ao qual não se sente movido a invejar tanto, configurando-se a hierarquia na medida em que o ministro, por sua parte, pode mitigar sua própria inveja do rei, considerando o poder que ele próprio detém.

esboçar a imagem da sociedade nascente, montando-a com os produtos do desperdício.

Em vez de sanar a neurose, “Kafka busca nela mesma a força salvadora que é a do conhecimento”; “as feridas que a sociedade ocasiona ao indivíduo são lidas desta forma como cifras da não-verdade social, como o negativo da verdade. Sua potência é potência da decomposição”.

Ao dismantelar a decomposição arrancando a máscara conciliatória que recobre o desmesurado sofrimento submetido aos controles racionais, “o artista não se limita como o faz a Psicologia a ficar junto do sujeito, mas penetra até o meramente existente detectado no fundo subjetivo com a caída da consciência ao perder toda a auto-afirmação” (perda de função representacional, restando o gesto no silêncio da língua).

Para-além do freudismo

T. W. Adorno sugere a aplicação da abordagem de Kafka como exemplar à literatura que interpela a individualização burguesa através da expressão involuntária, incluindo Proust e Joyce.

Trata-se de reduzir a psicanálise para confrontar o especificamente psicológico notado na concepção que “faz derivar o indivíduo a partir de impulsos amorfos e difusos”, isto é, faz derivar o Eu do Isto, convertendo a pessoa de entidade substancial, ser em vigência do anímico, em “mero princípio de organização de impulsos somáticos”.

Na esteira do surrealismo, a via de Kafka seria voltada para reinventar a psicanálise, tratando a esta em uma série experimental em vista de verificar o que aconteceria se as asserções da mesma “fossem certas, não metafórica e mentalmente, mas sim materialmente”, tomando-a mais ao pé da letra que a própria psicanálise (freudismo), e, desta forma, pecando contra a sua regra de simples desmascaramento do mundo aparental, pela qual a psicanálise “prova à cultura e à individualização burguesa sua mera aparência”.

► Daí a compreensão equiparando a caída da consciência (perda da função representacional), uma vez despro-

vida de auto-afirmação, à caída do sujeito como atividade ou engenho (tornado desprovido do elemento anímico ou mítico, reduzido ao “algo desanimado”), lembrando a mônada leibniziana fechada, sem janelas, mas tomando-a como o foco irradiador da narrativa de Kafka ou, no dizer mesmo de Adorno: “a mônada sem janelas prova ser lanterna mágica”, isto é, funciona como o aparelho ótico originário do cinema, a caixa mãe de todas as imagens, como em Proust e em Joyce.

Coerente com essa interpretação do foco da **narrativa por monólogo em literatura de avant-garde**, como se irradiando de uma *consciência / mônada*, T. W. Adorno acentua as experiências desprovidas de normas que em Kafka circunscrevem a própria norma ¹¹, como expressando o permanente *déjà vu*, que é o *déjà vu* de todos: o fim oculto da arte de Kafka é a disponibilidade, a tecnificação e a coletivização do *déjà vu* ¹².

Finalmente, ademais da interpretação adorniana, note-se que a interconexão metapsicológica neste nosso ensaio encontra-se igualmente afirmada na aproximação estético-filosófica desenvolvida por Beckett sobre a obra de Proust.

A conjectura estética essencial de Beckett para a memória involuntária de Proust, seu modelo de reduplicação alcançado pela e na experiência artístico-extática, afirmando como coerente a hipótese de um dado esquecido cristalizado na vida interior, é uma sugestão que tem respaldo na teoria metapsicológica de Alfred Adler ¹³.

Nesta teoria, a formação pela qual o indivíduo amolda seu caráter passa através de um mundo imaginário e belo, em que a *vontade de finalidade* pode restar indemne, confor-

¹¹ Adorno dá-nos como exemplo significativo dessas “experiências desprovidas” a cena em uma grande cidade no momento em que um veículo se precipitou sobre outro, quando “inúmeras testemunhas se acercam e se declaram conhecidos”.

¹² Cf. Adorno, T. W: “*Prismas*”, tradução Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, op. cit., págs. 268, 269.

¹³ Cf.: Adler, Alfred: “*Der Nervöse Charakter*”, obra de 1922, citada por Ernst Bloch em “*Le Principe Espérance - Vol I*” (Paris, Gallimard, 1976) considerada uma teoria válida. Veja “**Nota sobre Vontade de Finalidade**”, dentre as *Notas Complementares* no final deste ensaio.



► A Moral do Artista:
Leitura de Proust
Por
Jacob (J.) Lumier

PRIMEIRA PARTE

A Imagem estilizada de Proust

ou

A individualidade extrema do artista

“Imaginamos que o objeto de nosso desejo é um ser que pode se nos entregar encerrado em um corpo. Porém, ai!!! [tal objeto] é o prolongamento desse ser até todos os pontos do espaço e do tempo que ocupou e ocupará. Se não temos contato com tal lugar e com tal momento não possuímos a esse ser. Mas não podemos alcançar todos esses pontos”.

A filosofia de arte que se põe em relevo em Samuel Beckett, centrada no caráter incomunicável da experiência artística, guarda uma visão pessimista do indivíduo em sentido estrito: impossibilidade em escapar à desilusão.

O sublime da memória in-voluntária sugere a Beckett uma interpretação de Proust centrada na imagem de que a impossibilidade para alguém possuir o outro pode ter a nobreza do trágico, uma interpretação acentuando a individualidade extrema da experiência artística, tida por incomunicável, elemento de negatividade caracterizando o artista em sua atividade singular.

A mirada estética faz ver a recusa de Proust em sacrificar a única essência real e incomunicável de ele mesmo às

exigências de qualquer hábito de conversar, preservando desse modo a assimilação espiritual do imaterial tal como o artista o extrai da vida.

A individualidade extrema como qualidade do sujeito da expressão in-voluntária compreende o caráter estranhado da subjetividade daquele que ainda tem história em contexto da produção em massa, a que T. W. Adorno atribui a tensão entre esquizofrenia e coisificação.

A individuação na era da modernidade só é alcançada sob o prisma do algo "des-animado" ou desprovido do elemento anímico, em cujas imagens, mais do que o abandono pela sociedade burguesa da sua esperança na própria sobrevivência, se refletem a denúncia da ausência de esperança à própria ausência de esperança.

Desarticulada a lógica habitual e as regras da existência empírica, na expressão in-voluntária o sujeito aplica suas energias em apagar-se a si mesmo. Daí a centralidade do tema da desilusão.

Centralidade do tema da desilusão

Na abordagem estética se admite haver como disse um ego das aspirações do ontem e um ego para as do hoje, e que nessa diferença não há logicidade, não há sistema nenhum de sincronização em o sujeito B se decepcionar com a trivialidade de um objeto preferido pelo sujeito A.

Será do ponto de vista da *diferença inserindo-se no desejo* mesmo que se configura a abordagem estética desenvolvida por Beckett, como filosofia de arte, a nos oferecer inicialmente uma análise da desilusão, em face do que chama "nulidade da consecução ou da realização invisível dos sentimentos" (eliminação do estado temporal da aspiração).

Sustenta-se, por um lado, que a incapacidade em apreciar nossa alegria comparando-a racionalmente à nossa tristeza põe em relevo o sentido em que a memória voluntária em Proust carece de valor, como instrumento de evocação, proporcionando nada mais que uma imagem tão alheia do real quanto o é o mito tirado de nossa imaginação.

Qualquer esforço intelectual consciente para reconstituir o impensável ou invisível como uma realidade revela-se infrutuoso.

Por outro lado, admitindo não somente que, em decorrência, a identificação do sujeito ao objeto do seu apego escapa a qualquer relação lógica, mas que o alcance pelo sujeito do objeto do desejo atende a um desses milagres de coincidência, em que o calendário dos fatos corre paralelo ao calendário dos sentimentos, neste caso, teríamos uma consonância tão perfeita quanto o estado temporal da consecução elimina tão precisamente o estado temporal da aspiração, de tal sorte que, no fim, o real parece o inevitável.

É, pois, em relação ao real impensável assim aparecido, inalcançável pelo esforço intelectual então ressentido como desilusão, que se compreende o sentido da memória involuntária em Proust, posto haver somente uma impressão real e um modo de evocação adequado, e não dispomos de controle sobre nenhum dos dois.

Mas não é tudo. Essas observações iniciais sobre o enraizamento profundo da desilusão no indivíduo humano estão integradas em uma reflexão envolvendo os vários níveis da transação entre o indivíduo e seu contorno (excentricidades orgânicas), pela qual Beckett nos oferece certa aproximação de Proust e Schopenhauer.

O cerne dessa reflexão gira em torno à definição de Schopenhauer do procedimento artístico como contemplação do mundo *independentemente do princípio de causa*.

Trata-se de uma reflexão que não está limitada somente na exposição de uma *teoria de transição* contida na solução proustiana sobre a experiência artística, mas compreende exatamente uma interpretação da fórmula solucionadora de Proust, opondo o Hábito como uma segunda natureza a uma primeira natureza, tomada esta, por sua vez, como livre das maldades e encantos daquele.

Em face dessa oposição, a abordagem estética desdobra-se pela compreensão de que, por via de consequência, a primeira natureza não só corresponde a um instinto mais profundo do que o mero instinto do organismo à autoconservação, mas se

revela diretamente ao ego durante tais períodos de abandono, durante os momentos de suspensão do Hábito.

Então, naquela primeira natureza trata-se da capacidade espontânea do ego em apreender diretamente o modelo de duplicação composto na experiência artística. Antes, porém, notemos que, tomando as "maldades" e "encantos" da metáfora proustiana como sendo as da realidade, se admite uma *forma de percepção propriamente artística* correspondendo a tais encantos da realidade.

A forma de percepção artística

Ou seja, quando se percebe o objeto como particular e único e não só como pertencendo a um grupo; quando o objeto aparece independente de qualquer idéia geral e separado da sensatez de uma causa, "isolado e inexplicável à luz da ignorância", só então pode ser fonte do encanto poético.

O problema, a dificuldade é que no dizer de Beckett o Hábito vetou essa *forma de percepção*, segregando uma ação que consiste precisamente em esconder a essência, o caráter acessível do objeto individuado na bruma do conceito-preconceito.

- *Todo o esforço da reflexão estética é mostrar como acontece e o que significa na obra romanesca de Proust a suspensão da função do Hábito, a suspensão dessa contínua adaptação e readaptação de nossa sensibilidade orgânica às condições dos mundos do Hábito, em referência do qual o sofrimento representa a supressão dessa função, seja por negligência ou insuficiência, enquanto o tédio representa a sua realização.*

Segundo Beckett, na obra romanesca de Proust, a composição pode ser equiparada a um pêndulo oscilando entre esses dois extremos: o sofrimento, que lança uma ponte para o real e é a condição primeira da experiência artística; e o tédio, o mais tolerável dos males humanos por ser o mais permanente.

Há que penetrar, portanto, na série interminável de renovações para buscar os esforços de *escavação poética* até o real invisível, e não tomá-la como uma progressão, o que nos deixariam indiferentes.

- A teoria proustiana de transição na experiência artística, operada por Beckett no sentido de tal escavação poética, vol-

ta-se exatamente para os períodos que separam adaptações consecutivas, e os enfoca como as zonas perigosas da vida dos indivíduos: arriscadas, precárias, dolorosas, misteriosas e febris, quando, por um momento, *o tédio em viver é substituído pelo sofrimento no ser*: é substituído pelo livre jogo de todas as faculdades ou estados de ânimo do indivíduo humano.

Em seus enunciados, as leis da memória estão sujeitas às leis mais gerais do hábito, na medida em que o hábito é uma transação entre o indivíduo e seu contorno, entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, funcionando como *garantia de uma opaca inviolabilidade de sua existência*.

Há uma escala de valores sob o imperativo de objetivação da vontade: se o mundo é uma projeção da consciência de si dos indivíduos, o *pacto de garantia* deve renovar-se continuamente. Daí falar-se que a vida é uma sucessão de hábitos, tanto quanto o indivíduo é uma sucessão de indivíduos.

Finalmente, em relação ao critério de objetividade literária proustiana, o sujeito da expressão in-voluntária que na abordagem estética corresponde ao sujeito da experiência artístico-extática, extensão da individuação na diferença intrínseca ao objeto do desejo, é afirmado nos ciúmes tornados tão ferozmente hipertrofiados, ciúmes que, deste modo, compõem o complexo de domínio e o infantilismo do (neurótico) narrador proustiano.

Tanto é assim que este último formula um juízo de valor sobre o objeto do desejo afirmando que o apego mais exclusivo para com uma pessoa sempre é apego em relação a alguma outra coisa; que, em modo metafórico, na insignificância de tal pessoa existe uma corrente misteriosa levando o próprio narrador proustiano a adorar uma deusa implacável, cuja condição é a decomposição e cujo culto faz nascer a humanidade, a saber, a Deusa Tempo: "*nenhum objeto estendido nessa dimensão temporal suporta a posse, lograda somente mediante a completa identificação de objeto e sujeito*".

É esse conhecimento assim formulado por metáfora, dispendo ao narrador Albertine sob a imagem de uma mulher que carece de realidade, e o levando conscientemente a adorar a Deusa Tempo, que permite a Beckett assinar aos ciúmes uma

função essencial, meio para fazer ver a verdade da impene-
trabilidade do ser humano mais comum.

O esquema analítico de Beckett não é tão complexo quan-
to a sua aplicação e desenvolvimento.

Baseia-se o mesmo na constatação de que, em uma rela-
ção humana proustiana, a instabilidade do objeto aprofun-
da-se para além da sua simples contaminação pela instabi-
lidade de um sujeito inserido no fluir do tempo.

Quer dizer, se, na percepção dos fenômenos correntes,
o objeto dado é correlativo de um sujeito inserido no fluir
do tempo, ou de um observador que contamina o obser-
vado com a sua própria instabilidade, em uma relação hu-
mana nos defrontamos com um objeto cuja instabilidade é
independente e pessoal ou, no dizer do próprio Beckett:
“dois dinamismos separados e imanentes não relacionados
por sistema nenhum de sincronização”.

Daí a inferência referindo qualquer objeto de uma relação
humana a uma sede de possessão que só pode ser por definição
insaciável, admitindo, todavia, que essa orientação de sua análi-
se da relação absolutamente central entre o narrador e Albertine
só em maneira muito abstrata pode corresponder ao pen-
samento estético de Proust.

A intenção aqui é acentuar que as criaturas artísticas de
Proust são irremediavelmente tomadas por uma condição e
circunstância predominante, a saber, o Tempo, e, em isto
igual aos organismos inferiores, são aquelas apenas consci-
entes de duas dimensões, permanecendo criaturas pasma-
das ante o mistério da altura: “não se pode escapar das
horas e dos dias, nem do amanhã nem de ontem”.

Dessa forma Beckett põe em relevo o modo pelo qual
se inter-relacionam, por um lado, o problema da Memória
e do Hábito, atributos do Tempo, e, por outro lado, o pro-
blema da impossibilidade em tomar posse do outro.

©2007/2011 by Jacob (J.) Lumier

► A Moral do Artista:
Leitura de Proust
Por
Jacob (J.) Lumier

PARTE SEGUNDA

Tempo, Hábito, Memória

Ou as Metáforas de Janus

(Beckett e a Memória Involuntária em Proust)

Menos que interpretar distanciando-se, a intenção filosófica e o propósito analítico estético voltam-se para reencontrar Proust tal como o artista se descobriu ele mesmo, individuado, no milagre da evasão em face do Tempo, do Hábito e da Memória como obstáculos à expressão espontânea do conteúdo artístico.

A moral do artista como princípio estético

Ou a necessidade de arte

O problema da crise de objetividade literária é tratado já nos começos dos anos de 1930 por Beckett ¹⁴, em seu notável ensaio sobre **Proust**. Apresenta-nos um esclarecimento sobre o procedimento artístico literário que aprofunda o monólogo interior.

Como já assinali em escrito anterior ¹⁵, a arte do monólogo interior deve ser compreendida: (a) – como um momento da corrente da consciência que abrange todo o externo; (b) – como ancorada numa recordação da infância, permitindo ao narrador monológico fundar um espaço interior, e com isto evitar a falsidade do tom que se finge familiar com o mundo externo, elidindo assim a pretensão de conhecimento que o romance deve excluir.

Por outras palavras, e desde o ponto de vista da ambi- güidade do romance como técnica de comunicação social, o monólogo interior tem a função básica de evitar o discursivo, a narrativa do “foi assim”, a pretensão de que o narrador sabe exatamente como foi.

► Em modo equiparável a T. W. Adorno, que atribui o efeito de rebaixar o mundo exterior à recordação da infância, como criação do narrador monológico ¹⁶, Beckett enfrentará por sua vez a questão de descrever exatamente a maneira pela qual esse efeito redutor atribuído à arte do monólogo, como recordação, pode levar à descoberta, criação ou afirmação da realidade como autêntica.

Mas não é tudo. Há notadamente uma defesa apaixonada do que Bernard de Fallois chamou “essa moral singular que subordina a vida do artista unicamente às exigên-

14 Beckett, Samuel: “*Proust*”, Londres, Evergreen Books, 1931. (versão em espanhol). Publicado depois por Grove Press Inc., New York.

15 Ver Lumier, J.J.: (2010) “*A Utopia Negativa: Leituras de Sociologia da Literatura*”, Edición electrónica gratuita. Texto pdf, 158 págs. completo em www.eumed.net/libros/2010e/819/ Op.Cit.

16 Theodor W. Adorno: “*Prismas: la Crítica de la Cultura y la Sociedad*”, tradução de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, 292 Págs. Op Cit.

cias de sua arte”, que Beckett compreende como sendo o princípio estético efetivo de Proust ¹⁷ .

Por esta via, sua reflexão será concentrada na análise do segundo volume de “O Tempo Redescoberto” ¹⁸ (“Le Temps Retrouvé”), tecido ao redor de “A Recepção da Princesa de Guermites”, enfocando as passagens iniciais deste cenário, com o narrador proustiano vivendo por monólogos sua experiência artístico-extática da memória in-voluntária.

Será por esta última que Beckett se deixará fascinar, a tal ponto que, no afã de dimensionar a qualidade originária dessa memória pontual, chega a desenvolver uma interpretação de Proust centrada na imagem da nobreza do trágico, como impossibilidade para alguém possuir o outro. Uma interpretação acentuando a individualidade extrema da experiência artística, tida por incomunicável, elemento de negatividade caracterizando o artista em sua atividade singular.

► Pela mirada estética, houvera Proust recusado como disse sacrificar a única essência real e incomunicável de ele mesmo às exigências de qualquer hábito de conversar, preservando desse modo a assimilação espiritual do imaterial tal como o artista o extrai da vida.

Quando o narrador vai a Balbec e a Veneza, conhece Gilberto e a Duquesa de Guermites e Albertine é empurrado por seus equivalentes arbitrários e ideais e não atraído pelo que são. Em Proust a única busca fecunda é escavatória, imersiva, uma contração do espírito. Quer dizer, houvera ido lá não pela amizade delas: seria um autotemor, uma autonegação.

¹⁷ Veja o “Prólogo” de Bernard de Fallois ao “Contre Saint-Beuve”, de Proust. Como sabem as obras de Proust apareceram já em 1896: “Les Plaisirs et les Jours”; sendo entre 1896 e 1904 que veio a ser elaborado o romance “Jean Santeuil”, e entre 1908 e 1910 o ensaio “Contre Saint-Beuve”. Em 1910, Proust começa a escrever “A La Recherche du Temps Perdu”, tendo aparecido em 1913 o primeiro volume intitulado “Du Côté de chez Swann”, que formava composição ternária então anunciada com “Le Côté des Guermites” e com “Le Temps Retrouvé”. Sua obra em 13 volumes foi concluída em 1922, coincidindo com a data em que Proust se foi, mas os volumes continuaram aparecendo até 1927.

¹⁸ Veja a versão em língua portuguesa por Lúcia Miguel Pereira, “*O tempo Redescoberto*”, Globo, São Paulo, 1998.

Porém isso não é tudo. Mais do que uma imagem referencial, a impossibilidade em alguém possuir o outro tem alcance essencial na mirada estética sendo por essa via que se alcança o caráter racional das principais relações que compõem o mundo social do narrador proustiano.

Tanto é assim que os equivalentes arbitrários e ideais com que o narrador encontra seus amigos puderam ser notados igualmente a respeito de Saint-Loup, a quem se deve considerar como sendo “mais geral do que ele mesmo, um produto da nobreza francesa mais antiga”, de tal sorte que sua estima pelo narrador tampouco seria a manifestação de uma personalidade especial e encantadora, mas se inclui entre os “acréscimos inevitáveis de seu excelente berço e educação”.

A descoberta da necessidade da arte surge como a contrapartida desses equivalentes ideais.

A descoberta da necessidade da arte é uma experiência do próprio artista que o narrador sofrerá nas seqüências da recepção oferecida pela Princesa de Guermantes, não sem as prévias condições que costumam acontecer quando e onde o sujeito passa por um crescimento real sobrepujando a memória inteligente.

Dito com as palavras do universo proustiano trata-se de receber “o oráculo que havia sido negado à tensão mais exacerbada de seu espírito”, que havia sido negado à inteligência do narrador que não conseguira “extrair do enigma da árvore a flor, o gesto e a arte”.

Assim postas no monólogo exercido a caminho da recepção, essas condições são resumidas por Beckett no estado desentusiasmado do narrador ao se aproximar de uma sociedade que há tempos deixara de interessar-lhe.

Aliás, será exatamente por encontrar-se “nas cercanias dessa inutilidade” que lhe será possível viver a experiência singular do que é simultaneamente “assunção e anunciação”.

Todavia, se, por um lado, tal situação (o encontrar-se nas cercanias de uma sociedade que há tempos deixara de interessar-lhe) instaura a condição de possibilidade, por outro lado, o acesso do narrador a tal experiência artística com caráter originário, extático, deve-se à singularidade de seu estado interior de abatimento da sua memória inteligente, no prolongamento da depressão e fadiga da sua vontade.

O monólogo em "Le Temps Retrouvé"

Mas não é tudo. Beckett insistirá na ligação existente entre a neutralização da vontade e o exercício do monólogo interior, pondo em relevo nesta seqüência das “cercanias da sociedade” que a depressão e fadiga do narrador, levando ao abatimento de sua memória inteligente, devem ser apreendidas como resultantes da lucidez excessiva e minuciosa daquele exercido monólogo interior.

Com efeito, esse monólogo trouxera a tona não só o vazio do seu amor por Gilberte, pela Duquesa de Guer-mantes, por sua avó; ou ainda o de suas relações com Albertine, ou o vazio de Combray e Balbec e Veneza que já não sobreviviam nele, mas o monólogo lhe trouxera também a certeza de sua artificialidade e falta de talento para a literatura e a consequente desilusão a respeito da arte – cuja imagem lhe parecia sempre o único elemento ideal e inviolado dentro de um mundo corruptível e agora, no instante daquele monólogo a caminho da recepção, se lhe afigurava tão irreal e estéril como as construções de uma imaginação enfermeira.

Sugerindo-nos que Proust ergueu seu mundo do elemento misterioso da des-atenção, como fonte profunda conexas ao espaço da alienação mental subjetiva ou do sonho, e não obstante essa constatação, Beckett visualiza a obra proustiana como não arbitrária, dizendo-nos que a mesma não é um acidente, porém sim um acidente que se salvou, às condições do qual Proust houvera chamado *memória in-voluntária*.

Tais as linhas básicas da análise sobre a experiência artística do narrador nos preâmbulos da cena da recepção da princesa de Guermentes, que inaugura a **Segunda Parte de Le Temps Retrouvé**.

► Sem dúvida há um referencial por trás dessa análise, há um modelo da duplicação levando à afirmação da realidade individuada. Segundo Beckett, a afirmação da realidade pelo monólogo interior acontece como o repetir *sui generis* de uma qualidade não-apreendida, mas irrompida na recordação, um “milagre de analogia” tornando

efetivo que a impressão central de uma sensação passada se repita “como um estímulo imediato”, um *éxtasis*, em relação ao qual, todavia, “o sujeito pode identificar espontaneamente” o modelo da própria duplicação, “cuja pureza integral fora conservada exatamente porque esquecida”.

Mas não examinaremos isso agora. Ao modo de prolegômenos à filosofia de arte devemos antes delimitar o estado do problema da experiência artístico-extática em Proust. Exigência esta tanto mais requerida se levarmos em conta tratar-se da solução proustiana para a questão de como o artista pode evadir-se dos obstáculos a uma expressão autêntica da realidade.

Note-se para começar que Beckett se relaciona com Proust não à maneira de um crítico de arte, um sociólogo ou leitor comum; note-se igualmente que os obstáculos à expressão autêntica não são antepostos como dados de um contexto de crise de objetividade literária, que sem dúvida a obra proustiana enfrenta. É exatamente a forma especial com que tais obstáculos são figurados e ultrapassados que Beckett examina, dá formulação e nos oferece. Daí seu fascínio pela memória in-voluntária e sua defesa da importância única da arte para o artista, não somente como a moral de Proust, mas como o princípio estético efetivo dessa obra artístico-literária.

Vale dizer, é impossível chegar a Proust e à estrutura estética de sua obra sem mergulhar junto com ele em modo poético nas expressões da memória in-voluntária. É colando-nos junto do Proust artista que poderemos apreender e compreender sua própria formulação dos obstáculos, como poética em múltiplas faces: Tempo, Hábito, Memória, com maiúsculas, metáforas de Janus, metáforas do lendário ou do próprio metafórico, cujas múltiplas faces podem referir uma duplicidade permitindo à mente do artista – como a que vem de Janus – evadir-se da própria *coisa mentada*, como da Sua Tirania e Vigilância.

Portanto, menos que interpretarem distanciando-se, a intenção filosófica e o propósito analítico beckettiano voltam-se como disse para reencontrar Proust tal como o artista se descobriu ele mesmo, individuado, no milagre da evasão em face do Tempo, do

Hábito e da Memória, como obstáculos à expressão espontânea do conteúdo artístico. Daí falar-se da solução proustiana, da experiência proustiana, da revelação proustiana.

Desta sorte, a reflexão estética se combina à análise dos temas literários, sobretudo os do sofrimento e do tédio, sendo as significações destes temas referidas não tanto à composição da fantasia, nem aos aspectos sociais ou morais, mas, antes disso, a certos aspectos da própria experiência artística.

► A experiência artística revela uma qualidade cuja compreensão teórica nos fornece a reflexão estética ao tomar como objeto a necessidade de arte para o narrador proustiano, o narrador que, em meio aos seus monólogos, busca interpretar o *éxtasis* experimentado.

A necessidade de arte nesse interpretar do extático lhe permitirá ver não só o hábito, a paixão e a inteligência como surgidos da obscuridade do tempo, mas o próprio *éxtasis* experimentado revelando-se como beleza incorruptível.

Desatenção e encantamento

Desta forma, em que pese seu caráter intelectual servindo à interpretação, as significações estéticas são procedentes não do conhecimento racional, mas, semelhantes nisso às eminentemente intuitivas significações da fantasia, provêm no dizer de Beckett do *encantamento* entretecido na composição literário-artística de Proust, a partir da ação encantadora e extática da memória in-voluntária.

Na reflexão proustiana de Beckett só se chega ao âmbito de onde se tira esse princípio artístico efetivo que é a memória in-voluntária caso tomemos em consideração o elemento misterioso da des-atenção, o único que houvera escapado à pegada coisificante do Hábito.

É o que Beckett fará, e assim fazendo desdobrar um esquema de análise em que o nível psicológico será elevado a uma psicologia da essência.

Com efeito, na abordagem estética a *falta de intenção* tem relevância especial não só porque funciona como redutor para o registro das impressões do nosso interesse e para o alcance do interdito, mas pode ser compatível com os órgãos de reações aos estímulos, compondo a percepção e afirmando a curiosidade, isto é, os órgãos que servem de articulação e respondem por nossa ansiedade.

Todavia a rememoração no sentido mais elevado do termo não é aplicável a esse nível biológico que toca a nossa atenção, de sorte que só podemos recordar o que foi registrado por nossa des-atenção e guardado nesse escaninho último e inacessível de nosso ser, cuja chave o Hábito não possui.

Será, pois, nesse sorvedouro interdito às nossas sondagens (voluntárias, inteligentes) que se guardará a essência de Nós próprios, o melhor de nossos muitos Eus e suas concreções, que em maneira simplista chamam “Mundo”.

► Sugerindo-nos que Proust ergueu seu mundo de tal fonte profunda, a des-atenção conexa ao espaço da aliena-

ção mental subjetiva¹⁹ ou do sonho, e apesar dessa observação, Beckett visualiza repito a obra proustiana como não-arbitrária, dizendo-nos que a mesma não é um acidente, porém sim um acidente que se salvou, às condições do qual Proust houvera chamado “memória in-voluntária”.

A diferença básica é que, desprovida de interesse no elemento misterioso da des-atenção que colore nossas experiências mais comuns, a memória voluntária funciona como um índice do que é velho conhecido do indivíduo: é a memória uniforme da inteligência que gozando da nossa confiança reproduzirá para que as inspecionemos aquelas impressões do passado que se formaram consciente e inteligentemente.

Beckett diferenciará a memória voluntária com fins didáticos, por contraponto para melhor nos introduzir no elemento *sui generis* da arte de Proust, o elemento imediato ou que é uma deflagração imediata. No seu dizer a memória voluntária apresenta o passado em monocromo: as imagens que elege são tão arbitrárias como as elegidas pela imaginação e igualmente alheias à realidade.

Beckett põe em relevo que o material subministrado pela memória voluntária não encerra nada do passado, e não passa de uma projeção borrada e uniforme já destituída de nossa ansiedade e oportunismo, inclusive dos estados da fantasia.

Portanto, como dirá Proust, não há muita diferença entre a lembrança de um sonho e a lembrança da realidade: como o emissário de seu hábito, a lembrança proporcionada pela memória voluntária lhe assegura quando você desperta que sua personalidade não desapareceu com sua fadiga.

Por contra a memória in-voluntária é uma deflagração imediata, total e deliciosa: restaura o real artístico em seus momentos: como o objeto passado e como o sujeito a quem encantava: abstrai o útil, o oportuno, o aci-

19 Alienação mental subjetiva no sentido de delírios patogênicos em face da realidade, frequentemente provocados no envolvimento do indivíduo em alternativas inconciliáveis para o sentimento de felicidade. Veja p. 11.

dental; consome o hábito e seus efeitos, ultrapassando desta forma a falsa realidade. Por outras palavras, ditas com as boas imagens de Beckett, a memória in-voluntária é uma fada indômita e não admite ser importunada: escolhe seu lugar e tempos próprios para levar a cabo seu “milagre”.

Beckett verificará que esse “milagre” se repete em Proust mais de doze ou treze vezes, apresentando-nos uma lista com onze desses “encantos” ou “encantamentos”, isto é, episódios reveladores, como o famoso episódio da *madeleine* molhada no chá que, sendo o primeiro da série, justificará a afirmação de que toda a obra de Proust é um monumento à memória in-voluntária e à epopéia de sua ação.

©2007/2011 by Jacob (J.) Lumier



► A Moral do Artista:
Leitura de Proust
Por
Jacob (J.) Lumier

PARTE TERCEIRA

Sob A Visão Da Avó

A experiência artístico-extática na
Análise estética do leitmotiv na obra de Proust.

A ação sublime

O mito literário é o conto irrealizado do bom velho tempo, a lenda fabulosa mantida sem solução do "velho ser obscuro da natureza".

O horizonte da filosofia artística, o mito literário, emerge no âmbito do *processus* histórico como o fundamento da contradição não-contemporânea: é o conto irrealizado do bom velho tempo, a lenda fabulosa mantida sem solução do "velho ser obscuro da natureza". Nessa lenda fabulosa se encontra um passado não superado desde o ponto de vista do desenvolvimento das oposições econômicas, mas sob o aspecto material também é um passado que não foi ainda dignificado como passado (Ernst Bloch ²⁰).

A abordagem posta em obra por Samuel Beckett não escapa desta compreensão histórico-dialética. Em que pese sua fonte no individualismo proustiano, ao pesqui-

20 Cf. Bloch, Ernst: *Héritage de ce Temps* (Erbschaft dieser Zeit, Zürich, 1935), tradução de Jean Lacoste, Paris, Payot, 1978, 390 pp .

sar a estrutura estética, Beckett mergulha todo inteiro no âmbito da contradição não-contemporânea.

Tanto é assim que os episódios artisticamente mais significativos são classificados por Beckett como "*encantos*" e "*encantamentos*", no sentido sublime ou poético dos termos, tal como todo o mundo reconhece o enlevamento, revificação e salvamento dos personagens, não somente nas fábulas ou nos contos de fadas, onde o *bom velho tempo* é recorrente sempre que se diz "era uma vez", mas notadamente nos contos *sui generis* de **As Mil e Uma Noites**, que diz "houve um tempo"...

As sequências desses episódios com manifestação incontinida da memória in-voluntária constituem a estrutura de ação sublime configurada na obra de Proust.

Tendo em vista o conhecido episódio de encantamento ativado pela experiência da *madeleine* molhada no chá, como veremos, o mundo encantado de Proust composto de personagens e lugares, de frequentadores e ambientes sai inteiro de uma taça de chá, e um dos principais aspectos da estrutura estética é que desta taça não é somente a mansão de Combray e a infância do narrador que surgem, mas Combray nos leva aos caminhos do palácio de Guermantes e de Meséglise e à personalidade de Swann, e com Swann podem relacionar-se todos os elementos da experiência proustiana: Swann está detrás do balneário de Balbec, e Balbec é sua amada Albertine e é seu amigo Saint-Loup.

Distinguindo dois níveis, Beckett nos diz que, diretamente, Swann implica Odete e Gilberte, os Verdurin e seu clã; a música de Venteuil e a prosa encantada de Bergotte, enquanto que, indiretamente, (via Balbec e Saint-Loup) implica os Guermantes, Oriane e o Duque, a Princesa e M. De Charlus.

O outro aspecto da estrutura estética repousa na dinâmica de composição da ação da memória in-voluntária, acontecendo como a salvação acidental e fugidia – o milagre da evasão em face de Janus – em meio da vida que

sobrevém quando estimulada pela negligência ou agonia do Hábito, e em nenhuma outra circunstância.

Desta forma, a experiência extática é adotada por Proust como algo mais que um tema: configura o *leitmotiv* de sua obra, reaparecendo recorrente como uma neuralgia persistente e monótona. Se acontecer de desaparecer sob a superfície, a experiência extática surge como estrutura: afirmação mais confiada e essencial da realidade.

Quer dizer Beckett põe em relevo que o *éxtasis* experimentado pelo narrador proustiano, se acontecer de aparecer por vez primeira com o episódio/encantamento da *madeleine*, torna a aparecer pelo menos em cinco ocasiões importantes (e em outras sete ou oito não tão importantes assim) antes da cena da recepção na mansão da Princesa de Guermantes, no começo do **Segundo Volume** de “**Le Temps Retrouvé**”, onde a experiência extática encontra sua expressão mais alta e integral.

Na análise estética do *leitmotiv*, a série das intervenções da memória in-voluntária não está completa, e deve-se observar certa gradação de importância entre as referências.

A série das intervenções da memória involuntária formando a estrutura estética da obra de Proust ou, como prefere Beckett, a lista dos encantos é a seguinte:

- (1) – a Madeleine embebida em uma infusão de chá (“Du Côté de chez Swann” vol.1, págs. 69 a 73);
- (2) – as torres de Martinville vistas desde a carruagem do Dr. Percepied (ibid págs. 258 a 262);
- (3) – um odor rançoso em um cabinet de toilette público dos Champs Elysées (“A l’Ombre des Jeunes Filles en Fleur” vol.1, pág.90);
- (4) – as três árvores vistas perto de Balbec desde o coche de Mme De Villeparisis (ibid, vol.2, pág.161);
- (5) – a cerca de espinhos próxima de Balbec (ibid., vol.3, pág.215);
- (6) – o narrador se agacha para desatar as botinas por ocasião de sua segunda visita ao Grand Hotel de Balbec (“Sodome et Gomorrhe” vol.2, pág.176);

- (7) – o calçamento desnivelado no pátio do Palácio de Guermantes (“Le Temps Retrouvé” vol.2, pág.7);
(8) – o ruído de uma colher contra um prato (ibid, pág.9);
(9) – o narrador limpa a boca em um guardanapo (ibid, pág.10);
(10) – o ruído da água nos canos (ibid, pág.18);
(11) – o livro “François le Champi”, de George Sand (ibid, pág.30) ²¹.

Tratam-se das referências do critério de valor artístico-literário em Proust que Beckett arrolou em sua análise do *leitmotiv*, de tal sorte que o valor literário se afirma lá onde observamos a intervenção da memória involuntária assinalada pelo narrador proustiano, ou no que possamos relacionar à mesma. Sem embargo, Beckett verá a afirmação privilegiada do valor estético-literário na relação entre o narrador e Albertine, considerada como envolvendo todos os principais temas literários em Proust, sobretudo os temas do sofrimento e os do tédio.

O leitmotiv proustiano

Nessa análise estética do *leitmotiv*, a série das intervenções da memória involuntária não está completa e deve-se observar certa gradação de importância entre as referências. Quer dizer, nem todas as experiências extáticas do narrador são conseguidas completamente.

Há aquelas que foram interrompidas ou não ultrapassaram o nível dos tanteios e que, portanto, não se deixam classificar como motivo condutor, mas como pressentimento de sua proximidade.

É o caso das evocações vagas e incompletas relatadas por Beckett como as tendo observado em “Le Côté de Guermantes” (vol. 2, págs. 80 a 82) e não incluídas no seu rol, cuja importância, porém, altamente significativa, está na tomada de consciência pelo narrador da sua realidade, “matéria e substância heterogênea de seu passado”.

21 Salvo referência expressa em contrário, as indicações citadas no texto do presente ensaio remetem à edição por “La Nouvelle Revue Française” em dezesseis tomos, utilizada, mas abominada por Beckett.

Tratam-se evocações interrompidas que se devem tomar como precursoras fugazes da experiência decisiva da vida do narrador, que só culminará muitos anos depois no pátio e na biblioteca do palácio da Princesa de Guermantes.

A situação em que irrompe em perspectiva a "substância heterogênea do passado" é resumida nas seguintes linhas: o narrador está em sua casa aguardando Mlle. De Stermaria, personagem este que segundo Beckett poderia haver sido a sua Albertine, se então não houvera faltado.

Fazendo com que o narrador seja transportado sucessivamente a Balbec, Doncières e Combray, a intervenção da memória involuntária ocorre por efeito das evocações do passado naqueles lugares, emergentes como lampejos nas sequências seguintes: (1) – no claro da luz crepuscular que o narrador percebe de repente sobre as cortinas da janela; (2) – na seqüência da descida das escadas ao lado de Robert de Saint-Loup, que acabara de chegar; (3) – na mirada da espessa névoa que tomou conta da rua.

Entretanto, posto que o narrador não esteja sozinho, a tomada de consciência da sua realidade, suas imagens dessa *experiência da duplicação* são interrompidas exatamente por Saint-Loup, sendo assim postergado o momento decisivo de sua vida até a cena da recepção no palácio da Princesa de Guermantes.

Já quanto aos cinco últimos episódios de reconhecimento na sua lista de encantos, acentuando sua importância maior em face dos demais (o calçamento desnivelado, a colher e o prato, o guardanapo, o encanamento, o exemplar de "François le Champi"), Beckett os considera como uma anunciação única e como a chave da obra de Proust.

► Entretanto, será a respeito do conteúdo acima referido no item 6 de sua "lista dos encantos" que Beckett aprofundará sua análise do leitmotiv.

O desamarrar das botinas por ocasião de segunda visita do narrador ao Grand Hotel de Balbec, que se pode ler em "Sodome et Gomorrhe" (vol.2, pág.176) lhe parece tão típico da revelação proustiana quanto a experiência da dupli-

cação mais famosa que é a madeleine embebida em uma infusão de chá ("Du Côté de chez Swann" vol.1, págs. 69 a 73)²².

Com efeito, no episódio do desatar das botinas se observa não só uma aparição central do motivo, mas também uma aplicação do mecanismo errático do hábito e da memória tal como Proust o concebe. Veremos adiante que a análise estética combina esses dois aspectos.

Se, na percepção dos fenômenos correntes, o objeto dado é correlativo de um sujeito inserido no fluir do tempo ou de um observador que contamina o observado com a sua própria instabilidade, em uma relação humana proustiana nos deparamos com um objeto cuja instabilidade é independente e pessoal.

Aliás, a reflexão estético-filosófica tem quatro linhas complementares desenvolvidas duas a duas.

O problema chamado mecanismo errático do hábito e da memória sendo combinado à experiência extática será analisado mediante o cotejo da primeira estadia e da segunda estadia do narrador em Balbec, descritas respectivamente em "A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleur"(vol.2) e no acima mencionado "Sodomme et Gomorrhe"(vol.2).

Já o problema da impossibilidade em tomar posse do outro será analisado em referência à tragédia da relação entre o narrador e Albertine, levando à exposição sobre o modelo da duplicação ou, no dizer alusivo de Beckett, levando ao "Discours de la Méthode" Proustiano, compreendendo, respectivamente, "Les Intermittences du Coeur" e o segundo volume de "Le Temps Retrouvé", cujas sequências iniciais formulam o mencionado modelo da duplicação.

O alcance pelo sujeito do objeto do desejo atende a um desses milagres de coincidência em que o calendário dos fatos corre paralelo ao calendário dos sentimentos.

► O esquema analítico de Beckett não é como disse tão complexo quanto sua aplicação e desenvolvimento. Baseia-se o mesmo na constatação de que, em uma relação huma-

22 Veja adiante a "Nota sobre o episódio da madeleine", à pág. 122.

na proustiana, a instabilidade do objeto aprofunda-se para além da sua simples contaminação pela instabilidade de um sujeito inserido no fluir do tempo.

Quer dizer, se, na percepção dos fenômenos correntes, o objeto dado é correlativo de um sujeito inserido no fluir do tempo ou de um observador que contamina o observado com a sua própria instabilidade, em uma relação humana nos defrontamos com um objeto cuja instabilidade é independente e pessoal ou, no dizer do próprio Beckett: “dois dinamismos separados e imanentes não relacionados por sistema nenhum de sincronização”.

Daí a inferência referindo qualquer objeto de uma relação humana a uma sede de possessão, que só pode ser por definição insaciável, admitindo, todavia, que essa orientação de análise da relação absolutamente central entre o narrador e Albertine só em maneira muito abstrata pode corresponder ao pensamento estético de Proust.

A escavação poética

A intenção aqui é acentuar que as criaturas artísticas de Proust são irremediavelmente tomadas por uma condição e circunstância predominante, a saber, o Tempo, e igual nisto aos organismos inferiores são apenas conscientes de duas dimensões, permanecendo pasmadas ante o mistério da altura: “não se pode escapar das horas e dos dias, nem do amanhã nem de ontem”.

Desta forma, Beckett põe em relevo o modo pelo qual se inter-relacionam, por um lado, o problema da Memória e do Hábito, atributos do Tempo, e, por outro lado, o problema da impossibilidade em tomar posse do outro.

Em conseqüência, se a Memória e o Hábito controlam o episódio proustiano mais simples exige-se a compreensão do seu mecanismo para prosseguir na análise. Por sua vez, para chegar à compreensão desse mecanismo partindo do desejo do indivíduo, admite-se haver como disse um ego das aspirações do ontem e um ego para as do hoje e que nessa di-

ferença não há logicidade, não há sistema nenhum de sincronização em o sujeito B se decepcionar com a trivialidade de um objeto preferido pelo sujeito A.

Então, será do ponto de vista da diferença inserindo-se no desejo mesmo que se configura como disse a abordagem estética, a nos oferecer inicialmente uma análise da desilusão em face do que chama nulidade da consecução ou da realização invisível dos sentimentos.

Sustenta-se, por um lado, que a incapacidade em apreciar nossa alegria comparando-a racionalmente à nossa tristeza põe em relevo o sentido em que a memória voluntária em Proust carece de valor como instrumento de evocação, proporcionando nada mais que uma imagem tão alheia do real quanto o é o mito tirado de nossa imaginação.

Vale dizer que qualquer esforço intelectual consciente para reconstituir o impensável ou invisível como uma realidade revela-se infrutuoso.

Por outro lado, admitindo não somente que, em decorrência, a identificação do sujeito ao objeto do seu apego escapa a qualquer relação lógica, mas que o alcance pelo sujeito do objeto do desejo atende a um desses milagres de coincidência em que o calendário dos fatos corre paralelo ao calendário dos sentimentos, neste caso, teríamos uma consonância tão perfeita quanto o estado temporal da consecução elimina tão precisamente o estado temporal da aspiração, de tal sorte que, no fim, o real parece o inevitável.

É, pois, em relação ao real impensável assim aparecido, inalcançável pelo esforço intelectual então ressentido como desilusão, que se compreende o sentido da memória involuntária em Proust, posto haver somente uma impressão real e um modo de evocação adequado, e não dispomos de controle sobre nenhum dos dois.

Todo o esforço da reflexão estética é mostrar como acontece e o que significa na obra romanesca de Proust a suspensão da função do Hábito, a suspensão dessa contínua adaptação e readaptação de nossa sensibilidade orgânica às condições dos mundos do Hábito, em referência do qual o sofrimento representa a supressão dessa função,

*seja por negligência ou insuficiência, enquanto o tédio re-
presenta a sua realização.*

Mas não é tudo. Essas observações iniciais sobre o enraizamento profundo da desilusão no indivíduo humano estão integradas como disse em uma reflexão envolvendo os vários níveis da transação entre o indivíduo e seu contorno, implicando certa aproximação de Proust e Schopenhauer.

O cerne dessa reflexão não está limitado somente na exposição de uma teoria de transição, contida na solução proustiana²³, mas compreende exatamente uma interpretação da fórmula solucionadora de Proust, opondo o Hábito como segunda natureza a uma primeira natureza, tomada esta, por sua vez, livre das maldades e encantos daquela.

Conforme já disse, em face desta fórmula, a abordagem estética desdobra-se pela compreensão de que essa primeira natureza, por via de consequência, não só corresponde a um instinto mais profundo do que o mero instinto do organismo à autoconservação, mas se revela diretamente ao ego durante tais períodos de abandono, durante os momentos de suspensão do Hábito.

Então, naquela primeira natureza trata-se da capacidade espontânea do ego em apreender diretamente o modelo de duplicação composto na experiência artística.

Antes, porém, notem que, tomando as maldades e encantos da metáfora proustiana como sendo as da realidade, se admite em reflexão estética uma forma de percepção propriamente artística, correspondendo a tais encantos da realidade. Ou seja, quando se percebe o objeto como particular e único, e não só como pertencendo a um grupo; quando o objeto aparece independente de qualquer idéia geral e separado da sensatez de uma causa, "isolado e inexplicável à luz da ignorância", só então pode ser fonte do encanto poético.

23 Vejam as págs. 33 / 34.

A dificuldade é que o Hábito vetou essa forma de percepção, segregando uma ação que consiste precisamente em esconder a essência, o caráter acessível do objeto individualizado na bruma do “*conceito / preconceito*”.

Todo o esforço da reflexão estética é mostrar como acontece e o que significa na obra romanesca de Proust a suspensão da função do Hábito, a suspensão dessa contínua adaptação e readaptação de nossa sensibilidade orgânica às condições dos mundos do Hábito, em referência do qual o sofrimento representa a supressão dessa função, seja por negligência ou insuficiência, enquanto o tédio representa a sua realização.

Ou seja, na obra romanesca de Proust, a composição pode ser equiparada a um pêndulo oscilando entre esses dois extremos: o sofrimento, que lança uma ponte para o real e é a condição primeira da experiência artística; e o tédio, o mais tolerável dos males humanos por ser o mais permanente.

Em razão de tal oscilação, há que penetrar na série interminável de renovações para buscar os esforços de escavação poética, e não tomá-la como uma progressão, o que nos deixaria indiferentes.

O sonho poético do Paraíso Perdido

A teoria proustiana de transição operada por Beckett volta-se exatamente para os períodos que separam adaptações consecutivas e os enfoca como as zonas perigosas da vida dos indivíduos: arriscadas, precárias, dolorosas, misteriosas e febris quando por um momento o tédio em viver é substituído pelo sofrimento no ser: é substituído pelo livre jogo de todas as faculdades ou estados de ânimo do indivíduo humano.

Em seus enunciados as leis da memória estão sujeitas às leis mais gerais do hábito na medida em que o hábito é uma transação entre o indivíduo e seu contorno, entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas funcionando como garantia de uma opaca inviolabilidade de sua existência.

Há uma escala de valores sob o imperativo de objetivação da vontade do indivíduo, ou seja: se o mundo é uma projeção da consciência de si dos indivíduos como disse, o

pacto de garantia deve renovar-se continuamente. Daí falar-se que a vida é uma sucessão de hábitos tanto quanto o indivíduo é uma sucessão de indivíduos.

Beckett distingue *duas modalidades de transição* nessas séries de renovações: a supressão do Hábito e a breve suspensão de sua Vigilância.

No primeiro caso, nossa atenção é paralisada pela devoção do hábito, de tal sorte que o hábito corrente de viver é incapaz de transparência, é incapaz de ver qualquer atividade redundante com o mistério de qualquer circunstância imprevista. Mas é nesse momento imprevisto que acodem as faculdades atrofiadas e se restabelece o valor máximo em nosso ser.

Tal será o caso analisado por Beckett não só como supressão do Hábito, mas, correlativamente, como o pacto retomado²⁴, referindo-se como verá ao episódio da primeira visita do narrador proustiano a *Balbec-plage*, em companhia de sua avó ("*A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleur*", vol.2).

Na segunda modalidade, a via do sofrimento do narrador proustiano é posta em relevo pelo abandono do "pacto de garantia" reconduzido do hábito, e pela conseqüente exposição à realidade (sofrimento no ser).

Observar-se-á que neste caso o velho ego é persistente, e ao tédio combina-se a função dele como protetor da integridade. O sofrimento e a ansiedade do narrador surgem quando esse ego persistente desaparece, o que, porém, só acontece em face de um fenômeno ou situação que não lhe é facultado reduzir à condição de conceito cômodo e conhecido – revelando-se nesse momento sua função de escudo para evitar ao seu protegido o espetáculo da realidade a que então fica exposto.

A ansiedade é notada porque o narrador não consegue dormir em um quarto estranho: o atormenta o teto alto, pois está acostumado ao teto baixo. Enquanto na primeira modalidade de transição o ego observado busca reafirmar ou

24 Não esquecer que o hábito é uma transação entre o indivíduo e seu contorno. O "pacto de garantia" é a contínua adaptação e readaptação de nossa sensibilidade orgânica às condições dos mundos do Hábito, funcionando para o indivíduo como garantia de uma opaca inviolabilidade da sua existência.

recuperar um hábito suprimido, nesta, pelo contrário, o narrador está exposto, embora o hábito tenha sido apenas posto em suspenso, pois o ego não consegue reproduzir sua função de escudo protetor.

O exemplo desse último caso é tirado do episódio da brusca partida do narrador de Doncières, deixando a companhia de Saint-Loup logo após a ligação por telefone com sua avó, exatamente para vê-la em Paris.

Beckett nos descreve a narrativa de Proust pondo em relevo os seguintes momentos da situação e da experiência do narrador que levam à recriação da realidade: (1º) – o impacto da impressão causada pela audição ao telefone em primeira vez da voz de sua avó, “tão diferente da voz que ele está acostumado a ouvir” sempre combinada aos traços faciais dela, mas que então lhe aparece em extrema fragilidade, revelando o sofrimento da idosa e simbolizando o isolamento de sua avó em relação a ele próprio; (2º) – o momento de espanto, isto é a manifestação do narrador reagindo àquela impressão quando, interrompida a ligação, a voz se cala e sua avó lhe aparece como irremediavelmente perdida, como Eurídice entre as sombras: sozinho ante o telefone grita em vão o nome dela, sentindo em sua ansiedade que tem que ir ver sua avó e parte rumo a Paris; (3º) – ocorre então um aprofundamento nessa experiência que o leva ao conhecimento da realidade da avó e, por extensão, da sua própria.

É que o narrador proustiano em observador indiscreto contempla a avó sem que ela saiba que ele está ali, de tal sorte que no dizer de Beckett o narrador se encontra presenciando sua própria ausência, impressão esta só possível porque, em consequência de sua viagem e de sua ansiedade, a vigilância do hábito dele próprio está em suspenso ou está suspenso momentaneamente o hábito de seu carinho por sua avó. Beckett descreve esse momento acentuando que a mirada do narrador, sua maneira de olhar, já não é aquela que vê em cada objeto precioso de sua afeição um espelho do passado.

Assim interpretada, essa suspensão momentânea do Hábito se deve a que não houve o tempo necessário para

que a idéia do que o narrador deveria ver chegasse a ser interposta, como um prisma entre o olho e o objeto.

Nessa lacuna o olho funciona com a precisão crua de uma câmara e assim fotografa a realidade da avó, levando o narrador a compreender com horror que aquele ente querido de sua mente, piedosamente composto ao longo dos anos mediante a solicitude da memória habitual, já não existe, e que ele tem diante de si uma idosa comum, desconhecida, a quem nunca havia visto.

O único sonho de um Paraíso é o Paraíso perdido e não com retenção da personalidade, sonho este que só pode ser artístico, vedado que é à memória voluntária.

Quanto ao caso que exemplifica a *primeira modalidade de transição*, quando o ego observado busca reafirmar ou recuperar um hábito suprimido, há uma significação mais notada porque integrada na narrativa da experiência do *êxtasis* artístico, relacionado no item 6 da lista das intervenções da memória involuntária formando a estrutura estética da obra romanesca de Proust, como vimos acima.

Trata-se do episódio da primeira estada do narrador adolescente em *Balbec-Plage*, lugar de veraneio na Normandia, aonde chega acompanhado por sua avó e se aloja no *Grand Hotel*, em cujo quarto repleto de objetos desconhecidos para ele, e estando febril e exausto depois da viagem, lhe é impossível dormir.

Beckett põe em relevo dois níveis diferenciados na narrativa de Proust: a descrição do estado emocional de enjaulado ressentido pelo narrador, por um lado, e, por outro lado, a maneira como ele interpreta esse sofrimento.

No nível emotivo nota-se em primeiro que todas as faculdades do jovem estão em alerta, que ele está vigilante e tenso e que, devido à sua atenção, à qual Beckett observa haver povoado o quarto de móveis gigantescos com sonoridade tormentosa e agonia em cores, não há lugar para seu corpo dolorido em tal aposento vasto e horrível, sen-

tindo-se ele como em uma jaula onde não podia pôr-se de pé erguido nem sentar-se.

Tal estado aflitivo deve-se a que o Hábito não teve o tempo necessário para acomodar ou familiarizar a impressão de grande ruído do bater do relógio, nem para reduzir a impressão hostil das cortinas violetas, nem suprimir o impacto do enorme tamanho dos móveis, enfim, faltou tempo para diminuir a inacessível abóbada da penteadeira.

Ainda no nível emotivo, nota-se em segundo lugar o momento da entrada da avó no quarto de aflição do narrador adolescente e sozinho. A avó o consola e, fitando o gesto dele em agachar-se para desamarrar as botinas, insiste em ajudá-lo a desvestir-se; o aconchega, e antes de deixá-lo o faz prometer que baterá no tapume que o separa do quarto dela, caso ele precise de alguma coisa durante a noite. Ele bate e a avó torna a entrar. Porém o narrador sofre não só naquela noite, mas durante muitas noites de sua estadia no *Grand Hotel*.

Quanto à maneira pela qual o narrador interpreta o sofrimento do adolescente sozinho, trata-se de uma aversão prolongada, desesperada e cotidiana ante a contínua ***esfo-
liação da personalidade***.

Tal sofrimento aparece ao narrador como a resistência obscura dos componentes da personalidade – na medida em que representava todo o melhor de sua vida –, como a negativa em permitir um estado do indivíduo que se manifestasse com desprendimento.

Esta interpretação – que Beckett referirá em suma ao absurdo que é o sonho de um paraíso com retenção da personalidade – tem vários alcances seguintes: (a) - explica o horror do narrador ante a idéia de separação, seja em relação a Gilberte, seja em relação a seus pais, seja em relação a si mesmo ou sua própria morte; (b) – explica também o horror maior que ele sente ao pensar que a dor da separação se fará seguir da indiferença, isto é, o horror de que o sentimento da privação deixará de sentir-se por efeito do hábito, o qual haverá transformado o indivíduo ca-

paz de sofrer em alguém estranho, para quem os motivos desse sofrimento não contam.

O caráter fictício da alma total

A ação da memória in-voluntária traz a conjectura de que em certo momento a "alma total" só tem valor fictício, já que pelo aspecto ativo nunca é ela inteiramente realizável.

Em razão da indiferença pelo hábito, se compreende que o único sonho de um Paraíso é o Paraíso perdido e não com retenção da personalidade, um sonho que só pode ser (*éxtasis*) artístico, vedado o mesmo à memória voluntária.

Tal será o caso em que ocorre a supressão do Hábito fazendo-se acompanhar do correlativo esforço pelo pacto retomado ²⁵, caso que Beckett comporá em sua análise do *éxtasis* artístico por ocasião da segunda visita do narrador já adulto à praia de Balbec, referida no item 6 da lista dos encantos de estrutura estética.

Com efeito, a compreensão dessa segunda visita pressupõe (a) a consciência de que o Hábito já está reorganizado, de que a jaula metafórica revestindo o quarto do Grand Hotel já aparece ao narrador somente uma habitação, e ainda (b) a consciência de que já está efetuada a operação controladora de imposição da *alma conhecida* sobre a *alma horrorizada* dos seus contornos; pressupõe também (c) a observação de que, pelo conforto que lhe trazia, sua mãe se converteu na avó, falecida esta última um ano antes dessa segunda estadia, bem como (d) a percepção do sentido dos efeitos da realidade sobre a imagem antiga e misteriosa de uma Balbec de fantasia da primeira estada, com o *espelhismo* da imaginação tendo sido substituído pelo *espeilhismo* da memória aclarando o valor do desconhecido.

²⁵ Não esquecer que o hábito é como disse uma transação entre o indivíduo e seu contorno. O "pacto de garantia" é a contínua adaptação e re- adaptação de nossa sensibilidade orgânica às condições dos mundos do Hábito, funcionando para o indivíduo como garantia de uma opaca inviolabilidade da sua existência.

Desta forma, o incidente que aciona a memória in-voluntária *ultrapassa o campo da personalidade*, releva inteiramente da *vida interior* do narrador e põe em foco uma dimensão de sua *alma total*.

Trata-se da impressão sentida logo após sua chegada, quando ele se agacha em maneira igual ao gesto que fizera anteriormente, cautelosamente devido a sua debilidade, para desamarrar as botinas.

De pronto o invade uma presença familiar divina, e uma vez mais se sente recuperado graças a esse ser (sua avó), cuja ternura vários anos antes, em semelhante momento de angústia e fadiga, lhe havia dado um pouco de calma. É a presença da avó tal como era então, e continuou sendo antes do seu desaparecimento, depois do qual só restou dela um nome, parecido ao narrador como o falecimento de alguém estranho.

Desta forma, será somente por ocasião do "gesto de agachar-se para desatar as botinas", igual ao de outrora, e devido à intervenção da memória in-voluntária, que o narrador se inteira plenamente em realidade de que sua avó faleceu.

Nesse incidente se trata da experiência pela qual o narrador consegue extrair do seu gesto a realidade perdida de si mesmo, *a realidade do seu Eu perdido*, como se houvesse outra linha conectada a sua vida desde aquele momento remoto do seu passado em que sua avó reclinou-se sobre sua angústia.

A ação da memória in-voluntária traz a conjectura de que em certo momento a "alma total" só tem valor fictício²⁶, já que pelo aspecto ativo nunca é ela inteiramente realizável e, no prolongado período que o distancia daquele momento remoto do seu passado, o narrador esteve inexoravelmente privado do painel precioso que representava sua avó na tapeçaria de sua vida.

Mas a análise do incidente que aciona a memória in-voluntária como ultrapassando o campo da personalidade é igualmente referida à personalidade e prossegue, de tal sorte que essa "re-ligação" pelo momento remoto do seu

²⁶ Sobre a conjectura de que a "alma total" só tem valor fictício, veja Nota 1 dentro as **Notas Complementares** no final deste ensaio.

passado ao seu Eu perdido deve ser confrontada ao anacronismo de que a avó faleceu.

Desta forma Beckett põe em relevo os dois planos da narrativa de Proust levando não somente (1 – primeiro nível de análise) – à impossível compreensão da contradição posta pela experiência da presença e da extinção irremediável, mas também (2 – segundo nível de análise) – às formas de sofrimento surgidas por efeito do Hábito, o qual traz a tendência para o esquecimento, para a diluição da visão da avó.

Quer dizer, Beckett decompõe a experiência da impressão do narrador como o levando não só à consciência de que a avó faleceu, mas ao conhecimento de “quem” morreu; decompõe o fato de que o narrador teve que recuperar o sentimento da avó viva e carinhosa para poder aceitá-la morta e para sempre incapaz de ternura.

Daí decorre não só a supressão da lembrança que acalentava uma predestinação dele e da avó, mas forma-se a certeza do desatino em falar de predestinação em tal caso; a certeza de que sua avó era uma relação casual e os poucos anos passados com ela um acidente.

Certeza esta que se faz acompanhar da incapacidade para compreender aquilo que aparece ao próprio narrador como uma síntese dolorosa de sobrevivência e aniquilação, síntese essa figurada por sua vez no sentimento de que, da mesma maneira em que ele nada significava para a avó antes do seu encontro, tampouco não pode ele significar coisa nenhuma para ela depois da sua partida.

Para acentuar que a experiência da impressão sentida pelo narrador tem seu ponto alto no conhecimento de “quem” morreu, e desdobrando o segundo nível de sua análise, Beckett decompõe o processus do Hábito levando à diluição da visão da avó ²⁷.

27 Se a experiência da impressão é interior e ultrapassa a personalidade, o conhecimento de “quem” morreu, na medida em que afirma o anacronismo de que a avó faleceu, constitui o incidente originário da experiência trazendo a referência da personalidade (representações, imagens) para o âmbito dessa experiência de descoberta da realidade invisível do Eu perdido. Em consequência, o conhecimento de “quem” (...) é um dado que implica a **esfoliação da personalidade** e só pode acontecer como um percurso

O Hábito é favorecido pelo desejo de não sofrer do narrador proustiano em face da incapacidade de compreensão com a qual se defronta. Mas o estabelecimento da estrutura inversa e necessária do Hábito impõe-se não linearmente. Há, todavia, uma evocação da avó notada não só naquela outra evocação que é suscitada pela visão do tapume divisório que, ao modo de instrumento, havia transmitido a expressão vacilante da angústia do narrador adolescente; mas, depois desta, naquela que é suscitada pelo correr de uma persiana no vago do trem, em que a evocação da avó é tão vívida e dolorosa que o narrador se vê obrigado a descer do trem e a interromper a visita planejada à Mme Verdurin.

Nada obstante, o que levará o narrador ao conhecimento da realidade da avó como de “quem” morreu será a *forma de sofrimento surgida com o Hábito*, designada por Beckett como um **Calvário**, percorrido pelo narrador através da recordação de certos pensamentos depreciativos a respeito da avó. No dizer de Beckett, a recordação insistente das “maldades” sentimentais para com alguém morto é uma flagelação porque os mortos só estão mortos na medida em que continuam existindo no coração do sobrevivente.

Ao aprofundar o tema do sofrimento afirmado nessa forma designada “Calvário”²⁸, se observa que a piedade pelo sofrido impingido ao que morreu (o remorso pela dor de outro resultante dos maus pensamentos ou gestos dirigidos ao mesmo, quando em vida) é uma expressão mais cruel e precisa desse sofrimento ligando o sobrevivente ao falecido, do que pudera ter sido a própria estimação consciente por parte do atingido pelo mau pensamento ou gesto, já que este (tendo falecido) é poupado em face de um desespero adicional: o desespero do espectador. Trata-se do incidente recordado pelo narrador e ocorrido durante sua primeira estadia em Balbec e que o levou a julgar a avó como velha frívola e vaidosa.

através das formas de sofrimento (a imagem do Calvário com suas “Estações”), introduzidas pelo Hábito ao segregar a diluição da visão da avó.

²⁸ Sobre a aplicação da imagem do Calvário, ver adiante o capítulo “*Sob a visão de Albertine*”.

Contemplando o narrador, Beckett faz o sentimento de remorso sobressair ao recordar que o mesmo havia interpretado como signos de *coqueterie* as precauções tomadas pela avó quanto à postura e à inclinação da sombrinha ao posar para ser fotografada por Saint-Loup.

Na verdade, já então pressentindo seu próximo fim, queria ela deixar ao seu neto a foto como testemunho dos seus sofridos últimos dias, mas pretendia que a fotografia fosse de uma avó e não de uma enfermidade.

Sentimento de remorso esse agravado pelo fato de que o narrador só veio saber do primeiro ataque acometido naquela época à sua avó agora, nesta sua segunda estadia e um ano depois do falecimento da avó.

Sofre ele então, espectador silencioso, com aquela que não viu sofrer, como se a dor só pudesse enfocar-se a distância, em maneira igual à que era para a simplória governanta Françoise, quem, como uma espectadora, não pode reprimir as lágrimas quando se lhe informa que houve um terremoto na China.

©2007/2011 by Jacob (J.) Lumier

► A Moral do Artista:
Leitura de Proust
Por
Jacob (J.) Lumier

PARTE QUARTA:

Sentimento e Individuação

Sob A Visão de Albertine

*A filosofia estética do sentimento como
Expressão da individuação.*

Para Proust, “o homem não é um edifício cujas superfícies podem receber agregados, mas é uma árvore cujo tronco e cuja folhagem são manifestações da seiva interior”. O homem não pode sair de si e conhece os demais somente em si mesmo. Daí o sentimento como valor literário e artístico. Daí a visão da avó, a visão da própria Albertine, a visão do Montjouvain como expressões de “ele mesmo”.

O tema do desejo figura uma instância de escavação poética especial, onde o plano do sofrimento se decide na forma da tragédia, cuja vivência torna a existência do indivíduo acessível à experiência artística.

Trata-se do problema da impossibilidade em tomar posse do outro, que se desenvolve na direção de uma filosofia estética do sentimento, como expressão da individuação.

Neste ponto, se coloca a exigência de alcançar a exposição sobre o modelo da duplicação em Proust, cuja aplicação levando à afirmação da realidade se acabou de examinar em "A Visão da Avó".

Para tanto, devemos apreciar a análise que Beckett nos oferece do que chama “a tragédia da relação entre o narrador e Albertine”, na qual, como elemento artístico da es-

trutura de composição em Proust, o problema da impossibilidade em tomar posse do outro é apresentado em seus desdobramentos temáticos.

Veremos como o tema do sofrimento finca raízes na manifestação mesma do desejo sentido pelo narrador proustiano, de tal sorte que os efeitos extenuantes e depressivos dessa vivência serão constituídos na condição de possibilidade do *éxtasis* artístico ocorrido na recepção da Princesa de Guermantes.

Com efeito, é posto em relevo a visão de Albertine pelo narrador se constituindo como um objeto composto do desejo: uma mulher e o mar, em que Albertine assume múltiplas figuras para realizar com sua morte e, através da confirmação final, pela interpretação da perspectiva original – a Bacante da praia –, o que Beckett classifica como um procedimento típico na composição dos personagens proustianos.

Essa análise ou *escavação poética* do sentimento do indivíduo se desenrola em quatro níveis, seguintes: (a) – versa sobre a primeira estadia do narrador em Balbec; (b) – sobre uma visita de Albertine a Paris; (c) – sobre a interpretação que o narrador se faz dessa relação e finalmente (d) – sobre o impacto da morte dela.

Tal é o conjunto trágico do desejo impossível – a mulher e o mar – que será dissecado através dos diferentes prismas de visão artística em que a relação sentimental entre o narrador e Albertine vai se tornando uma fonte de tormento real ou imaginário para aquele, a começar da "multiplicidade plástica", passando pelo "amálgama do humano e do marinho", pela "visão do Montjouvain", até chegar ao paroxismo do ciúmes.

A Multiplicidade Plástica

A análise desenvolvida sobre a cena do primeiro contato em Balbec nos mostra um narrador às voltas com a multiplicidade pictórica de Albertine convertendo-se em uma multiplicidade plástica.

Nesse passar do pictórico ao plástico, a visão de Albertine antes e depois do primeiro contato se altera muito mais do que um simples efeito do ângulo de enfoque do observador, desembocando em um tumulto de contradições objetivas e imanentes, sobre as quais o sujeito carece de controle.

► O narrador vê Albertine pela primeira vez incorporada ao brilho do pequeno bando de moças em bicicletas contrastadas pelo mar. Grupo pictórico este que, em sua adoção invejosa, o narrador simbolizará nas Bacantes.

Albertine lhe parece carecer de individualidade e, nessa imaginação pictórica, está como envolta em um casulo: “uma crisálida delicada e quase abstrata”, em tal modo que “só o mistério do bando orgiástico de Bacantes” envolvendo-a num “cerco de rosas que rompe as linhas das ondas” será a única imagem válida, e permanecerá nas referências posteriores do narrador.

Em outro dia, ela o fita na praia e Beckett nos reproduz a frase desse relato retrospectivo, escrita pelo narrador então já fascinado pelo desejo de possuí-la e pressentindo a impossibilidade desse sentimento: “soube que não possuiria a jovem ciclista se não conseguisse possuir o que havia em seus olhos” - ele ainda não consegue vê-la dissociada do mistério das bacantes em bicicleta.

O contato com ela lhe é proporcionado pelo pintor Elstir que lhe apresenta, e ele “começa a conhecê-la através de uma série de subterfúgios” em que cada fragmento de sua fantasia e seu desejo é substituído por um conceito bastante menos preciso.

Criar-se-á então a Albertine da multiplicidade plástica, cujas expressões são equiparáveis a um caleidoscópio.

Empenha-se em observá-la em todas as oportunidades. Observa-a nas relações dela com Mme Bontemps; nas primeiras ambigüidades entre ele e ela; no reflexo de um luar em seu queixo; na maneira em que emprega o advérbio 'perfeitamente' no lugar de 'inteiramente'; na inflamação no canto de seu olho interferindo nas suas feições e, dessas observações, encontra a aparência dela como a passar da superfície mansa e polida a "um estado quase fluido de alegria translúcida, uma congestão febril".

Quando ousou seu primeiro gesto impreciso de aproximação, é repellido com frieza, levando-o a concluir que, em modo contrário à sua fantasiosa hipótese pictórica inicial, de ser ela a possível amante de um corredor ciclista ou de um campeão de Box, Albertine era honesta e fora falsa sua apreciação sobre o caráter dela.

Todavia, essa nova impressão é plástica e cambiará. O esquema da tragédia de Albertine se complica e altera o estado do narrador nas suas relações em Paris. Há certa perplexidade em face da própria incapacidade dele para encontrar um denominador comum, interligando a nova Albertine ou a nova multiplicidade dessa nova Albertine agora tomada em seus braços.

A configuração poética já não tem apenas uma base visual, fosse pictórica ou plástica. O objeto do desejo que ela parece simbolizar – a mulher e o mar –, acentuando no plano espiritual o prazer desfrutado dos favores dela, sofisticada, para ele já iniciada, esse objeto ou esse composto, através do hábito dela, leva a formar um segundo composto, desta vez com os ciúmes.

De fato, Beckett acentua que, através do hábito de Albertine, as simbolizações de Balbec e seu mar vêm a ser restituídas como *amálgama do humano e do marinho* em um estímulo do coração, exatamente através dos ciúmes.

A visão de Albertine espantando o narrador e escapando a toda a composição de unidade mostra não só a Albertine de sua imaginação, a apaixonada e irreal da praia; a Albertine real e aparentemente virginal, revelada a ele no final de sua estadia em Balbec; mas também lhe mostra esta

terceira Albertine que, no dizer de Beckett, “cumpre a promessa da primeira na realidade da segunda”.

Mas essa nova Albertine é múltipla, e o narrador vê claramente a dificuldade em viver com ela, melhor: vê a ameaça aos seus sentimentos, tanto que, depois de sua primeira visita à Princesa de Guermantes, quando, sentado em seu quarto esperando-a que não chega, sente como essa “não-chegada” exalta uma simples irritação física convertendo-se em chama de angústia espiritual.

Beckett faz sobressair nesta narrativa de Proust o modo como, muito mais que o ouvido ou a mente, o narrador é todo o coração ao atentar para os passos dela ou para a chamada sublime do telefone.

Destaca-se ainda a necessidade, a carência com que o narrador relacionou o consolo outrora obtido pelo carinho de sua mãe à esperada chegada de Albertine, causando-lhe uma inquietação suplementar, ademais, a consciência de haver visto nesta Albertine comum “uma fonte de consolo e salvação que milagre nenhum poderia substituir”.

Tal é a impressão da impossibilidade em possuir o outro que, então, o narrador formula na seguinte frase: “*Só se ama aquilo que não se possui, só se ama aquilo no qual se busca o inacessível*”.

► Será a este e a outros semelhantes pensamentos do narrador que, como veremos, Beckett se refere ao afirmar que, em Proust, o amor é uma função da tristeza, comportando o sentimento de que nessa matéria não há escolha ruim, mas o fato mesmo de ter havido uma escolha implica que tenha sido ruim.

A solidificação do perfil de Albertine só acontecerá na segunda visita a Balbec, o que não significa o encerramento da dúvida do narrador sobre esse capítulo da relação entre ele e ela.

Pelo contrário, “a transformação de uma criatura de superfície em uma criatura com profundidade” tem início no momento em que o Dr. Cottard vê Albertine dançando com André, uma das suas amigas do bando em bicicleta, e in-

sinua tratar-se de intimidade sexual, dando lugar ao tormento recíproco na relação entre o narrador e ela.

Em meio a mentiras e contramentiras, perseguição e evasão, ele vivencia um amor por Albertine “cuja intensidade está em relação direta com o êxito dos seus enganos” – nos dirá Beckett.

E isso tanto mais significativo, quanto, – a exemplo dos que se consideram amados, e mais ainda do que estes –, Albertine é uma embusteira nata, porém neutraliza e acalma os ciúmes e a sensação de impotência do narrador. Ou seja, no perfil dessa nova criatura descoberta por ele “tranqüiliza-o a docilidade de uma Albertine sempre a sua disposição”.

Mas não é tudo. Neste ponto Beckett seleciona e nos comenta um trecho considerado de alta significação para a brusca mudança de sentimento do narrador em relação à indiferença que, em sua docilidade, Albertine já lhe chegava a suscitar.

De fato, o narrador estava decidido a romper sua relação sentimental. Havia até comunicado a sua mãe tal decisão quando, durante o trajeto em que regressavam de uma recepção em La Raspalière, uma fala de Albertine dizendo sua amizade com M^{lle} Vinteuil e amiga, a atriz Léa, associadas pelo narrador como lesbianas a saborearem seu prazer em um ato de teatro sadista, lhe provoca uma impressão tão forte que os ciúmes elevados ao paroxismo juntam-se aos remorsos sofridos ante as lembranças das “maldades” cometidas contra sua avó. Remorsos provocados pelo fato de igual a sua avó, estar M. Vinteuil falecido há um tempo, e assim também exposto aos maus pensamentos que então indiretamente o atingiam (como pai da censurada M^{lle} Vinteuil) ²⁹.

O Tormento Recíproco

Deste modo se esclarece para nós, leitores, o significado da expressão “tormento recíproco”, qualificando os sentimentos na relação entre o narrador e Albertine, sobretudo aquela “proporção direta” entre o amor dele e o êxito dos seus enganos.

²⁹ Ver o relato sobre o falecimento do Monsieur Vinteuil em “*Du Côté de chez Swann* – vol.1”.

Trata-se de um paroxismo de ciúmes: a Albertine “tão alheada e desprendida do seu coração um momento antes”, a suscitar-lhe a indiferença, agora, um instante depois, não é somente uma obsessão, mas é parte dele mesmo, dentro dele.

Tal o episódio classificado por Beckett como “**visão do Montjouvain**”, a encerrar o verão, tornando in-existent a praia e as ondas.

O véu do mar com seu simbolismo sublime já não lhe podem esconder “*a visão intolerável da luxúria sádica*” levando-o a ver em Albertine outra Rachel e outra Odette, a esterilidade e a burla de um carinho ditado pelo interesse.

Decide então conduzi-la a Paris e a guarda em sua casa. Será na referência da impressão causada por essa “visão do Montjouvain” – “a visão intolerável da luxúria sádica” – que o narrador passará a considerar sua vida como “sucessão de amanheceres tristes, envenenados pela tortura da recordação e o isolamento”.

► Neste ponto da **Tragédia de Albertine** já podemos ver que a análise do problema da *impossibilidade em tomar posse do outro* se desenvolve na direção de uma filosofia estética do sentimento.

Para Proust “*o homem não é um edifício cujas superfícies possam receber agregados, mas é uma árvore cujo tronco e folhagem são manifestações da seiva interior*”.

O homem não pode sair de si, conhece os demais somente em si mesmo. Daí o sentimento como valor literário e artístico. Daí a visão da avó, a visão da própria Albertine, a visão do Montjouvain como expressões de ele mesmo, sua individualidade não-generalizável.

Quer dizer, se, como contração espiritual em busca imersiva, como escavação poética, o monólogo proustiano constitui um individualismo artístico composicional, enseja o mesmo através do pensamento da impossibilidade que se tira da tragédia de Albertine uma filosofia configurada na memória involuntária, como expressão de individuação.

Neste sentido se compreende a seguinte reflexão do narrador:

“Imaginamos que o objeto de nosso desejo é um ser encerrado em um corpo que pode se entregar a nós. Porém, ai!!! [tal objeto] é o prolongamento desse ser até todos os pontos do espaço e do tempo que ocupou e ocupará. Se não temos contato com tal lugar e com tal momento não possuímos a esse ser. Mas não podemos alcançar todos esses pontos”.

Ademais, prosseguirá o narrador: “um ser disperso no espaço e no tempo não é uma mulher, mas uma série de fatos que não podemos aclarar-los, uma série de problemas que não podem resolver-se”, um mar que açoitam os varas como Xerxes vencido pelos gregos, em um desejo absurdo de castigá-lo por haver submergido nosso tesouro.

E o narrador define o amor como o tempo e o espaço perceptíveis pelo coração.

Daí que sua vida em comum com Albertine seja vulcânica: Fúria, Ciúmes, inveja, Curiosidade, Dor, Orgulho, Honra e Amor são termos intercambiáveis como um só sentimento e corroem seu coração. É o tema do sofrimento, já mencionado, o qual é em Proust a contrapartida mesma do desejo marcando a individualidade do narrador. A forma do amor para ele é preestabelecida pelas imagens arbitrárias da memória e da imaginação, a qual ele impõe à mulher, que deve conformar-se, e isto o faz sofrer.

A pessoa de Albertine não conta para nada: não é um motivo, mas uma idéia, tão alheada da realidade quanto alheada da verdadeira Odette é o retrato dela pintado por Elstir, e que não é o retrato da amada, mas do amor que houve por deformá-la.

Quer dizer, a angústia do narrador não provém de Albertine, mas de todo um processus de sofrimentos e emoções que o hábito associou à sua pessoa e vinculou com ela. Portanto, sua vida com Albertine, que não comporta vantagem real nenhuma, só não é sempre um apaziguamento porque o mistério de Albertine persiste.

Amor e Sofrimento

Desta forma, viemos de alcançar a fase da relação do narrador com Albertine na qual é questão da interpretação que ele se dá.

Beckett põe em relevo o procedimento típico da elaboração proustiana dos personagens em que se exige a confirmação da perspectiva original.

Quer dizer, esta fase mostra os traços do começo da relação entre ele e Albertine, a qual começou nos ciúmes dele e na duplicidade dela, como vimos.

A expressão que melhor configuraria tal situação é dada na sentença em que o narrador se indaga: “*como podemos ter a coragem de querer viver em um mundo onde o amor é provocado por uma mentira e consiste unicamente na necessidade de que apazigúe nossos sofrimentos quem quer que nos tenha feito sofrer?*”.

Diante desse aguilhão Beckett não se contém e deixa escapar por sua vez a profunda impressão a ele causada por Proust.

Diz-nos que a tragédia de Albertine constitui um estudo sem paralelo em toda a literatura sobre tal “deserto de solidão e recriminação que os homens chamam amor”. Nessa “tragédia”, o amor é-nos apresentado e desdobrado “com extrema malícia, em sua completa falta de reticência”. Daí falar-se de Tragédia de Albertine.

E Beckett prossegue tornando mais precisa essa imagem de tragédia: “todas as palavras e gestos de Albertine entram no torvelinho dos ciúmes e das suspeitas; são interpretados e mal-interpretados; permanecem gravados e também mal-gravados.” Cada incidente recordado se decompõe no ácido da desconfiança do narrador. Albertine é uma fugitiva e nenhuma expressão do seu valor pode ser completa, de tal sorte que “o infinito do que não é e pode ser, seria preferido à multidão do que é”.

Do alcance essencial dos ciúmes, que se impõe tomar como critério de objetividade literária, decorre que os próprios ciúmes do narrador tornaram-se tão ferozmente hipertrofiados que compõem uma forma do seu *complexo de domínio e do seu infantilismo*, que Beckett nota constituírem duas tendências sumamente desenvolvidas em Proust.

O trecho da narrativa proustiana exemplificando essa compreensão diz respeito à fala com que Albertine co-

menta em aparência casualmente que talvez fosse visitar os Verdurin.

Acontece que essa fala é tomada pelo narrador como uma transposição das letras, como um anagrama a ser decifrado. Ela diz: “talvez vá amanhã ver os Verdurin. Não sei. Não tenho muita disposição”. Ele faz a versão e entende: “é absolutamente certo que amanhã irei ver os Verdurin. É sumamente importante”.

Tais os ciúmes em obra: ao lembrar que Morel prometeu reger o septeto de Vinteuil para Mme Verdurin, o narrador não consegue evitar a inferência de que Melle Vinteuil e amiga estarão presentes dentre os convidados e que, mediante um infernal golpe de astúcia, Albertine tivera marcado um encontro com elas para a noite seguinte.

Beckett observa que a capacidade dela em mentir não tem limite e tampouco é limitada a capacidade dele em sofrer. Entretanto, essa situação é especial exatamente porque ele sabe que essa mulher carece de realidade.

Tanto é assim que o narrador formula um juízo de valor sobre o objeto do desejo, afirmando que o apego mais exclusivo para com uma pessoa sempre é apego em relação a alguma outra coisa; que, em modo metafórico, na insignificância dela existe uma corrente misteriosa levando-o a adorar uma deusa implacável, cuja condição é a decomposição e cujo culto faz nascer à humanidade, a saber, a Deusa Tempo: “*nenhum objeto estendido nessa dimensão temporal suporta a posse, lograda somente mediante a completa identificação de objeto e sujeito*”.

É essa interpretação assim formulada por metáfora, procedimento típico da elaboração proustiana dos personagens, dispondo no caso ao narrador Albertine como uma mulher que carece de realidade e o levando conscientemente a adorar a Deusa Tempo, que permite a Beckett assinar aos ciúmes do narrador uma função essencial, meio para fazer ver a verdade da impenetrabilidade do ser humano mais comum.

Vale dizer, é inconfundivelmente repelida qualquer ilusão sugerindo nessa impenetrabilidade do ser humano tratar-se de mera ilusão nos próprios ciúmes do sujeito.

Daí, desse alcance essencial dos ciúmes, que se impõe tomar como critério de objetividade literária proustiana – extensão da individuação na diferença intrínseca ao objeto do desejo³⁰ –, decorre que os próprios ciúmes do narrador tornaram-se tão ferozmente hipertrofiados que compõem como disse uma forma do seu objetivo complexo de domínio e do seu infantilismo, que Beckett nota constituírem duas tendências sumamente desenvolvidas em Proust.

A continuação do mencionado trecho da narrativa proustiana, selecionado como exemplo por Beckett, nos deixa ver o trágico dessa definição do amor dada a si pelo narrador como “o Tempo e o Espaço perceptíveis pelo coração”.

Com efeito, tendo convencido Albertine para ir ao teatro no Trocadero em lugar de ir à recepção dos Verdurin, e acreditando com essa sugestão havê-la afastado do perigo representado por M^{lle} Vinteuil e amiga, o narrador é novamente levado a outra crise de ciúmes ao ler no Fígaro que a amiga, a atriz Léa das suas suspeitas, atua precisamente na representação de gala à qual enviou Albertine.

Torna-se frenético. Logo envia Françoise a buscá-la, conseguindo que Albertine regressasse sem ter falado com Léa.

E assim o tormento dele se sucede, alternando momentos de apaziguamento. Quando não são essas amigas que o fazem perder a calma, será a alusão de Albertine a Andrée que inflama sua suspeita.

Agasalha então a idéia de que conseguirá esquecer-la quando Albertine tenha ido, assim como esqueceu Gilberte Swann e a Duquesa de Guermantes – possibilidade esta inverossímil para Beckett, pois, em face de Albertine, a relação entre o narrador e Gilberte significa tão somente um experimento.

30 A objetividade literária aqui implica narrar uma experiência cuja realidade (objetiva) pode ser reconhecida pelo leitor, no caso a realidade da experiência de um indivíduo que (através dos ciúmes) se descobre na impossibilidade da posse de outro, verdade da impenetrabilidade do ser humano mais comum.

Personagem neurótico, o tormento do narrador proustiano agrava-se com a idéia de que cessará seu sofrimento, sendo-lhe essa idéia mais insuportável que o sofrimento mesmo.

► Neste ponto, finalmente, Beckett deixa claro para nós a aproximação entre a tragédia de Albertine e a "Phedra", de Racine, – peça esta mencionada várias vezes em "*Le Temps Retrouvé*" – ao nos recontar o episódio da decisão do narrador em se afastar dela, mas que fracassa. E fracassa exatamente porque na mesma manhã de sua decisão ela sai, deixando-lhe uma carta cuja mensagem tem o estilo de Phedra reconhecendo os deuses sempre vigilantes ³¹.

O Calvário Invertido

Mas não é tudo. Antes de prosseguir devemos lembrar que o simbolismo de Proust compreendido na definição do amor como “o Tempo e o Espaço perceptíveis pelo coração” é um simbolismo não-abstrato e não-discursivo, portanto distinto de Baudelaire, e que, ademais, apela ao efeito, ao conseqüente: *substitui a inteligência pela efetividade*.

► Proust se descobre a si mesmo como artista no Tempo, criador e destrutivo, e se o objeto do desejo pode ser um símbolo vivo o será como símbolo de si mesmo, sendo tratado como realidade.

Beckett assinala a frase “*descobrir-se a si mesmo como artista nesse Tempo metafórico de efetividade*”, tal como enuncia-

31 A centralidade da Tragédia de Albertine na abordagem beckettiana tem referência no relevo atribuído ao estilo de Phedra, de Racine, haja vista a recorrência da metáfora de Deuses sempre vigilantes para assinalar os obstáculos à transição da experiência artística [Tempo, Hábito, Memória, com maiúsculas, metáforas de Janus, obrigando o artista a evadir-se da própria *coisa mentada* como da Sua Tirania e Vigilância] e agora, nessa interpretação do personagem Albertine, uma mulher que carece de realidade e o leva conscientemente a adorar a Deusa Tempo [“o Tempo e o Espaço perceptíveis pelo coração”].

da pelo narrador: “compreendi o sentido da morte, do amor e a vocação dos deleites do espírito e a utilidade da dor”.

Desta forma podemos apreciar melhor a interpretação por Beckett dos sentimentos do narrador quando, pouco depois da aludida carta raciniana, Albertine morre, e a liberação dela ante o domínio do Tempo não apazigua os ciúmes do narrador, ou, no dizer de Beckett, “nem acelera o desaparecimento de uma obsessão cujo tormento era os dias e as horas”.

De fato, a análise em sua *approche* singular é orientada pela percepção de que o narrador e Albertine e o amor deles eram submergidos no passado e no presente, de sorte que o clima espiritual liga-se a um calendário sentimental cujo instrumento de medida não é solar, mas sim o coração.

Quer dizer, para chegar a esquecer Albertine precisa o narrador esquecer “as estações” percorridas que não são apenas as do calendário, mas são as suas estações; precisa não só esquecê-las, mas, como uma criança, precisa aprendê-las de novo. Terá ele que esquecer não uma, mas inumeráveis Albertines e, correlativamente, não somente um Eu, mas muitos Eus.

E Beckett nos reintroduz de novo no tema do sofrimento, ou melhor, nessa forma de sofrimento que já caracterizou como “Calvário”, mas agora se nos apresenta sob um novo aspecto. De fato, para esquecer, o narrador terá que percorrer as estações no sentido inverso, no sentido de um sofrimento decrescente.

O assombro da realidade de Albertine tão viva dentro dele, sendo confrontada pela idéia de sua morte cede ante o assombro menos doloroso de que a realidade da morte dela seja contrastada pela idéia da vida, a de que alguém morto possa importar-lhe.

Tal o “calvário invertido” de que nos fala Beckett, o que não significa a supressão do dinamismo original do Calvário, do seu crescendo, pois o percorrido das estações permanece tendendo para uma Cruz.

Em cada alto (do Calvário) o narrador sofre a alucinação de que, todavia, tem por diante o que já deixou para trás: tanta é a maldade da memória.

Assim como tudo o que não é coisa mentada é impenetrável, a tendência artística é incomunicável, isto porque não é expansiva, mas sim contração espiritual em busca imersiva, e, em consequência, a arte é a apoteose da solidão.

Três das etapas de seu Calvário são descritas pelo narrador em ordem decrescente de crueldade da memória, reproduzidas por Beckett no seguinte:

A primeira, uma caminhada através do parque "*Bois de Boulogne*", onde toda a figura feminina é uma Albertine, aparece como uma síntese astral da alegre e buliçosa turma das moças de Balbec, já não mais como antes, porém numa simetria inversa: um bando que se fragmenta e empalidece convertendo-se em sua nebulosa.

A segunda etapa desse calvário invertido surge em uma conversação do narrador com Andrée, quem lhe revela toda a falsidade e desgraça da vida de sua amiga;

Por último, percorre a etapa cumprida em Veneza, quando o telegrama de Gilberte anunciando-lhe seu compromisso de matrimônio com Robert de Saint-Loup lhe aparece como se fosse firmado por Albertine – devido à ortografia vulgar e presunçosa de Gilberte.

Nada obstante, essas imagens de uma Albertine que se ergue do meio dos mortos não turvam a única imagem guardada no coração do narrador, naquele “ato puro de inteligência-intuição”: a Bacante da praia. Tal a confirmação final da perspectiva original do personagem de Albertine, configurando o procedimento típico da elaboração dos personagens em Proust.

Apesar das negações de sua razão, o narrador vê seu amor por Albertine como testemunho de sua clarividência original e como afirmação da igualmente original “visão dela como gai-vota rapace, esquiua, hostil e remota contra o mar”.

Neste ponto, Beckett nos esclarece a derivação direta do tema do sofrimento como proveniente do próprio modo de ser do artista, personificado no narrador como

elemento da figura trágica: *o artista não pode praticar a amizade que é uma força de autonegação*.

Assim como tudo o que não é *coisa mentada* revela-se impenetrável, a tendência artística é incomunicável, isto porque não é expansiva, mas sim contração espiritual em busca imersiva e, em conseqüência, a arte é a apoteose da solidão ³².

Já notamos que, quando o narrador vai a Balbec e a Veneza conhece Gilberte e a Duquesa de Guermantes e Albertine “é empurrado por seus equivalentes arbitrários e ideais e não atraído pelo que são”.

► A *tendência artística* não pode se valer dos meios de comunicação porque a palavra e o gesto deixam de ter seu significado, quando passam da personalidade para a qual são expressões válidas, para a personalidade que lhe é contraposta.

Portanto, Proust nega valor à idéia nietzschiana de “*afinidade intelectual*”, pois só há acordo com aqueles cujas idéias (não-platônicas) padecem o mesmo grau de confusão.

Quer dizer, a única essência real e incomunicável de ele mesmo seria assim sacrificada a um hábito espantado.

Daí a figura trágica: o homem como criatura que conhece os demais só em si mesmo e mente se afirma o contrário.

A Tragédia é então exposição de uma expiação no sentido do pecado original, pois no dizer do próprio narrador proustiano: “*o delito maior do homem é ter nascido*”.

©2007/2011 by Jacob (J.) Lumier

32 Beckett compreende a *coisa mentada* como domínio dos obstáculos postos pelo Tempo, Hábito, Memória, isto é, os obstáculos à expressão espontânea do conteúdo artístico, em face dos quais a mente do artista consegue evadir-se. Veja pág. 33.

► A Moral do Artista:
Leitura de Proust
Por
Jacob (J.) Lumier

PARTE QUINTA

Sob o Milagre de Analogia

Ou

O *Éxtasis* Artístico

Desde o ponto de vista da estrutura estética aplicada à narrativa, a experiência extática do narrador na recepção da Princesa de Guermites deve ser compreendida como o coroamento da Tragédia de Albertine.

Já mencionamos a observação de Beckett de que o acesso do narrador àquela experiência artística com caráter originário deve-se à singularidade do seu estado interior de abatimento da memória inteligente, no prolongamento da depressão e fadiga de sua vontade, resultantes da lucidez excessiva e minuciosa do monólogo interior exercido a caminho da residência dos Guermites – com o que trouxera a tona não só o vazio do seu amor por Gilberte, pela duquesa de Guermites, por sua avó, mas o da relação entre ele e Albertine e o vazio de Combray e Balbec e Venéza, que já não sobreviviam nele.

Chegamos assim ao ponto em que Beckett resume a compreensão dos **cinco últimos episódios/encantos** de reconhecimento da sua lista de referências da estrutura, reconstituída na análise do *leitmotiv* da obra de Proust, aos quais atribuí o valor máximo e que se localizam no segundo volume de “**Le Temps Retrouvé**”.

Sua exposição distingue como disse três momentos: (a) a experiência extática; (b) a meditação do narrador na biblioteca dos Guermantes, onde essa experiência tem prolongamento; (c) as conseqüências dessa experiência aplicadas à obra de arte.

Segundo Beckett, esses episódios esclarecem a atitude equilibrada de Proust respeitando o duplo significado de toda a condição e circunstância da vida. Se a intervenção da memória involuntária assinala a vitória *sobre* o Tempo, a reflexão nos momentos subseqüentes afirmando a necessidade da arte assinala por sua vez a vitória do Tempo.

→ A experiência artística extática tem início com a forte impressão da reduplicação de Veneza, que acomete ao narrador quando, ao atravessar o pátio, tropeça no calçamento desnivelado.

Toda a realidade do lugar nesse momento deixa de ter seus contornos – as cavalariças, os coches, os convidados – da mesma maneira em que a ansiedade do narrador e suas dúvidas a respeito da realidade da vida e da arte também desaparecem.

Aturdido pelas ondas do *éxtasis*, vê surgir do meio da série dos dias esquecidos a Veneza “cuja essência radiante” nunca pudera expressar, rechaçada que fora pela mediocridade imperiosa da “memória de dia útil”; a Veneza que essa oportunidade de reduplicação do Batistério de São Marcos fez erguer da costa adriática, colocando-a “intrusa, brilhante e veemente” no pátio da Princesa de Guermantes.

A visão logo se desvanece e, pondo em relevo essa diferenciação e interrupção entre o artístico e o social, Beckett assinala que a mesma libera o narrador “para retomar suas funções sociais”, com o que é o conduzido à biblioteca, vedado que era adentrar a audição de Mme Verdurim e convidados uma vez começado o recital.

→Acontecerá, então, o segundo momento da experiência extática de intervenção da memória involuntária se prolongando, e Beckett relaciona as quatro formas diferentes

do milagre do pátio se renovando, já mencionadas: (a) um servente bate uma colher contra um prato; (b) o narrador ele próprio enxuga a boca em um guardanapo bem engomado; (c) a água soa como uma sirene nos encanamentos; (d) pega ele o volume de “François le Champi” tirando-o de uma das estantes da biblioteca.

Correlativamente a estes estímulos, e estando ainda aturdido pelo *éxtasis* sentido no pátio, tem o narrador a impressão não só de estar novamente no meio de um bosque, mas sucessivamente presencia a maré alta rompendo na praia de Balbec; vê o amplo restaurante do Grand Hotel iluminado, “como um aquário pelo sol poente e pelo mar vespertino” e, por último, visualiza Combray e seus caminhos ouvindo a prosa de sua mãe, cuja voz lhe soa como um acalento, quase uma canção de ninar.

► Neste ponto se descortina a sucinta exposição de Beckett sobre o *modelo da duplicação* constitutiva da experiência artística em Proust.

A evocação do passado compreende um âmbito próprio, não confundível às manifestações inteligíveis da vontade sob qualquer aspecto que seja.

Não há *éxtasis* artístico fora da experiência evocativa como puro substrato da memória em um indivíduo humano.

Desta forma, vem a ser afirmada (a) não só a impossibilidade em algum manejo voluntário, por escapar à lógica, chegar a reconstituir na sua integridade uma **impressão** – para a vontade, e para qualquer ponto de vista voluntário, uma impressão é uma incoerência ou equivale a uma incoerência –, mas, (b) por via da exclusão desse ponto de vista inteligível, Beckett põe em relevo não uma indispensabilidade ou uma necessidade complementar viabilizando a elevação para a experiência artística, ao contrário, reconhece aí mais do que uma contingência original o mencionado **milagre de analogia**.

► Quer dizer, a possibilidade de que *uma sensação passada inteira*, “não seu eco nem sua cópia”, mas a sensação mesma – “demolindo toda a restrição espacial e temporal”, – venha investindo para submergir o sujeito em toda a

beleza de sua infalível proporção (analogia), acontece por um incidente "milagroso" (soberania absoluta) do princípio artístico, como memória in-voluntária (o indivíduo não dispõe de órgão nenhum de controle sobre a memória in-voluntária, "et pour cause!") .

Certamente, isto, tal incidente milagroso do princípio artístico, acontece e pode acontecer na realidade desde que estejam dadas as circunstâncias favoráveis (não se trata do milagre de que falam os teólogos), tais como o afrouxamento do hábito de pensar do sujeito, com a conseqüente redução do alcance da sua memória factual, bem como a diminuição da tensão constitutiva da consciência, subsequente a uma etapa de extremo desalento – condições estas características da situação do narrador / personagem romanesco proustiano após o lúcido e minucioso monólogo interior, exercido à exaustão no trajeto para a recepção da Princesa de Guermantes.

O Modelo da Duplicação

Beckett esclarece sobre a **re-duplicação** nos dizendo que tal **milagre de analogia** faz com que a impressão central de uma sensação passada se repita não em maneira abstrata, mas como *um imponderável estímulo imediato que o sujeito pode identificar instintivamente ao modelo da duplicação* ³³, sendo a notar, todavia, que, se esse modelo foi conservado em sua pureza na vida interior do sujeito é porque se trata de *um dado esquecido*. E Beckett insistirá na importância desse elemento cristalizado como ponto de partida da narrativa proustiana ³⁴.

33 A impressão de uma sensação passada só pode ser pensada como duplicação, e isto unicamente na perspectiva da re-duplicação como acidente "milagroso" do princípio artístico ou memória involuntária.

34 A conjectura estética essencial de Beckett para a memória involuntária de Proust, seu modelo de reduplicação alcançado pela e na experiência

Com efeito, embora não-apreendido pelo indivíduo – não há como disse órgão de controle da memória involuntária –, o milagre de analogia acontece e pode acontecer em dois momentos implicando estímulos em níveis subjacentes.

No *primeiro momento*, o som produzido por uma colher contra um prato é subconscientemente identificado pelo narrador ao som do martelo golpeado pelo mecânico contra a roda de um trem detido diante de um bosque (identificação subconsciente exatamente porque o narrador não consegue saber de onde lhe vem isto). Ruído este que sua vontade havia rechaçado por alheio a sua atividade imediata.

No *segundo momento*, Beckett sublinha a intervenção de um ato subconsciente e desinteressado de percepção, ao qual atribui haver reduzido o objeto (o martelar) ao seu equivalente imaterial inteligível (a impressão do som).

A analogia artística consiste em ter sido este “ato puro de conhecimento” não somente associado ao ruído do martelo golpeado contra a roda de um trem, mas em ter-se centrado nele. Tal o elemento cristalizado.

Mas não é tudo. Beckett nos oferece uma amostra das considerações do próprio Proust a respeito de tal coincidir e centrar, nos esclarecendo a compreensão da experiência evocativa mais trivial como contendo uma crosta de elementos logicamente não relacionados à mesma. Ou seja, há na experiência evocativa ordinária elementos cristalizados que por isso são rechaçados por nossa inteligência.

A imagem literária utilizada por Proust para dar conta dessa configuração é de que a experiência artística está presa em um vaso cheio de determinado perfume e determinada cor, alcançando “certa temperatura”. São muitos vasos e estão suspensos ao longo da colina dos nossos anos, de sorte que, por não serem acessíveis à nossa memória inteligente, são em certo sentido imunes (aos obstá-

artístico-extática, afirmando como coerente a hipótese de um dado esquecido cristalizado na vida interior, é como disse uma sugestão que tem respaldo na *teoria metapsicológica* de Alfred Adler. Vejam as **Notas Complementares** no final deste ensaio.

culos do Tempo, do Hábito): o esquecimento garante a pureza do seu “conteúdo climático”³⁵ e cada um se mantém em sua distância profunda, em seu momento.

Beckett chama esses elementos esquecidos de “*o microcosmo aprisionado da experiência evocativa*” e nos passa a sugestão de que, ao ser tal microcosmo envolvido na forma descrita (a analogia artística), nos inunda um ar novo e um perfume novo (novo porque já sentido em estado puro)³⁶ e respiramos o ar do verdadeiro paraíso que não é um sonho delirante, o ar do paraíso perdido³⁷. Tal a interpretação da experiência extática do narrador proustiano.

O Efetivismo de Proust

Mas não é tudo. Já mencionamos que Proust é demasiado efetivista e que se essa orientação o aproxima de Dostoyevski, em contrapartida não só o diferencia do simbolismo mais intelectual de um Baudelaire, abstrato e discursivo, mas o levará a uma posição solitária e independente entre os simbolistas.

Beckett põe em relevo que o tratamento praticado por Proust tomando o simbolismo como realidade, exclui sua utilização como “mera transmissão pictórica de um conceito”, no caso o conceito de “elevação da alma” notado no procedimento de Dante Alighieri e no seu fracasso com as figuras alegóricas simbolizadas em Lúcifer, no Purgatório e na Águia do Paraíso, cujo sentido no dizer de Beckett é puramente “convencional e extrínseco”³⁸.

35 A imagem da temperatura refere o deleite extático a um estado febril interior.

36 Ver **Nota sobre a "madeleine"** nas *Notas Complementares* no final desta obra, com meu comentário sobre o célebre episódio proustiano da *madeleine embebida no chá*.

37 Vimos acima que Beckett repele como delirante a imagem de um paraíso com retenção da personalidade, de que se trata em Dante Alighieri.

38 Por ser um artista (sujeito orientado para o deleite extático) e não um profeta menor, Dante não pode impedir que sua alegoria (conceitual) “se

Se o ponto de partida de Proust situa-se no simbolismo ou nas cercanias de este não se pode desconsiderar que, nesse Proust demasiado efetivista o objeto pode ser um símbolo vivo, porém um símbolo de si mesmo.

Portanto, se o ponto de partida de Proust situa-se no simbolismo ou nas cercanias deste não se pode desconsiderar que, como já mencionado, nesse Proust demasiado efetivista o objeto pode ser um símbolo vivo, porém, excluindo a outra coisa da coisa, excluindo o aspecto mítico, revela-se “um símbolo de si mesmo”, sem chance de aquecer-se em uma figura mística.

Por sua vez, tomado por diferença de certa literatura voltada para retratar – como os realistas e naturalistas – o efetivismo constitui uma orientação fundamental a esclarecer-lhe o individualismo sentimental e a desenvolver-lhe o princípio moral e artístico da reflexão estética, de que “só a arte importa para o artista”, apreciado por Beckett em estreita ligação com o problema da objetividade literária levando à descoberta da realidade essencial, comum ao presente e ao passado.

→Daí Beckett chamar a reduplicação de *revelação proustiana*, no sentido da *descoberta da obra de arte como preexistente ao artista*.

A obra de arte como preexistente ao artista.

A identificação da experiência imediata à experiência passada, a repetição da ação ou reação passada no presente, que vimos acontecer com a intervenção da memória involuntária, importa no dizer de Beckett “uma participação do ideal e do real, o símbolo e a apreensão direta”, sendo tal participação que libera a *realidade essencial* – a qual por sua vez nem a vida contemplativa nem a vida ativa

aquecera e se eletrificasse convertendo-se em anagogia”, o sentido místico substituindo-se ao literal.

estão em medida de atingir, dada a impossibilidade de um contato direto e puramente experimental entre o sujeito e o objeto (do desejo), separados que são pela consciência da percepção do sujeito. Tal a necessidade de arte.

Beckett considera que o efetivismo de Proust implicando certo ceticismo ante a causalidade o aproximaria dos românticos. Nota, entretanto, limitando esta assertiva, que, em diferença do artista clássico se elevando artificialmente fora do tempo, a fim de dar realce à cronologia e dar causalidade ao desenvolvimento temporal da composição romanesca, em Proust, pelo contrário, é sumamente difícil seguir a cronologia, a sucessão dos fatos espasmódicos, a sucessão dos seus personagens ou de seus temas.

Beckett é conclusivo a este respeito e nos diz que, se tais fatos, personagens e temas parecem obedecer a “uma necessidade interior quase demente” são apresentados e vão sendo construídos com um esplêndido desprezo dostoyevskiano pela mediocridade de uma concatenação verossímil.

Quer dizer, se o artista romântico é muito interessado pelo Tempo, tem consciência da importância da recordação na inspiração, mostrando-se, porém, inclinado a sensacionalizar pela memória espacializada as evocações do Eu, *Proust ele próprio, por contra, “trata o Eu com força patológica e sobriedade”*³⁹.

Beckett condensa sua reflexão sobre a ultrapassagem da causalidade em Proust descrevendo uma “*tábua dos valores da impressão artística*”, descoberta a partir dos “lamentos do narrador” na Parte Inicial – Tansonville – do **Primeiro Volume** de “**Le Temps Retrouvé**”.

Na medida em que desdobram considerações do narrador sobre a qualidade da observação no artista, tais lamentos sobre a “falta de talento” compreendem o problema da “*tábua dos valores da impressão artística*”, a qual Beckett chama “tábua dos coeficientes de penetração no mundo dos fenômenos

39 Ver sobre o cotejo de Proust aos românticos minhas Notas Complementares no final desta obra.

objetivos”, a que se chega mediante o cotejo e a diferenciação da situação individual do artista em face do cientista.

Com efeito, o que decepcionou o narrador após leitura de “*Le Journal des Goncourt*” por ele considerado brilhantemente contaminado de informação foi sentir-se limitado ao que supunha um hábito de observação não-artístico a torná-lo “incapaz de registrar a superfície”, tal como nessa “l’art du journal”.

Beckett porá em relevo em tal decepção do narrador o contraste marcado por Proust com o “apreciado talento periodístico” notado no “Journal”, e nos aclara sobre a primazia do que se poderia chamar “*a percepção instintiva*”, compreendendo a intuição dentro do mundo proustiano.

O narrador sofre ao se dar conta de que ou ele carece de talento ou a arte (a tal “arte”) carece de realidade, já que ele não consegue ver “o copiável” e, portanto, não alcança a qualidade composta no “brilhantemente contaminado de informação” que é “*Le Journal des Goncourt*”.

Dá-se conta de que o fator comum entre a sua falta de talento – ou deste “talento” – e a falta de realidade da arte – ou desta “arte” – é que lhe interessa menos o que se diz do que a forma em que se diz.

Beckett tirará desta constatação formulada pelo narrador, em modo correlativo, a proporção pela qual os estímulos intermédios chegam a ativar ou provocar a reação do narrador com mais imposição do que os estímulos extremos, capitais, vias do sofrimento ou do êxtasis, que funcionam como os hieróglifos – dirá logo na seqüência.

→ Quer dizer, na tábua dos valores da impressão artística a primeira escala de penetração no mundo dos fenômenos objetivos é dada ao nível desses estímulos intermédios.

O efeito suscitado pela leitura do “Journal” revela a intuição do que é artístico, mas não precipita as descargas cárticas que levam ao êxtasis.

Acentua a primazia da correlata “percepção instintiva” levando a reconhecer a arte como “a forma em que se diz”, em face “do que se diz” ou da informação.

Deste modo, por essa compreensão da percepção instintiva como correlata dos estímulos intermédios, se esclara

rece o ponto de vista proustiano idealmente indireto sobre o instinto como “um reflexo em série”, desde que o mesmo não esteja viciado pelo Hábito.

Há exemplos incontáveis desses “reflexos secundários” ou não-viciados nos quais os estímulos intermédios são assimilados.

Neste sentido, Beckett nos lembra as descrições pelo narrador da “essência de um meio-dia abrasador”, quando o mesmo estava retirado em seu quarto escuro e fresco de Combray.

Nota que a “essência” ele a extrai (por reflexos secundários) das “superlativas batidas de um martelo na rua” (estímulo) e da “música de câmara das moscas na penumbra” (estímulo) constituídas assim, pela descrição metafórica, em casos da percepção instintiva.

Da mesma maneira, essa forma de dizer é aplicada quando o narrador descreve o estado exato do tempo, o amanhecer, a temperatura e a visibilidade, estando deitado em seu quarto, fazendo-o em termos dos sons, dos ritmos e das vozes dos carroceiros (reflexos secundários).

→ Mas não é tudo. A segunda escala de penetração artística no mundo dos fenômenos objetivos é dada ao nível das “omissões inspiradas”, cuja série constitui precisamente a lamentada impossibilidade em observar a superfície, o “copiável”, inalcançado pelo narrador não-dotado do talento periodístico composto no “brilantemente contaminado de informação *Journal des Goncourt*”.

Aliás, lembre-se que a obra de arte no efetivismo de Proust, tida como não criada nem escolhida, mas descoberta é como disse revelada, escavada, “preexistente no artista, lei de sua natureza”.

Quer dizer, a única realidade dessa obra preexistente no artista é proporcionada pelos “hieróglifos rastreados pela percepção inspirada” (daí as omissões igualmente inspiradas), sendo esta (segunda) escala que, notando o elemento figurativo rudimentar de tal forma escrita, Beckett atribui à identificação de sujeito e objeto.

Podemos compreender os fundamentos dessa tábua dos coeficientes de penetração no mundo dos fenômenos objetivos, ademais do já mencionado, se tivermos em conta que uma impressão será tratada por um escritor em nível equivalente ao de um experimento para um cientista, com a

diferença de que, no caso deste último a ação da inteligência precede o fato (a impressão), enquanto que no caso do escritor vem depois.

Portanto, desde o ponto de vista da impressão artística a única hierarquia possível dentro do mundo dos fenômenos objetivos é constituída por uma tábua dos seus respectivos coeficientes de penetração, isto é, em função do sujeito como individualidade artística.

O objeto desprovido de causalidade

No individualismo sentimental de Proust destaca-se sua exposição não-lógica dos fenômenos, desdobrada na ordem da sua percepção e com a exatidão da mesma, portanto, uma exposição que se faz antes que os fenômenos sejam deformados e tornados ininteligíveis por força do encadeamento em causa e efeito.

À luz do efetivismo de Proust assim compreendido em termos de subjetividade estética (aspiração a valores no âmbito da experiência evocativa artística), como orientação para-além do simbolismo e do romantismo solucionando o problema da objetividade literária ou crise na capacidade de narrar uma experiência individual, mediante a ultrapassagem da causalidade (cronologia narrativa) pela percepção individualizada do artista, podemos ver melhor a aproximação com Dostoyevski.

Com efeito, nesse individualismo sentimental destaca-se a exposição não-lógica dos fenômenos, desdobrada na ordem da percepção do artista e com a exatidão da mesma, portanto, uma exposição que se faz *antes* que os fenômenos sejam deformados e tornados ininteligíveis por força do encadeamento em causa e efeito.

► As impressões oferecidas a título de exemplo estão claras nas metáforas seguintes: (a) – quando o narrador atenta para um guardanapo na poeira percebendo-o como se fosse um feixe de luz; (b) – quando confunde o ruído da água nos encanamentos percebendo-o como se fosse o latido de um cão ou o som de uma sirene; (c) – quando o ru-

ido de uma porta fechando-se passa à sensibilidade do narrador como orquestração do Coro dos Peregrinos.

Em Proust, o típico impressionista é o pintor Elstir, “quem expressa o que vê e não o que sabe que deve ver”, aplicando, por exemplo, “termos urbanos ao mar e termos marinhos à cidade”, com o que transmite sua intuição da homogeneidade do mar e da cidade.

O pintor Elstir é também o formulador do pensamento estético de Proust tal como posta em relevo por Beckett, cabendo-lhe manifestar “a definição de Schopenhauer do procedimento artístico como contemplação do mundo independentemente do princípio de causa”.

Será exatamente sob o aspecto do aludido procedimento artístico como contemplação do mundo independentemente do princípio de causa que será afirmada a aproximação com Dostoyevski.

Quer dizer, nota-se em Proust o procedimento utilizado por Dostoyevski “que expõe seus personagens sem explicá-los”. Se Proust pode parecer querer explicá-los o faz a fim de que seus personagens apareçam melhor como são: inexplicáveis. Vai explicando-os sem que nunca cheguem a explicar-se e Beckett sentencia: “*suas explicações são experimentais e não demonstrativas*”.

Assim as metáforas e qualificativos tirados do reino vegetal e usados como imagens botânicas do humano servem para acentuar o caráter puro do sujeito em Proust: “está quase isento da impureza da vontade”. E acrescenta Beckett: “*quando o sujeito está isento de vontade o objeto está isento de causalidade*”.

Aliás, essa orientação da narrativa de Proust ultrapassando a causalidade, como atitude de objetividade literária, encontra-se muito bem marcada pelo próprio Proust em trecho do Segundo Volume de “A l’Ombre des Jeunes Filles en Fleurs”⁴⁰, assinalado por Beckett, em que, de quebra, a

40 Cf. Proust, Marcel: *A l’Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, Paris, Gallimard/Folio, 1972, pp.276 e 277.

aproximação com Dostoyevski é expressamente buscada pelo narrador proustiano.

Nessa passagem do relato da viagem para a primeira estadia em Balbec, o narrador, após sentir-se seduzido pela impressão da cor azul na persiana da janela do trem, e tendo enfim fixado sua atenção na obra de Madame de Sévigné, cuja leitura lhe fora recomendada por sua avó, nos conta sobre a admiração que surpreendentemente sentiu pela autora.

Ele começa por lembrar o ensinamento da avó de que as verdadeiras belezas se diferenciam das particularidades puramente formais da época e da vida dos salões e das maneiras de escrever que lhes são peculiares.

Notará que Madame de Sévigné é uma grande artista da estirpe do pintor Elstir, quem irá conhecer em Balbec, este “que teve uma tão profunda influência sobre sua visão das coisas”.

Da mesma forma que Elstir – prossegue o narrador – Madame de Sévigné “nos apresenta as coisas na ordem de nossas percepções em lugar de explicá-las começando por sua causa”. E na seqüência, sublinhando algumas palavras, ele mesmo reproduz uma passagem dessa obra que, no seu contentamento, qualifica como “o lado Dostoyevski” das “Lettres de Madame de Sévigné”, atribuindo à autora maneira semelhante em descrever as paisagens à que Dostoyevski usa para descrever os caracteres.

Nessa passagem destacada, Madame de Sévigné descreve sua impressão de caminhada real ou imaginária por uma alameda arborizada, no seu dizer uma aléia “*dont l'air est bon comme celui de ma chambre*”, aplicando metáforas para os belos efeitos sentidos e comparados a “mil pássaros imaginários”, e desenhando imagens como as de “monges” ou de “focas” para designar as formas cônicas ali apreendidas, ou ainda “homens enfurnados”, para designar os troncos das árvores, etc.⁴¹

► As análises elaboradas por Beckett em torno à definição do procedimento artístico em Schopenhauer, como contemplação do mundo independentemente do “princípio de cau-

41 Em favor da aproximação de Proust à arte de *avant-garde* note-se nessa descrição o parentesco com as pinturas surrealistas.

sa", se concluem por observações sobre a questão de valorar com justiça o estilo de Proust.

A importância do ponto de vista do pintor (impressionista) sobressai novamente, realçando que em Proust “o estilo é mais uma questão de visão do que técnica”, posto não compartilhar da “superstição de que a forma não é nada e o conteúdo é tudo”.

E Beckett nos apresenta uma diferenciação entre o artista e o artesão, dizendo-nos que “o mundo proustiano é expresso metaforicamente pelo artesão (isto é, o escritor) porque é metaforicamente apreendido pelo artista”.

Em certo sentido o escritor interpreta a apreensão metafórica para alcançar a maneira direta de expressar: “a linguagem indireta deve fazer-se direta”. Quer dizer, a expressão mais direta do mundo proustiano só pode ser “a expressão indireta e relativa da percepção indireta e relativa”.

Se o estilo de Proust pode apresentar-se por isso fatigante não cansa o espírito. O lamento comum de que é um estilo complicado e quase impossível em seguir, para Beckett carece de todo o fundamento.

©2007/2011 by Jacob (J.) Lumier

► A Moral do Artista:
Leitura de Proust
Por
Jacob (J.) Lumier

PARTE SEXTA

Sob o Sofrimento Não Tematizado:
Mundanismo, Frivolidade Elegante, Esnobismo –
– No primeiro volume de "Le Temps Retrouvé".

Figura trágica e voz moral

Sem o embargo dos capítulos precedentes, Beckett surpreende com sua postura categórica ao deixar na sombra o **Primeiro Volume** de "**Le Temps Retrouvé**", e ao sustentar que *Proust não escreve como artista* nas passagens que tratam sobre a guerra de 1914-1919, isto é, exatamente nesse *Primeiro Volume*. Seria como se a abordagem estética filosófica ela própria não dispusesse de alcance para integrar tal escrito no prolongamento da reflexão artística, o que evidentemente está a exigir um balanceamento crítico que não poderia deixar escapar neste ensaio.

Com certeza, houvera de início que distinguir as conjecturas básicas para aproximar as relações com o autor Proust, supostamente tornado desinteressante e privado do élan artístico outrora interveniente no Segundo Volume, comentado aqui nos capítulos anteriores.

Com efeito, em face de tal posicionamento marcadamente negativo, acolhendo expressamente uma desclassificação crítica do *Primeiro Volume* de “**Le Temps Retrouvé**”, o leitor comum em sua reflexão encontra-se sem saber que orientação deve assumir, e indagará certamente o seguinte:

- (a) Será aplicável a distinção entre o artista e o escritor?
- (b) Caso sim, de que modo e em que extensão se poderá aplicá-la?
- (c) O Proust do *Primeiro Volume* é “outro”?
- (d) Este Proust “outro” manifestar-se-ia ao longo de toda a obra?
- (e) Ou, finalmente, se manifestaria unicamente em certas passagens?

Nessa alternativa última teríamos, talvez, uma dualidade entre o Proust artista e escritor, por um lado, e, por outro lado, o Proust “outro”.

► Já vimos que a abordagem desenvolvida por Beckett visa acentuar o *efetivismo* como procedimento composicional, decorrente da identificação da moral do artista ao princípio estético, constituindo por este viés a **figura trágica** seguinte: “*ao artista só a arte interessa*”.

Se considerarmos que a abordagem pelo efetivismo integra a observação de Beckett acima mencionada, de que, no *Primeiro Volume*, *Proust não escreve como artista*, e que tal afirmação deve ser entendida como contrapondo, de um lado, a **figura trágica**, e, de outro lado, a voz moral que se diferencia nas passagens sobre a guerra de 1914-1919, seremos, sem dúvida, levados a admitir a dualidade (e não dualismo) no *Primeiro Volume* de “*Le Temps Retrouvé*”.

Com efeito, a compreensão sugerida por Beckett é a seguinte: “não há nem bem nem mal, nem em Proust nem em seu mundo”. Admite-se, porém, uma exceção supondo que tal proposição amoralista não alcance as passagens que tratam sobre a guerra, donde por um momento Proust deixaria de ser artista para “levantar a voz com a plebe, a

multidão, a chusma, a gentalha” – o que explicaria tal mudança de rumo do autor Proust.

Ao colocar a interveniência da voz moral como exceção no mundo de Proust, a estética reafirma a prevalência da figura trágica como regra de interpretação, repelindo assim a dualidade em favor da complementação (toda a regra tem exceção).

Quer dizer, a análise do **Primeiro Volume** de “**Le Temps Retrouvé**” teria que focar essa diferenciação da voz moral, teria que distinguir as respectivas passagens que, por monólogos ou não, narram sobre a guerra ou sobre a vida no mundo proustiano dos Salões elegantes – ambiência imaginária do mundanismo sobre os anos anteriores à década de vinte – mas, ao lado de tal ambiência, dão expressão a um narrador falando dos personagens da plebe, vocalizando a moral peculiar à mesma, e descrevendo situações do homem da multidão, os caracteres da chusma e da gentalha.

Tais passagens compostas são efetivamente encontradas no texto de “*M. De Charlus durante a guerra; suas opiniões, seus divertimentos*”, que dá título ao mencionado **Primeiro Volume** de “**Le Temps Retrouvé**”, cuja Introdução, ademais, leva o subtítulo “*Tansonville*”, cabendo desde logo sublinhar, a fim de evitar os mal-entendidos, que, excluindo notadamente as passagens sobre a cena do hotel de Jupien, *se trata de voz moral unicamente nas passagens com a governanta Françoise*⁴².

Em estado de regra geral, e dentre suas múltiplas facetas, a **figura trágica**⁴³ é caracterizada pelo homem identificado à criatura que “*conhece aos demais só em si mesmo e mente se afirma o contrário*”, figura que se plasma na composição do texto sobre “M. De Charlus...”.

42 Sobre a *voz moral* vejam as Notas Complementares, no final.

43 Já assinalamos a derivação direta do tema do sofrimento como proveniente do próprio modo de ser do artista, personificado no narrador como elemento da figura trágica, inseparável da “impossibilidade na posse do outro”, núcleo da tragédia de Albertine.

A visão de Albertine surge em perspectiva não só no mundo da infância e adolescência do narrador, mas alcança o mundo adulto da sociedade dos salões e seu contraste.

Para-além das metáforas sobre os personagens, neste texto se trata sim da figura das relações entre o narrador e Albertine, figura que já vimos referida na descrição da relação humana central compreendendo “*dois dinamismos separados e imanentes não relacionados por sistema nenhum de sincronização*”.

A visão de Albertine penetra toda a narrativa de Proust e pode ser detectada notadamente nas alusões a Balbec e Combray, já que sobrepuja a imagem da avó.

O tema literário do tédio

(o mundanismo, a frivolidade elegante, o esnobismo)

A figura trágica tem expressão igualmente no tema do sofrimento e no tema do tédio.

Mas não é só o mundo da infância e adolescência do narrador proustiano que é assimilado à visão de Albertine penetrando toda a narrativa. A figura trágica como disse tem expressão igualmente no tema do sofrimento e no tema do tédio incluindo as respectivas formas peculiares.

Quer dizer, na visão de Albertine em perspectiva surge também o mundo adulto da sociedade dos salões e seu contraste, em cujos círculos de freqüentadores o narrador e Albertine foram habituados.

Posto no âmbito do imperativo de objetivação da vontade do indivíduo, o sofrimento como disse representa a supressão da função de adaptação e readaptação de nossa sensibilidade orgânica às condições dos mundos do Hábito por negligência ou insuficiência deste, enquanto que o tédio representa a realização de tal função. Há como um pêndulo oscilando entre esses dois extremos: o sofrimento lança uma ponte para o real e é a condição primeira da experiência artística; por ser o mais permanente, o tédio é o mais tolerável dos males humanos.

Ao que tudo indica, esse esquema está em obra também na composição de “M. De Charlus...” ainda que, *sem desdobrar o tema do sofrimento*, a narrativa desse **Primeiro Volume** de “**Le Temps Retrouvé**”⁴⁴ verse sobre o imaginário ambiente mundano dos frequentadores dos salões parisienses nos anos imediatamente anteriores à década de vinte e, deste modo, contemple as formas peculiares ao tema literário do tédio – tais o mundanismo, a frivolidade elegante, o esnobismo.

Não obstante esse ambiente nota-se claramente o **sofrimento** (“impossibilidade na posse do outro”, núcleo da tragédia de Albertine) compondo a narrativa em estado *não tematizado*, mas elaborado em contrapartida do *desejo insatisfeito* e posto em relevo já no terceiro parágrafo inicial de Tansonville, na alusão a uma memória involuntária dos membros levando o narrador a chamar sua amada.

Sufrimento não tematizado este que acompanha o narrador agasalhado justamente na sua obsessiva visão de Albertine, e por isso impelido constantemente senão a mencioná-la reiteradas vezes ao menos a pontilhar seu relato com inúmeras lembranças de Balbec ou Combray, em contraste incessante com o mundo adulto dos Salões que simultaneamente nos é devassado.

44 Citado aqui segundo a impecável versão em língua portuguesa por Lúcia Miguel Pereira, “*O tempo Redescoberto*”, Globo, São Paulo, 1998.

O qualificativo mundano é empregado por Proust para designar um caráter inadequado à literatura e insuficiente para alcançar o pensamento artístico.

Entretanto é preciso avançar circunstanciadamente e expor os pormenores. Há pelo menos um aspecto adicional de importância que deve ser tomado em prévia consideração quando se fala do mundanismo em Proust – e que favorece a compreensão do por que a voz moral em sua diferença só se manifesta lá (no Primeiro Volume) onde o narrador descreve o ambiente mundano.

O Hábito Conversador como Obstáculo

O mundanismo constitui um problema crítico literário em Proust

Se a possibilidade de verificar a figura trágica também desde o ponto de vista do tema literário do tédio nos leva às descrições do ambiente mundano, nem por isso deixa claro o sentido crítico envolvendo não só essas descrições, mas presente no próprio tratamento prolongado, aprofundado e diferenciado das observações detalhadas do narrador a respeito do ambiente mundano, notadamente sua distinção entre frivolidade elegante e esnobismo.

► Na verdade, o mundanismo constitui um problema crítico literário em Proust, como nos esclarece Bernard de Fallois, e tem origem no ensaio “**Contre Saint-Beuve**”, elaborado entre 1908 e 1910 ⁴⁵, o qual se deve apreciar antes de prosseguir na leitura do **Primeiro Volume** de “**Le Temps Retrouvé**”.

⁴⁵ Sobre as edições das obras de Proust vejam as Notas Complementares no final deste ensaio.

Com efeito, nos comentários de Bernard de Fallois, o posicionamento de Proust é-nos apresentado como decorrente de sua crítica ao método de Saint-Beuve e podemos ver o qualificativo mundano sendo empregado para designar um caráter inadequado à literatura e insuficiente para alcançar o pensamento artístico.

Um escritor e crítico literário podem ser tidos como superficiais e mundanos à medida que, a exemplo de Saint-Beuve, tenham adotado por lema da sua atividade o “*ir com a corrente*”.

Sob este lema, sua maneira de gostar da literatura depende da opinião de uma elite, e sua maneira de escrever limita-se ao ângulo do seu tempo e para o seu tempo.

Quer dizer, ao invés de iluminar desde o interior, nos apontando uma idéia da vida espiritual, a orientação do escritor mundano, por ser vaga, por tomar a aceitação por parte da boa sociedade como critério do valor literário, acaba por assemelhar-se à conversação praticada nos círculos elegantes dos salões e, desta forma, limita-se a cultivar o “*hábito conversador*”, que Proust desdenha em razão de “disfarçar nosso verdadeiro pensamento e nos privar dele”.

Assim entendido, esse caráter mundano se aprofunda sendo refletido no método pretensamente crítico de Saint-Beuve, quem pratica a *enquête*, propondo indagações às pessoas sobre o escritor delas conhecido, em detrimento da simpatia que lhe revelaria o Eu profundo do artista.

Tal crença de que “a verdade sobre a arte de um autor pode surgir de uma *enquête*” é o que serve a Proust para censurar contra Saint-Beuve a sua ligação às “*formas sociais*” na literatura e para classificá-lo superficial e mundano.

Tanto é assim que essa censura visa pôr em destaque a nostalgia do Século de Louis XIV na atitude de Saint-Beuve, época em que a literatura parecia a este último haver sido mais social⁴⁶.

Mas não é tudo. Essa orientação limitada ao cultivo do “*hábito conversador*” definindo o caráter mundano em lite-

46 Cf. Fallois, Bernard de (Editor): **Préface**, in Proust, M: *Contre Saint-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954. (Versão em Castelhanu).

ratura tem vários desdobramentos inadequados para o escritor crítico literário, e o impele como impeliu Saint-Beuve em seus ensaios a “*julgar um homem ao invés de escutar um autor*”; a dizer aos escritores que tal palavra não é adequada, tal expressão não segue o exemplo de tal literato, tal autor não era nobre, etc. – atitude esta que revela uma “espécie de cultura” e é todo o contrário da *intuição literária*.

Proust identificará à falta de gosto essa “espécie de cultura” desdobrada do caráter mundano, e sublinhará em certas manias da escrita de Saint-Beuve alguns traços da mesma, tais como o uso do adjetivo duplo, as falsas demonstrações de elegância, a vulgaridade das exclamações, a vaidade oculta, etc.

Enfim, se o cultivo do “*hábito conversador*” constitui o caráter mundano e nele imprime sua inadequação para a literatura é porque, ao restringir a vida interior (intuição literária), tal hábito conversador se inscreve dentre os obstáculos à idéia de arte como cada vez mais exigente e exclusiva, que Proust aconchega em si.

Desta forma, vê-se claramente que as descrições do ambiente mundano em Proust têm um sentido crítico literário inequívoco.

Se, por um lado, a reflexão estética nos mostra o mundanismo delineando o aspecto do tema do tédio como realização da função do Hábito, por outro lado, a tomada em consideração do problema crítico literário em Proust não só aprofunda nesse elemento de realização da função do Hábito mediante a caracterização do “hábito conversador”, mas nos mostra que a diferenciação do mundanismo em frivolidade elegante e em esnobismo pode ser e será descrita em graus de constrição da vida interior (intuição literária).

Sem dúvida esta gradação se verifica efetivamente. Basta apreciar as duas seqüências da mesma narrativa composta em “*M. De Charlus durante a guerra; suas opiniões, seus divertimentos*” para confirmar facilmente não só aquela gradação constritiva da vida interior (intuição literária), mas também, no âmbito da mesma, o quanto o esnobismo é mais constritivo do que a frivolidade elegante no ambiente mundano.

Nessa obra claramente romanesca observamos que o elemento dramático vem das relações entre o narrador, Gilberte e Saint-Loup, relações que são compostas no horizonte da morte ou destino deste último.

Elemento esse tanto mais significativo quanto o leitor atento de Proust haverá de lembrar que os sucessos relatados exatamente no último parágrafo desse **Primeiro Volume** de “**Le Temps Retrouvé**” decorrem diretamente da decisão do narrador que ponderou “*mais delicado para com Gilberte não revelar a Robert [de Saint-Loup] que para encontrar Morel bastaria ir à casa de Mme Verdurin*” (p.59 da versão portuguesa referida).

Observe-se também que, conforme seu propósito expresso, Proust articula a composição desse drama mediante uma (primeira) seqüência narrativa em torno do personagem do próprio Saint-Loup, abrangendo a descrição dos sentimentos nutridos por Gilberte.

A intuição literária constringida

Ou

A impressão do novo no mundanismo

Entretanto, é fato que na parte mais volumosa dessa obra, Proust articula sua composição mediante outra (segunda) seqüência narrativa, mais longa e mais complexa, desta feita em torno do personagem título M. De Charlus, quando então, na *perspectiva da intuição literária constringida*, aprofunda suas observações sobre o mundanismo e nos devassa os segredos inconfessáveis do esnobismo.

Aliás, antes mesmo da (primeira) seqüência sobre Robert de Saint-Loup, em que é questão do gosto mundano por exibir boa e prestigiosa imagem social de si, vemos logo nas primeiras páginas de “*M. De Charlus...*”, introdutórias aos comentários sobre “o Salão Verdurin-Bontemps”, a intenção crítico-literária se fazendo sentir nas observações do narrador a contemplar o jornalismo sobre a frivolidade elegante, tal como comentada nas mensagens / anúncios sobre os desfiles de moda, suntuosamente que eram estes desfiles equiparados pelos cronistas às exposições de arte do final do século XVIII.

Podemos até acompanhar os comentários do narrador sobre tal aspecto destacando a seguinte passagem da narrativa: “... *O Louvre, todos os museus estavam fechados e quando se lia em um título de artigo de jornal: ‘Uma Exposição Sensacional’, podia-se ter a certeza de que se tratava de exhibir não quadros, mas vestidos, e vestidos destinados a despertar ‘os delicados prazeres artísticos de que estavam há muito privadas as parisienses’ ...*”. E o narrador prossegue em sua apreciação suavemente irônica e complacente colocando entre aspas as frases pretensiosas pinçadas na mensagem crônica do jornal:

“... *Assim voltavam a elegância e as distrações; na falta de arte verdadeira a elegância procurava justificar-se como os artistas de 1793 que, expondo no Salão revolucionário, proclamavam não haver motivo para ‘austeros republicanos estranharem que cuidemos das artes enquanto a Europa coligada sitia o território da liberdade’. Procediam da mesma forma os costureiros de 1916 – diz-nos ainda o narrador – ao confessarem com altiva consciência de artistas ‘buscar o novo, fugir à banalidade, preparar a vitória, descobrir para as gerações posteriores à guerra uma nova fórmula de beleza’ ...*”.

Na verdade, o narrador quer nos mostrar a elegância como fator da impressão do novo no mundanismo. Faz notar que é através da elegância que os rostos novos apareciam nas altas rodas e ofereciam à sociedade os divertimentos adequados, conversas políticas e concertos na intimidade.

E assim procediam em razão de que, (...) para as coisas darem a impressão de novas, embora velhas, ou mesmo novas, são necessários em arte como em medicina ou mundanismo nomes novos.

E o eram Mme Verdurin e Mme Bontemps. Mas nem toda a novidade na sociedade é fenômeno mundano e pode acontecer tratar-se da aplicação de uma lei psicológica muito mais geral. Tal é o caso de certas novidades chocantes como o “*dreyfusismo*” e o casamento de Robert de Saint-Loup com a filha de Odette, que só horrorizam enquanto novidades não assimiladas e não envoltas em elementos tranquilizadores.

Quer dizer, se a impressão do novo sentida no mundanismo liga-se à manifestação de elegância combinada ao oferecimento de certos divertimentos, conversas políticas e concertos, as novidades que eram “shocking”, por sua vez surgidas como novidades morais não assimiladas exatamente por efeito das censuras típicas das grandes damas (*douairières*), beneficiam-se de um processus de integração numa série de coisas respeitáveis e habituais que, confundindo-as, lhe tiram a lembrança do aspecto condenável, na mesma proporção em que, para admiti-las, ninguém cogita indagar o que por si mesma valiam.

E o narrador acrescenta esclarecendo ser assim porque os mundanos são distraídos e esquecidos e também porque todos timbravam em exagerar o recuo desses fatos de novidades chocantes, como a questão Dreyfus, então mencionada como naqueles tempos pré-históricos.

Sem dúvida há também um aspecto desses elementos tranqüilizadores favorecendo a integração dos sucessos chocantes que tem a ver com o valor dos espíritos, e o narrador observa que, tanto na camada inferior os tolos completos e os que só buscam o prazer, quanto na camada superior os que fazem da vida interior a sua ambiência, pouco se lhes dá o vulto dos sucessos.

É claro que o comentar entre si as novidades antes que chegue ao público, ou mesmo, para mitigar a curiosidade política, comentar entre si os incidentes já lidos nos jornais é um prazer mundano que o narrador não se priva de sublinhar.

Além disso, em suas apreciações dos círculos de frequentadores do Salão Verdurin nota, em contrapartida, que “*o medo ao tédio*” era preservado através de renovado recrutamento de chatos, para provocar a impossibilidade em aturar maçadas.

Mas não é tudo. São inúmeras as observações debulhando o *hábito conversador*.

O sentir-se na moda pelo uso das expressões correntes a que se adere por suposta exigência de honra – tollice corrente, nos dirá o narrador proustiano – mostra-se um atributo da “*categoria intelectual burguesa*”.

Aliás, essa categoria intelectual pode ser observada como maneira de se exprimir inclusive nas exclamações das duquesas, notando o narrador neste ponto certo cruzamento entre posição social e condição de nascimento, cruzamento compreendido como “*classes spirituais*”, de tal sorte que, se o prestígio das duquesas deve-se a que seus nomes falam à imaginação dos plebeus tocados de poesia, em contrapartida elas se exprimem segundo a categoria intelectual burguesa a que pertencem.

Quanto ao aspecto da publicidade, observou o narrador que o luxuoso, privilegiado e concorrido Salão de Mme Verdurin apresentou uma peculiaridade interessante decorrente do ter-se transportado e instalado em grandioso hotel da *Paris proustiana* de 1916, mudança que muito promoveu e encheu de júbilo os convivas, ávidos da notoriedade que aquelas reuniões podiam lhes proporcionar.

Foi quando em certos dias, sendo os convivas muito numerosos para caberem na pequena sala de jantar do apartamento, ia-se para a imensa sala de baixo.

Essa contingência deu ensejo ao meio de publicidade caracterizado pelo narrador em termos de "infantil e restrito", próprio das eras primitivas e anterior à descoberta de Gutemberg, consistindo em suprir a falta desse gênero de informações que são as crônicas jornalísticas das reuniões nos salões sociais – gênero jornalístico suprimido à época –, mediante a formação pelos convivas fiéis de grupos apartados em face dos demais ocupantes das mesas vizinhas, na imensa sala de baixo do hotel, já que estes faziam aqueles sentirem-se contemplados e invejados ⁴⁷.

O desejo de exhibir-se

O tipo mundano se afirma no desejo de exhibir-se.

47 Sobre o tipo de relações dos Salões proustianos vejam as Notas Complementares no final deste ensaio.

Quanto aos trechos que giram em torno do personagem Robert de Saint-Loup, aos quais nos referimos como constituindo a primeira sequência da narrativa proustiana em “**M. De Charlus durante a guerra; suas opiniões, seus divertimentos**”, nesses trechos, as passagens que debulham o *hábito conversador* em seu aspecto constringente da vida interior (intuição literária) devem ser pinçadas em meio ao difuso ensaio do narrador estudando a reputação como tal – de que já nos falara em modo sumário logo na Introdução, “**Tansonville**”, em termos do “*valor de uma vida*”.

Assim no início dessa primeira sequência narrativa quando o assunto é o encontro de Saint-Loup e Bloch, o uso da palavra *esnobismo* ainda não acontece, mas, por sua vez, o hábito de exibir sentimentos afetados ou expressões de boas maneiras está colocado em relevo.

Mencionado a respeito das possíveis segundas intenções de Saint-Loup para com Mlle. De Guermantes, o “*boato mundano*” dentre as observações debulhadoras é pinçado logo nas primeiras páginas, nos dizendo o narrador tratar-se desses boatos que nascem volta e meia sem se saber por que, vão como vêm, cuja falsidade não torna os que nele acreditaram (os mundanos) mais cautelosos na aceitação e divulgação. São boatos que apenas surgem de novos rumores de noivados, divórcios ou sucessos políticos.

Na sequência dessas páginas iniciais do narrador, teremos a confirmação por via indireta de que o tipo mundano se afirma no desejo de exibir-se.

Como sempre, o narrador tece observações sobre o expressar-se dos tipos, e distingue os homens de sociedade por certos vestígios de polidez, tomando, por exemplo, o uso da expressão “*o Imperador Guilherme*” ao invés de “*simplesmente Guilherme*”, tal como exigido por Bloch a Saint-Loup, equiparando ainda o tipo “homens de sociedade” aos latinistas, pela citação correta de Virgílio.

Trata-se de um “*savoir-vivre*” exercido na linha divisória para além da qual há o indício de grandes entraves para o espírito, deixando de ser mundano só quem os sabe afastar.

Nestes vestígios de polidez tornando possível se reconheçam dois homens de sociedade vê o narrador uma elegante mediocridade que por si só, pela generosidade de quem não precisa dar provas de boas maneiras, permite confrontar a vulgaridade de Bloch a hostilizar em fanfarronice o uso da expressão “*o Imperador Guilherme*” por Saint-Loup como coisa dos que rastejam diante de tal figura e só sabem exibir-se nos picadeiros.

Acresce que a reputação deixa ver muitas nuances. Pode haver intenções que não são de se exibir, mas não impedem que o indivíduo seja tido por querer exibir-se.

É a situação dos que guardam a maior reserva sobre a possibilidade de exprimir seus sentimentos, como Robert de Saint-Loup, que Bloch teimava em considerar um indivíduo voltado para exibir-se.

Ao contrário disso, Saint-Loup era incapaz das expansões de ardente nacionalismo como o insincero Bloch o fazia: “*há uma espécie de delicadeza moral que coíbe a expressão de sentimentos muito profundos e que se acham naturais*”.

É o caso que o narrador conhece em sua mãe a respeito do amor dela por sua avó, por quem sua mãe daria tudo de si e sofreria horivelmente caso se encontrasse impedida para fazê-lo, mas que jamais usaria frases para expressar esse sentimento.

Além disso, também como estranho ao desejo de exibir-se ou alheio às expressões ardentes de tais sentimentos, há que distinguir uma qualidade em certo sentido moral que o narrador atribui à inteligência de Saint-Loup e que é de caráter essencialmente literário.

É a qualidade notada nos intelectuais realmente sérios e neles observada como aversão pelos que transpõem à literatura, explorando-o, tudo quanto fazem.

Este é o caso daqueles que não satisfeitos com darem aulas de fato notáveis queriam passar por homens de gênio batizando com nomes ambiciosos suas teorias. Tipos estes contrastados pelo narrador com os que sabendo a fundo grego ou medicina nem por isso se criam autorizados a tomar ares de charlatões.

Finalmente, essa incapacidade em manifestar os sentimentos muito profundos e que diferencia do desejo de exibir-se tem um aspecto inconsciente que, no caso de Robert

de Saint-Loup é classificado como o lado negativo que lhe sufocava a expressão dos bons sentimentos, e que o narrador mesmo atribuirá à influência do espírito dos Guermantes em Robert (quem por ascendência permanecia também Guermantes) – contrastando com a ascendência dos próprios Saint-Loup neste último, representada por Monsieur De Charlus, tio de Robert.

Aliás, por esse contraste, o narrador nos dirá que M. De Charlus e Robert de Saint-Loup trilhando caminhos diferentes, com opostas opiniões e com uma geração de intervalo haviam se tornado intelectuais sempre interessados pelas idéias novas e conversadores dos que nenhuma interrupção consegue reduzir ao silêncio. A alguém medíocre – complementa o narrador – e segundo a disposição do momento pareceriam eles deslumbrantes ou maçantes.

O prosaísmo como qualidade da ambiência mundana é notado no tipo dos mundanos esnobes, dos quais se desprende a disposição prosaica impondo a situação de ser tachado de "fora de moda".

Mas não é tudo. Ao aprofundar no hábito conversador, as observações do narrador mostrando a incapacidade em aquilatar o mérito a respeito dos homens de valor de uma geração, como aspecto marcando a reputação, nos introduzem na ambiência mundana.

É na descrição dessa ambiência, logo às primeiras páginas da (segunda) seqüência narrativa na qual pontifica o personagem M. De Charlus, que, embora a palavra esnobismo não seja assinalada, se nota a diferenciação da influência dos esnobes. Com efeito, conta-nos o narrador uma ambiência complexa penetrada pelas circunstâncias excepcionais da época onde – e este é o componente especialmente mundano dessa ambiência social – ser tachado de "fora de moda" pode levar a ser colocado à margem e a alimentar inimizades, no caso, contrapondo Mme Verdurin juntamente com o grupinho do seu Salão, por um lado, e por outro lado, M. De Charlus com suas ousadias sobre a arte e o seu germanismo.

Uma vez que o tachado era este último, nota o narrador os vários aspectos desconstruídos dessa ambiência que combinados concorreram para o relativo isolamento do tachado no mundanismo, complementando a campanha de desmoralização movida contra ele.

No âmbito desta, a sempre muito fácil de convencer Mme Bontemps alardeava que ele não vê ninguém, ninguém o recebe, acentuando dessa maneira a acusação tornando fora de moda inclusive as audácias sobre a arte professadas por M. De Charlus, acusação de que se servia Mme Verdurin para torná-lo repulsivo a todas as pessoas dotadas de imaginação, inclusive ao mundo político.

Mas a situação de ser posto a margem no mundanismo é uma no caso de Mme De Villeparisis, objeto da condenação ao ostracismo pela aristocracia, e é outra neste caso do M. De Charlus, atingido pela classificação da ordem em voga, adotada pelos incapazes de aquilatar o mérito a respeito dos homens de valor de uma geração – nos termos em que o narrador designa o grupinho predominante no Salão de Mme Verdurin e aos quais reservará ademais o qualificativo de “*mundanos esnobes*”.

Quer dizer, a imputação da pecha de “fora de moda” ou ser “*avant-guerre*” liga-se àquela disposição que o narrador personagem proustiano nos franqueia ao pôr em relevo os mundanos se mostrando desta forma ingratos para com o M. De Charlus.

O prosaísmo

Com efeito, a este fora negado exatamente por aqueles dele contemplados o reconhecimento de ter sabido extrair da ambiência mundana uma espécie de poesia onde entravam a história, a beleza, o pitoresco, o cômico da elegância frívola. E assim acontecia porque os esnobes, não descobrindo nenhuma poesia em suas vidas procuravam-na alhures, junto aos que afetavam desprezar a sociedade e em compensação professavam teorias de sociologia e economia política.

Essa disposição prosaica impondo-se desde o grupinho dos esnobes é observada no contraste das damas do tom com seu desprezo em face da satisfação de M. De Charlus ao celebrar as frases líricas e as graciosas *'toilettes'* da duquesa de Montmorency.

Desprezo que era externado nem tanto porque M. De Charlus a tomasse por uma tola sem o menor atrativo, mas porque as damas do tom não viam nos vestidos nada mais que a serventia de ser usados como se não tivessem a menor importância, de tal sorte que, ao inverso, tinham-na na conta de quase imbecil, e para darem prova de que nisto seguiam uma disposição de inteligência acorriam à Sorbonne ou à Câmara para ouvir Deschanel.

Entretentes, se na ambiência mundana com sua ordem em voga releva a influência dos esnobes – estes, por sua vez, com sua disposição prosaica impondo a situação de o mal visto ser tachado como fora de moda – nota-se em contrapartida, nem tanto o propalado mau gênio do tachado levando-o a romper relações, mas os desencontros decorrentes da consciência do próprio M. De Charlus, sua afirmação do seu valor mundano levando-o a desdenhar reconciliar-se com a maioria dos que constituíam a fina flor da sociedade dos salões.

Na série desses desencontros, observa o narrador a confusão do público favorecendo tal situação desencontrada e tomando a mesma como um componente não dispensável para que a ambiência mundana se configurasse conforme o esquema descrito.

É que a gente mal informada tomava a má reputação do M. De Charlus – então agravada na esteira da campanha desmoralizadora de que era alvo – pela causa de seu afastamento de pessoas que, ao contrário, se recusara ele a freqüentar. De sorte que atribuíam ao desprezo daqueles sobre quem se exercia seu mau humor o que na verdade só provinha do seu gênio atrabiliário.

Finalmente, toda essa corrente desencontrada veio a ser formada juntamente com a desatenção de M. De Charlus, quem não percebeu o interesse de Bergotte por suas parentas do antigo *"faubourg"* nem soube aproveitá-lo para angariar o apoio desse prestigiado intelectual às suas ousadas idéias sobre a arte.

Nada obstante, seria apressado concluir pela caracterização do prosaísmo da ambiência mundana como qualidade notada somente na mirada do grupinho dos mundanos esnobes.

Em longo parêntesis no seu relato sobre a conversa de M. de Charlus, o narrador remarca que Mme Verdurin não reinava sozinha entre os nomes novos dos círculos dos Salões da época, mas compartilhava as novidades e às vezes se agitava com a concorrência das senhoras do “*faubourg Saint-Germain*”, onde, por sua vez, Mme Bontemps estava instalada com seu Salão.

A primeira pessoa

A diferenciação por trás dessa concorrência dos círculos tem alcance nos modos de expressão e inclui o caso da campanha contra os artigos de Brichot.

Além disso, a cristalização de uma elegância nova alterava o prestígio dos fiéis do Salão dos Verdurin e levava à formação alternativa de uma sociedade nova dos habituados. Os fiéis do Salão perdiam a condição de focos de atração para os recém-vindos e aos poucos eram menos convidados.

*Mencionando a frase de Blaise Pascal “o Eu é odioso”, Proust sugere que o uso excessivo da primeira pessoa nos artigos literários pode ser maliciosamente interpretado como manifestação do desejo de exhibir-se*⁴⁸.

Voltando ao relato do narrador / personagem proustiano, algo semelhante a esta sugestão do autor Proust se dava com Brichot após ligar-se ao jornalismo e começar a escrever artigos nos jornais em troca de soberbos emolumentos.

48 Segundo Bernard de Fallois, o personagem proustiano que diz “Eu” na frase de Proust, isto é o narrador, mais do que um personagem estrito deve ser considerado como um tom, permitindo a Proust solucionar sua inquietação intelectual de que nenhum gênero literário lhe servia, mas todos os gêneros lhe apeteçiam: “*mediante os artigos, os ensaios, as cartas, os comentários, Proust se viu levado quase à força a adotar essa primeira pessoa que irá dirigir adiante todos os seus relatos*”. Ver as Notas Complementares no final desta obra.

Se a alta sociedade no início ficou deslumbrada, Mme Verdurin por sua vez exasperada pela repercussão desses artigos no faubourg Saint-Germain, não somente empregou parte de seu tempo em descobrir neles coisas ridículas, mas evitava cuidadosamente a presença de Brichot em suas reuniões quando nestas devia comparecer alguma “notoriedade mundana” que ainda não o conhecesse e se apressaria em atraí-lo.

Não que os artigos dele fossem tão notáveis assim, longe disso, e não lhe exigiam mais do que lhe exigiam as conversas, loquaz e culto que era, mas se o personagem narrador nota neles, por um lado, o pedantismo do letrado através da utilização de imagens tais que não queriam dizer nada, e trivialidades misturadas ao saber, à inteligência, ao claro raciocínio, por outro lado, assinalando a frase de Blaise Pascal “*o Eu é odioso*”, o narrador põe em relevo a reorientação de Brichot em face do azedume da Mme Verdurin que, fazendo-o corar, o censurou por empregar demais a primeira pessoa, tentando atingi-lo na desejo de exhibir-se, enraivecida que estava ao vê-lo ingenuamente satisfeito com seus triunfos.

Com efeito, em seu modo de expressar-se, ao invés de deixar-se inibir, Brichot substituiu o Eu pelo “se”, adotou a voz passiva, o que não impedia ao leitor perceber que o autor falava de si, e facilitou a este fazê-lo sem cessar, comentar todas as próprias frases, escrever um artigo inteiro sobre uma única recusa sempre abrigado pela voz passiva, enunciando apenas o que não diria, lembrando tudo quanto dissera e o que Clausewitz e Ovídio haviam dito séculos antes.

→ Finalmente, se a campanha contra Brichot deu resultado, isto aconteceu às avessas, com a sobrevalorização da imagem de Brichot, fosse ou não a mesma que ele exibia de si ao falar de si, ainda que camuflado sob a voz passiva.

Nunca dele se falou tanto no grupinho dos esnobes, observou o narrador, ainda que por irrisão. Tanto foi assim que aos novos freqüentadores se exigia opinião sobre os artigos de Brichot para serem ou não considerados pessoas de espírito, sendo relevante que, acrescentando-se a is-

to, o faubourg Saint-Germain quando longe do grupinho esnobe continuou a admirar Brichot.

Diletantismo

Mas se o narrador destaca que os Verdurin tinham um Salão político, prossegue o relato em torno da conversa do personagem M. De Charlus nos deixando ver, entretanto, ao falar da frivolidade sistemática deste, que o sentido crítico literário do mundanismo como inadequado à literatura, a mais do que já foi dito, pode ser verificado nessa caracterização de um nível mais aprofundado na ambiência mundana, correspondendo à *frivolidade sistemática*.

Nota-se aí uma mirada contemplando com respeito e afeição inabalável as grandes damas da aristocracia, acusadas fossem de derrotismo como outrora foram suspeitas de dreyfusismo, a propósito do que o narrador afirma o seguinte: para a frivolidade sistemática do M. De Charlus o elemento permanente é o nascimento, unido à beleza e a outros fatores de prestígio, a questão Dreyfus não passando de moda banal e efêmera.

Desse modo, o personagem expõe um contraste em face da circunstância excepcional da época (1914/1919) ao discorrer sobre a continuidade das festas mundanas, do jantar fora, com música e dança, visando acentuar a respeitabilidade das “*toilettes*” e dos gestos das grandes damas possuidoras dos objetos artísticos maquiando-se e vestindo-se para tais eventos.

Ao imaginar a importância disso para os igualmente imaginados futuros cursos de formação das gerações vindouras, o personagem M. De Charlus revela o que o narrador classificará “*raciocínios absurdos de mundano inteligenté*”.

Imagina ele os círculos dos Salões como espelhados nos idos de Pompéia, e nos gestos e fragmentos desta cidade, que foram conservados e estudados nos sítios arqueológicos. Por este exemplo, raciocina que após dez séculos a frivolidade de qualquer época torna-se digna da mais grave erudição.

Em alusão à situação dos Salões naquela época de hostilidades deflagradas, conjuga a imagem das cidades malditas da Bíblia em uma projeção do destino sofrido pelas cidades do Vesúvio, ligando-as ao mesmo objeto, ligando-as ao correr para abrigar-se nas adegas com seus quadros e estátuas em face de algum metafórico Vesúvio alemão.

Mas esse prognóstico de uma só vez nebuloso e consagrante para os círculos dos Salões não esgota a inadequação do mundanismo à literatura. Na seqüência dessa conversa o narrador expõe a predileção estética de M. De Charlus pelo tema da virilidade ideal, a dos jovens de Platão ou de Esparta, que, nessa predileção, o próprio interlocutor compara aos ingleses, franceses e alemães.

Assinala que, para fixar um contraste expositivo inesperado, o conversador em sua frivolidade sistemática de mundano inteligente esboça uma censura ao diletantismo visando em realidade com isto alcançar a literatura.

Desde logo o narrador manifesta surpresa ao dar-se conta da segunda intenção voltada diretamente ao seu gosto das letras.

Cioso de suas veleidades em cultivá-las e mal feito do seu espanto, restringido que estava unicamente aos contornos do tema, ao expressar-se por seu turno a respeito do argumento malicioso, o narrador nos deixa ver sem embargo a orientação firme e inequívoca de Proust sobre o sentido crítico literário do mundanismo, como inadequado à literatura, e repudia a tentativa de reduzir esta última ao diletantismo.

Diz-nos que, cheio de deferência para com seu interlocutor e enternecido por sua atitude bondosa, respondeu-lhe como se, conforme sugeria M. De Charlus, devesse bater no peito, o que era completamente estúpido, não tendo ele nem sombra de diletantismo de que se arrepender.

Neste ponto devemos lembrar que o sentido crítico literário do mundanismo como inadequado à literatura tem um precedente e já fora referido a Dostoyevski, em nível do esnobismo como modalidade a mais constringente da vida interior (intuição literária).

Basta penetrarmos no relato de suspense e até folhetim em torno da cena de comédia do hotel de Jupien, deslocada a ambiência para um meio inferior do mundanismo, composto a exemplo dos personagens canalhas de Dostoyevski, já anunciados em passagem anterior sobre o germanofilia de M. De Charlus, quando o narrador passa a designá-lo simplesmente “o barão”, destacando com esse tratamento exteriorizado o paralelo entre a presença do interlocutor naquele antro de Jupien, seu gosto em ligar-se à vida crapulosa, e as extravagâncias semelhantes dos seus antepassados na aristocracia, conhecidos por se divertirem com lacaiois.

Distingue-se desse modo o *esnobismo acanhado*.

Mas não é tudo. Ao nos lembrar a conversa de M. De Charlus sobre detestar os tipos médios da comédia burguesa artificial e preferir princesas de tragédia clássica ou farsa completa, *Phedra* ou *Les Saltimbanques*, e em maneira análoga e tão cortante como o fizera no parágrafo anterior repudiando o diletantismo em literatura, o narrador porá em relevo o caráter constringente do esnobismo, obstáculo à intuição literária..

Neste sentido, como traços desse caráter negativo da vida interior, assinala o imobilizar-se na apreciação irônica e exterior das coisas.

O artista conhecendo os outros só em si mesmo, seria para ele um sofrimento intenso conviver no antro heterogêneo de Jupien.

O narrador contrasta o fato dessa convivência exatamente como marcante do alheamento de M. De Charlus em matéria de arte, incapaz de levar a vida a sério e por isso classificado diletante: não pensava escrever nem tinha dons para tanto.

O Folhetim

Na descrição do esnobismo acanhado aflora com impacto cênico a caracterização do M. De Charlus, nos forçando a reconhecer, entretanto, em maneira surpreendente, a aplicação de uma mirada artística capaz de apreender os personagens canalhas de Dostoyevski como eventualmente superiores aos tipos insensíveis, às lágrimas de um indivíduo tido por indigno de fazer parte de um clube, aos tipos mundanos, à gente de prol e aos cavalheiros.

Além disso, na descrição do esnobismo acanalhado que se configura na cena do hotel, notamos as características ilusórias da vida crapulosa, com M. De Charlus no papel de sádico desfrutando da falsidade dos que se faziam passar por perigosos rufiões. Cabendo não esquecer, todavia, que, partindo dessa cena crapulosa de comédia, o problema a verificar nessa leitura é saber como se faz que o tema estético do sofrimento ou da infelicidade do artista venha a ser reencontrado.

Para começar, sendo visualizada sob a mirada artística apreendendo os personagens canalhas de Dostoyevski na vida crapulosa desfrutada por M. De Charlus, é de notar que a cena do hotel de Jupien tem montagem num relato muito particularizado, como a mostrar-nos as duas faces de uma só orientação, traçado que é tal relato pelos truques artísticos típicos do gênero folhetim em seu modelo de romance policial tirado do clássico "Crime e Castigo".

Se o grande romancista russo aspirava escrever para a posteridade devia também captar a atenção do leitor médio. Quer dizer, "Crime e Castigo" é um espécime de literatura comercial. Era preciso a todo o custo que Dostoyevski seduzisse o público e juntasse bastante dinheiro.

Todos os procedimentos, todos os cordéis do *métier* de folhetinista eram bem manejados pelo autor, a saber: excitar a curiosidade sem recuar diante do gosto mórbido; causar ansiedade ao leitor induzindo-o a comprar o próximo número do jornal para ler a seqüência; saber manejar os "*coups de théâtre*", as cenas melodramáticas então à moda; ao inverso de Tolstoi, todas essas serventias da literatura de subsistência Dostoyevski fora constrangido a assumi-las ⁴⁹.

O relato sobre a cena do hotel de Jupien composto por Proust não diferente desse modelo e, ademais, põe em relevo o fato literário do folhetim, que, em acordo com Theodor W. Adorno tem por matéria exatamente personalidade e irracionalidade. Quer dizer, acentuando a ligação crítica

49 Ver Philippenko, Georges: "*Commentaires*", in Dostoyevski: "*Crime et Châtiment*", vol. 2, Paris, Le Livre de Poche.

entre a apreensão artística dos personagens canalhas e a forma literária do folhetim, podem encontrar os cordéis do folhetinista já nas sugestões enganosas dadas na antecipação de um ilusório aspecto policial para a situação da vida crapulosa.

Podemos observá-los igualmente na ansiedade atizada mediante as falsas pistas das intrigantes e veladas relações entre M. De Charlus e o violinista Morel, relações aparentemente inconfessáveis, mas em fato apenas platônicas. O mesmo, na transcrição post-mortem da carta reveladora das más intenções criminosas do barão restadas, porém, no papel, carta deixada ao narrador pelo próprio. Idem, na rememoração da fala intrigante de Morel sobre M. De Charlus.

Finalmente, serão os cordéis do folhetinista a tecer o relato em que o narrador fazendo suspense nos diz haver somente compreendido naquele então “o pavor de Morel”, e mantendo o mistério acrescenta: *ele quem sabia que o lado quase louco descoberto por Mme De Guermantes no cunhado não se limitava [como até então parecera ao narrador] às explosões fugazes de uma cólera superficial e inoperante* – sem nos deixar saber mais, todavia, dos motivos de Morel para tal pavor, nem nos dar conhecimento do que exatamente se tratava naquele lado quase louco do barão, estimulando desta forma ainda mais a curiosidade dos leitores, em perfeito manejo dos cordéis do folhetinista.

Com essa mesma verve de enredo dramático e trama de romance policial, o narrador nos apresenta o labirinto de ruas escuras e desertas, irreconhecíveis do ponto de vista topológico, percorrido por ele logo após o encontro e a longa conversa de M. De Charlus.

Neste percurso, em que se imagina um herói das aventuras sombrias de “*As Mil e uma Noites*”, vem a topar sem querer com o prédio do hotel de Jupien, única edificação com alguma iluminação pálida, da qual, ademais, vislumbrara saindo uma silhueta dissimulada parecendo-lhe (e tudo lhe indicará que era) Saint-Loup.

Aumentando assim a expectativa de mistério e suspense, intensificada por combinar às falsas pistas certas suposições enganosas sobre espionagem e crime que, por sua vez, se revelarão não só inexistentes, mas inteiramente a-

lheias e cômicas substituídas que são nas passagens subsequentes sobre a farsa da vida crapulosa.

Configura igualmente um formidável *coup de théâtre* a descrição precedendo a decisão do narrador em adentrar, assim como sua irrupção enfim no recinto da cena do hotel, assumindo postura investigativa e se acreditando um salvador, precedidos estes gestos que foram pelos momentos em que, *voyeur*, acostado sorrateiro ao prédio e graças à escuridão viu e ouviu sem ser visto.

Mestre no *métier* do folhetinista, Proust nos deixa ler as seguintes frases iniciais no relato da cena: “*Na noite calma e grávida de ameaças tudo assumia, porém, ares de sonho, de conto maravilhoso, e foi tanto com orgulho de justiceiro quanto com volúpia de poeta*” que o narrador adentrou deliberadamente o hotel.

E a atmosfera de teatro prossegue na voz do narrador: “toquei de leve no chapéu e as pessoas presentes sem se moverem responderam mais ou menos polidamente”.

“Poderiam informar-me a quem me devo dirigir? (...)”. E assim por diante o suspense continua através das peripécias do narrador já no interior da cena do hotel, onde pediu um quarto e, por estar ligeiramente indisposto, alguma coisa para beber.

Uma vez adentrado, esta cena com peripécia é composta em forma articulada à exigência artística de caracterização do personagem M. De Charlus, de tal sorte que, pela bisbilhotice do narrador num rompante a espreitar por uma clarabóia lateral, o mesmo é inesperadamente descoberto a desempenhar o papel de sádico.

Personalidade e Irrracionalidade

Note-se que, explorando o gosto do mórbido e do perverso, esse papel desempenhado pelo barão naquele antro em razão disso heterogêneo compõe-se certamente de características próprias ao ambiente da vida crapulosa, que, sem embargo, são acrescentadas aos traços da individualidade não-explicável deste complexo personagem proustiano.

Por sua vez, os traços dessa individualidade são delineados a partir da aplicação da mirada artística apreendendo os personagens canalhas de Dostoyevski, vertente esta que se pode constatar na seqüência do "*coup de théâtre*" em que se ouvem os passos lentos do barão a descer com o narrador sendo empurrado e introduzido no quarto contíguo por Jupien, de onde, através do postigo, sem ser pressentido, podia ver e ouvir tudo o que se passava no vestibulo.

Então, não sem uma ponta de ironia, o narrador nos apresenta suas observações do exibicionismo do barão, conjugando-as em torno do *falar com boa fé*, posto em relevo como signo da falsidade das criaturas ali tidas como rufiões terríveis, acrescentando serem homens melhores, mais sensíveis do que os pintara Jupien ao designá-los como uma raça a parte, já que este visava, com isto, recomendá-los à simpatia do barão, quem preferia supô-los selvagens.

"(...) Jupien ao mesmo tempo mentia e dizia a verdade", pois eles não pertenciam a nenhuma raça selvagem e a verdade era a própria farsa.

Daí a ironia da situação, pois, como o barão no papel de sádico, os que criam pertencerem àqueles homens uma índole bárbara e brutal de seres terríveis, eram os mesmos indivíduos que, como o próprio barão, lhes falavam com inteira boa fé, atribuindo igual sinceridade a tais seres falsamente terríveis.

E o narrador prossegue nos deixando ver o aspecto cômico-crapuloso do papel exibicionista de sádico: "*(...) julgando-se em companhia de assassinos, o sádico nem por isso perde a candura de alma, e pasma diante da falsidade de tais criaturas que nunca mataram ninguém, mas desejam ganhar facilmente a grana, em cujas conversas pais, mães e irmãos ora ressuscitam ora tornam a morrer, tanto se atrapalham na charla com o freguês a quem querem agradar*".

Não se pense, porém, uma intenção complacente do narrador ao distinguir o *falar com boa fé* no ambiente do perverso, mesmo quando lemos a observação sobre o personagem figurante Maurice, "*que evidentemente só flagelava tão cruelmente o barão por hábito mecanizado, por falta de educação conveniente, por necessidade de dinheiro e certa inclinação para ganhá-lo de modo supostamente menos penoso que o trabalho, apesar de, talvez, exigir mais*".

Embora venham dos meios sociais inferiores, os que satisfazem os caprichos de fregueses aristocratas, como o barão, por isso são socialmente diferenciados e atuam efetivamente como gigolôs, explorando o exibicionismo dos tarados e praticando deliberadamente a venalidade sobre seus próprios sentimentos de romance, tanto que guardavam grande reserva em serem freqüentadores daquele antro heterogêneo.

Aliás, Jupien mentia a este respeito, não só para lhes salvar a reputação, mas para evitar a concorrência.

Outrossim, se a qualidade de homens mais sensíveis do que seres terríveis lhes é assinada pelo narrador, será em vista de mostrar que o sádico desfruta a fazer em si próprio com que eles neguem a eles mesmos o caráter “mais sensível”, do qual o sádico tem conhecimento, como acabamos de ver, e se diverte em perceber os efeitos do que está a praticar.

Tanto é assim que esse traço perverso é descrito em vários trechos, a saber: a exigência do barão de que eles fossem mais brutos e não se conduzissem como se recitassem uma lição, pondo finalmente em relevo que M. De Charlus ficava a um só tempo desesperado e exasperado por esse esforço fictício de perversidade, que só conseguia revelar tamanha tolice e inocência.

Mas o narrador prossegue: “(...) e nem mesmo o ladrão, o assassino mais frio o contentariam, pois não falam de seus crimes”; aliás – acrescenta com ironia mordaz –, “por melhor que seja e até tanto mais quanto melhor for, há no sádico uma sede de mal, que os maus, agindo em busca de outros fins, não podem saciar.”

Em suma, à luz da matriz dostoyevskiana não há dúvida que o traço do papel sádico é reconhecer o caráter sensível para desviá-lo, o que pode ser conferido já nas passagens iniciais da Introdução (Tansonville), quando o narrador debulha o preconceito que via um hábito respeitável nos favorecimentos que M. De Charlus fizera por Jupien e Robert de Saint-Loup fazia por Morel.

A virtude (*Virtu*) mesma se insere na caracterização artística dessa complexa e altamente diferenciada criatura literária proustiana que é M. De Charlus, sendo inseparável da identificação bizarra com a categoria estética do feio.

Neste ponto, onde a mirada artística nos mostra o esforço fictício de perversidade não passando do teatro de comédia crapulosa, com um sádico se exercendo, devemos retornar ao problema da caracterização do personagem M. De Charlus e seu status de elemento esclarecedor do sentido crítico literário do mundanismo como inadequado à literatura.

Com efeito, na capacidade desse personagem para coordenar (ou descoordenar) as suas relações mundanas nota-se o desfazimento do equilíbrio que o *esnobismo acanalhado* houvera mantido em face do *prosaismo* daqueles outros esnobes do grupinho do Salão de Mme Verdurin.

Equilíbrio, aliás, imprescindível para a preservação dessas duas modalidades do esnobismo e para o padrão do barão com sua proclamada rejeição aos tipos médios, seu descaso pela comédia burguesa tida por artificial, e sua predileção pelos extremos, como disse: ou princesas de tragédia clássica ou farsa completa, *Phedra* ou *Les Saltimbanques*.

A propósito do desfazimento desse equilíbrio, diz-nos então o narrador aquilatando a cena do hotel, que M. De Charlus já não encontrava ninguém bastante requintado nem bastante selvagem para manter o equilíbrio entre os dois esnobismos.

Na tentativa de compreender os motivos disso, atribui ao cansaço senil ou à extensão da sensualidade aos contatos mais ligeiros o fato de ter o barão passado a conviver só com inferiores, a reproduzir – sem de isso dar-se conta – algum de seus antepassados na aristocracia.

Procurando igualmente as razões além dos motivos, e estando ainda sob a impressão das vergastadas que vira infligirem a M. De Charlus, relembra quem a este conhecia seu orgulho, seu tédio aos prazeres mundanos, seus caprichos compreendia que a "fortuna" alegrava a M. De Charlus por dar-lhe meios de manobrar assim um ou talvez vários alcouces sempre repletos de jovens.

Porém, ao acrescentar que essa disposição eletiva de M. De Charlus é alguma coisa que poderia dar-se sem o vício, o narrador nos deixa entender não só que a palavra "fortuna" não está naquela frase acima desprovida de propósito,

mas que a está utilizando no sentido contraposto e conjugado a virtude (Virtù), entendida esta, por sua vez, como *referência do ideal inspirando o desejo realizável exatamente através da fortuna*, e nesse caso de M. De Charlus o ideal não é senão o tema da virilidade platônica ou de Esparta, tema este que, por um desvio, torna compreensível o seu esnobismo acanalhado.

A virtuosa fealdade

De fato, acontece que a virtude (Virtù) mesma se insere na caracterização artística desse complexo e altamente diferenciado personagem literário proustiano, sendo inseparável da identificação bizarra com a categoria estética do feio. Tanto é assim que, no mesmo trecho em que examina o seu germanofilismo e faz menções a Dostoyevski, a personalidade não compreensível de M. De Charlus nos é apresentada pelo narrador como bizarra reação.

Desta sorte, o "charlismo" do barão significa não uma posição política ou moral como seria próprio e era de esperar, mas, antes disso – estando em toda a evidência subentendido um aspecto daquele tema platônico nesta afinidade que tinha M. De Charlus com a reforma dos contingentes efetuada pelos Arquiducos Charles de Áustria –, indica que, mais profunda, a afinidade de nascimento que M. De Charlus trazia em relação aos alemães, deve ser filtrada desde o ponto de vista da filosofia estética.

Quer dizer, apreciado com filtro artístico o charlismo do barão deixa ver que, além do parentesco, sua afinidade só pode ser esclarecida no contraste entre os virtuosos, mas feios alemães, por um lado, e, por outro lado, as vivas estátuas de Fídias, com que identificava os anglo-saxões, à época no *front* oposto.

Portanto, o aspecto bizarro da reação do barão nesse contraste mostra que sua afinidade germanófila era por ele sentida como um só caráter com duas faces mutuamente excludentes, negando no objeto a distinção do racional e do simbólico, desta forma levando-o a combinar ao "mal sedutor" a "virtuosa fealdade".

Cabe lembrar nessas passagens as duas menções a Dostoyevski expressas pelo próprio barão no tocante ao ser sensível dos personagens canalhas, de tal sorte que o narrador já notava a categoria estética do feio e a ligação desta nos traços do barão à combinação do prazer e de certa crueldade, a respeito da qual o narrador então admitia ainda não dispor de meios para avaliar a força que entre tempos descobriu e agora dimensiona – e por isso podemos interpretá-lo ⁵⁰ – reconhecendo que se tratou de uma força suficiente para romper o equilíbrio entre os dois esnobismos, como vimos.

A identificação com o feio na caracterização artística proustiana de M. De Charlus ocorre então nos momentos de volúpia ou por analogia a esses momentos, isto é, em sentido contrário ao de seu natural compassivo, quando então acreditaria estar procedendo inflamado pelo "*mal sedutor*" e esmagando a "*virtuosa fealdade*", o caráter racional do personagem não se distinguindo da sua percepção simbólica (tal a personalidade não-compreensível de M. De Charlus) ⁵¹. Se ele toma partido contra os feios alemães, essa identificação bizarra se verificaria.

Entretanto, e tal é o tópico final da nossa leitura, o plano da caracterização do personagem relevando da não-distinção do racional e do simbólico confirma o traço marcante do alheamento de M. De Charlus em matéria de arte, o ser incapaz de levar a vida a sério, diletante imobilizado na apreciação irônica e exterior, segundo a fórmula do narrador proustiano.

Sendo assim, esse plano nos deixa ver o contraste, a corrente dolorosa, a infelicidade que seria para um romancista ou artista (sujeito plenamente dotado de intuição literária) tal alheamento em conviver na heterogeneidade ou no antro heterogêneo relatado.

Dessa forma, se o germanofilismo do M. De Charlus só é compreensível na proporção da reação bizarra afirmando o caráter esdrúxulo dessa criatura de Proust não há negar

⁵⁰ Lembre que nesse Primeiro Volume de "*Le Temps Retrouvé*", a passagem com as duas referências a Dostoyevski é anterior à cena do hotel.

⁵¹ A matéria do folhetim como gênero literário que combina personalidade e irracionalidade é bem observada nessas passagens de Proust.

o paralelo entre o plano desta caracterização e a crítica-literária, esclarecendo assim a inadequação do mundanismo para a literatura.

Aliás, não será outro o desiderato do narrador quando menciona pela segunda vez a Dostoyevski para pôr em relevo a não-distinção da literatura e da vida cotidiana.

Vê-se claramente o propósito de esclarecer que a reação bizarra caracterizando M. De Charlus procede do impacto desconcertante do Episódio Rasputin (episódio histórico real da época) expressamente citado na narrativa.

Quer dizer, tal reação esdrúxula, tal psiquismo bizarro confunde-se ao impacto deste episódio, ou melhor, é a própria reação em face do Episódio Rasputin, em face do desconcerto ou do espanto que aos mundanos e a todos surpreendeu à época, exatamente por ter ocorrido como se tirado fosse diretamente das páginas de Dostoyevski. Tal é o elemento crítico literário de inadequação do mundanismo à literatura.

No dizer do narrador proustiano, tanto nos desilude a vida que nos convencemos de que a literatura não tem com ela a menor relação, e nos espanta ver as preciosas idéias hauridas em livros estatelarem-se sem receio de corromper-se, gratuitamente, naturalmente em plena vida cotidiana.

Não há negar que, finalmente, Proust tira o personagem M. De Charlus do espanto colado ao episódio Rasputin, exatamente na proporção em que este fato acontece em maneira idêntica à cena de assassinato descrita por Dostoyevski em "*Los Hermanos Karamásov*"⁵².

©2007/2011 by Jacob (J.) Lumier

52 Dostoyevski, Fiodor: "*Los Hermanos Karamásov*", in Obras Completas, Madrid, editorial Aguilar, 1960.

► A Moral do Artista:
Leitura de Proust
Por
Jacob (J.) Lumier

Notas complementares

► Nota sobre "Vontade de Finalidade"

Em benefício do pensamento artístico de Proust a conjectura suscitada pela intervenção da memória involuntária afirmando que em certo momento *a alma total só tem valor fictício, não sendo nunca inteiramente realizável* pode ser cotejada nos meios psiquiátricos a certa orientação teórica que desenvolve uma psicologia ou metapsicologia eminentemente individual, na qual, em maneira semelhante à memória involuntária, o indivíduo é tomado como se defrontando ao *vasto campo caótico que é sua alma* – como se lê em Alfred Adler: "*Der Nervose Charakter*", publicada em 1922 e recomendada por Ernst Bloch em "*Le Principe Espérance –Vol I*" (Paris, Gallimard, 1976).

Nesta teoria é reservado à **ficção** um *lugar significativo na afirmação instintiva do Eu* (em Francês "Moi") exatamente em face desse *campo caótico* que é sua alma e que na conjectura mencionada está afirmado na impossibilidade de realização para a alma total. O valor fictício é examinado como o componente do esforço instintivo do Eu listrando tal campo caótico com linhas diretivas incessantemente ativas, que tomam a forma dos traços de caráter. Trata-se da *vontade de finalidade* a qual, no mesmo modo em que pode ser largamente inconsciente afirma-se notadamente "*naive*".

Nota-se uma trajetória pela qual o indivíduo ele mesmo constrói seu personagem com base em uma imagem ideal ou utilizando-se da comédia e da ficção. No plano do *sentimento* o Eu efetua uma sorte de compensação pela ficção em tal maneira que a incerteza dolorosa em suportar é não só reduzida a sua mais simples expressão, porém na seqüência vem a ser transposta no seu pólo diame-

tralmente oposto, o *objetivo fictício*, que se torna o alvo de todos os anseios, de todos os sonhos e de todos os afetos.

O modo pelo qual o indivíduo amolda seu caráter passa através de um mundo imaginário e belo no qual a vontade de finalidade pode restar indemne, conforme o desejo de precedência. Finalmente, nesta teoria metapsicológica afirmando o instinto do Eu é a *tensão para o objetivo fictício* fixado que toma o lugar da pulsão inata e saída das profundezas do ser que era a libido de Freud.

► Nota sobre o episódio da "*madeleine*"

A importância do perfume e do sabor na *reduplicação* de que nos fala Beckett está bem destacada na célebre experiência proustiana da *madeleine* molhada no chá, relatada logo nas passagens iniciais da primeira obra da série "**A La Recherche du Temps Perdu**", como podemos verificar na primeira parte – *Combray* – de "**Du Côté de chez Swann**" (Paris, G/Folio, 1972, págs. 56 a 61).

Vemos aí o personagem narrador proustiano muito intrigado com a forte sensação de um prazer delicioso que o invadiu no instante mesmo em que o gole de chá misturado aos fragmentos do bolo toca seu paladar. Passa-nos o monólogo interior em que traz à tona a essência preciosa que no seu dizer "*n'était pas en moi, elle était moi*".

Seu relato começa por demarcar a distância de Combray limitada à lembrança do drama que era para ele quando criança ir dormir sem receber o beijo carinhoso de sua mãe. Isto nos é dito logo após as considerações em que medita sua convicção de que *o passado das pessoas está escondido em algum objeto material e na sensação (da qual não desconfiamos) que nos daria esse objeto material*, sendo inútil evocá-lo pela inteligência, a possibilidade de encontrá-lo dependendo do "*hasard*".

Quer dizer, o relato visa exatamente mostrar-nos sua experiência dessa sensação que o levará a ultrapassar a lembrança de uma Combray limitada ao drama do seu ir dormir.

Através da sensação do sabor os objetos dessa descoberta serão os pequenos bolos doces de *madeleine*, que, atendendo no seu tempo presente ao oferecimento de sua mãe em um dia qualquer de inverno,

ele aceita tomar com chá, fazendo-o maquinalmente e acabrunhado pelos dissabores do hoje e por seus desejos do amanhã.

Nesse monólogo interior se podem distinguir sete momentos de experiência vivida, desde sua impressão à descoberta do seu passado e sua realidade.

O primeiro momento é exatamente a sensação de prazer delicioso, mas isolado, sem noção de sua causa, que o invadia no instante mesmo em que mastigou o primeiro pedaço da *madeleine* umedecida no chá.

O prolongamento desse primeiro momento desdobra-se em várias linhas, seguintes: (a) – o narrador o descreve como essência tomando de chofre para ele indiferente as vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade; essência preciosa esta que, antes de preenchê-lo, antes de estar no Eu dele, lhe aparece como sendo este Eu próprio deixando de sentir-se medíocre, contingente, mortal. (b) – o narrador manifesta seu estado de inquietação através de uma série de indagações em busca da verdade sobre a procedência, a significação a origem da apreensão desse pujante regozijo interior do qual, todavia ele sentia que estava ligado ao gosto, mas ultrapassava infinitamente o chá e o doce e não devia ser da mesma natureza.

Essa última constatação marcará o segundo momento da experiência vivida do narrador, em que a virtude da beberagem para a verdade buscada é não só posta de lado, mas é afirmada a convicção de orientar-se para seu próprio espírito nessa busca.

A beberagem despertou a verdade buscada, mas não a conhece, embora possa repetir indefinidamente esse mesmo testemunho que, ainda não sabendo como interpretá-lo, o narrador espera que a própria beberagem o repita e espera intacto reencontrar a disposição do mesmo.

Dá-se conta, entre tempos, da grave incerteza que acomete ao espírito – por ele incumbido de encontrar a verdade – toda as vezes que o espírito se sente superado por ele mesmo, admitindo ser este o caso da sua sensação. Quer dizer, o espírito sendo o pesquisador é conjuntamente o país obscuro onde deve buscar e onde toda a sua bagagem não lhe serve de coisa nenhuma.

Portanto, trata-se não só de buscar, admite o narrador, mas, sobretudo criar. E o valor estético no pensamento de Proust é afirmado aqui em maneira inequívoca: o espírito (intuição literária) se encontra em face de *alguma coisa que não é ainda* e que somente ele pode

realizar e depois pôr sob sua luz (ver anteriormente nosso comentário no capítulo "A Ação Sublime").

Mas o narrador permanece intrigado em face desse *estado não conhecido apresentando-se em sua sensação e desprovido de qualquer prova lógica*, contrastada esta última, porém, pelo aporte da evidência de felicidade e de realidade de tal estado, evidência de alto valor estético diante do que os outros estados desvanecem.

Sua indagação sobre qual podia ser esse *estado não conhecido* marca o terceiro momento da sua vivência, com forte impressão e descoberta do seu passado. Desta forma, afirma sua vontade em fazê-lo reaparecer, e em esforço de experimentação retrocede pelo pensamento ao momento onde tomou a primeira colher do chá. Reencontra apenas o mesmo estado, mas sem nova iluminação.

Procede assim nesse ensaio metódico demandando ao seu espírito reconduzir ainda uma vez a sensação deliciosa que se escapa, e afasta para isso todo o obstáculo, toda a idéia estranha, abrigando suas orelhas e sua atenção contra os barulhos do quarto vizinho.

Diante da fadiga e sem conseguir reencontrar a sensação de prazer inusitado, muda o narrador de orientação forçando ao contrário o espírito a tomar a distração da qual o privara, incentivando-o a pensar outra coisa para se recuperar, antes de uma tentativa suprema.

Na fase seguinte, o quarto momento, pela segunda vez o narrador faz o vazio diante de seu espírito prossequindo na sua experimentação metódica, mas desta vez recoloca diante de si o sabor ainda recente da primeira mastigada. É quando sente, então, sobressaltar no seu Eu alguma coisa que se desloca e quisera elevar-se, alguma coisa que se teria desancorado em uma grande profundidade e não sabe o que é, mas sobe lentamente ao nível do Eu consciente e da qual faz a prova de resistência e ouve o rumor das distâncias percorridas (como disse anteriormente no tópico sobre "*A moral do artista como princípio estético*", em Proust a única busca fecunda é escavatória, imersiva, uma contração do espírito).

Nada obstante, o narrador admite o não-acabamento da sua tentativa na medida mesma em que, a respeito disto que palpita no fundo do seu Eu, formula a si próprio com plena clareza dever ser a imagem, a reminiscência visual, sendo este o traçado do quinto momento no seu monólogo interior.

Com efeito, nesse estágio conclusivo da sua experimentação lhe parece claro tratar-se da reminiscência visual ligada àquele sabor e

que tenta seguir a este até o seu consciente, porém agitando-se muito longínquo e muito confusamente.

Reminiscência da qual, sem embargo, o narrador admite mesmo arduamente chegar a perceber o reflexo neutro, isto é, um fundo onde se confunde o incaptável turbilhão das cores revolvidas.

Da mesma maneira em que é um início, esta ponta de percepção pouco adianta. O narrador constata não poder distinguir a forma daquela reminiscência visual; não pode ele “*perguntar a esta última para lhe transmitir o testemunho da sua contemporânea e inseparável companhia que é o sabor*”; pedir-lhe para ensiná-lo sobre qual circunstância particular, sobre qual época do passado se trata.

E este estágio se conclui com o narrador admitindo que a reminiscência visual do sabor estancou-se e que ele não sabe se essa reminiscência – instante antigo que a atração de um instante idêntico de tão longe vindo instar, comover, sublevar no fundo do seu Eu – poderá chegar até a superfície de sua consciência clara, sendo impossível saber se essa reminiscência tornará a se elevar.

Entre tempos, quando parecia acabado, eis que bruscamente a reminiscência se lhe apareceu. Tal o sexto momento: **a reduplicação, a rememoração da lembrança outrora esquecida e agora reconhecida.**

O narrador reconhece aquele gosto: era o sabor do pequeno pedaço de *madeleine* que aos Domingos pela manhã em Combray sua tia Léonie lhe oferecia umedecido na infusão de chá, e lembra também a particularidade de que aos Domingos ele não saía antes da hora da missa e por isso ia dizer bom-dia a sua tia no quarto dela, quando lhe era então oferecido o pedaço de bolo.

É a partir deste momento que o narrador tece as considerações esclarecedoras da importância do sabor e do odor na reduplicação de uma sensação, levando ao reconhecimento e à descoberta da sua realidade essencial.

Inicialmente observa as razões para o fato desconcertante de não ter relembado coisa nenhuma com o deitar vista sobre a *madeleine* nos tabuleiros das doçarias, antes de havê-la saboreado.

Pondera, por um lado, ser possível que, tendo-a visto frequentemente nos tabuleiros depois de sua infância em Combray, mas sem saboreá-la, a imagem da *madeleine* simplesmente desligou-se daqueles dias para prender-se a outros mais recentes.

Por outro lado, considerando essas lembranças abandonadas por tão longo tempo fora da memória, o narrador admite ser igualmente

possível das mesmas não sobreviver coisa nenhuma, tudo desagregado, sendo as formas ou abolidas ou, por adormecidas, perdido a força de expansão que as levaria a juntarem-se à consciência.

Finalmente, avaliando em modo conclusivo e detalhado o caso de um passado antigo do qual coisa alguma subsiste, afirma a convicção de que: após a morte dos seres, após a destruição das coisas, serão mais frágeis, porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais seguros *o odor e o sabor* – em certo modo equiparáveis às almas pelo narrador, isto é, no que têm a se lembrar, a confiar, a esperar permaneçam ainda longo tempo carregando sem ceder na sua quase impalpável gotícula o edifício imenso da reminiscência.

Assim, uma vez realizado esse momento de reconhecimento, essencial da vivência contada em seu monólogo, o narrador passa à sétima fase de seu relato, a derradeira, quando estabelece a importância do odor e do sabor na descoberta da sua realidade essencial, fazendo a ligação do *gosto sentido* não só ao pedaço de *madeleine* a ele oferecido pela tia Léonie, mas juntamente com isto, a todo o ambiente outrora vivenciado em Combray.

No seu dizer, desde que reconheceu o gosto do pedaço de *madeleine* temperado no chá de *tilleul* que lhe dava sua tia – mesmo não tendo ainda descoberto por que esta reminiscência lhe tornava tão prazeroso (...) *[nesta frase Proust põe em relevo que o conhecimento desse estado, das razões desse estado prazeroso ultrapassa o reconhecimento da sensação original, nos dizendo a voz do seu personagem narrador que só logrará alcançá-lo bem mais tarde].*

(...) Seja como for, desde que reconheceu o gosto do pedaço de *madeleine*, logo no mesmo instante e como um *décor* de teatro, a velha mansão veio se aplicar ao pequeno pavilhão construído para seus pais nos fundos, tendo sido este prédio a única imagem que o narrador diz haver tido daquele conjunto até o instante deste reconhecimento do sabor.

Seu relato prossegue descortinando todas as lembranças da ambiência do seu passado, que aflorou juntamente com a imagem da mansão onde estava o quarto de sua tia.

Assim ele revê o povoado, a esplanada, as ruas, os caminhos expressando o sentimento de que *“agora todas as flores do nosso jardim e as do sítio do M. Swann e as ninfas do Vivone e a boa gente da localidade e suas habitações e a Igreja e toda a Combray e seus*

arredores, tudo aquilo que tem forma e solidez saltou, povoado e jardins, da minha taça de chá.

► Nota sobre Proust e os Românticos

O tratamento dado por Proust ao Eu como ultrapassando o estilo dos românticos pode ser bem compreendido se equiparado a primeira pessoa da narrativa de **"As Mil e Uma Noites"**, com Sherazade abrindo a página do conto em que vira contista e confundindo no Eu próprio o Eu dos personagens, da mesma maneira em que o narrador proustiano dá origem ao livro dentro do livro, confirmando a arte do *espelhismo* já posta em relevo por Beckett.

Segundo Bernard de Fallois, o personagem proustiano que diz "Eu" na frase de Proust, isto é o narrador, mais do que um personagem estrito deve ser considerado como um tom permitindo a Proust solucionar sua inquietação intelectual de que nenhum gênero literário lhe servia, mas todos os gêneros lhe apeteciam: *"mediante os artigos, os ensaios, as cartas, os comentários, Proust se viu levado quase à força a adotar essa primeira pessoa que irá dirigir adiante todos os seus relatos".* (...) *"Passará quase sem dar-se conta da crítica ao romance, da filosofia às memórias"*, tal a arte do personagem que diz "Eu" – equiparado por B. De Fallois ao encantador de **"As Mil e Uma Noites"**, já que será com esse personagem-narrador que em Proust se confundem todos os "Eu" do romantismo (francês): *"o de Michelet e o de Saint-Beuve; o de Chateaubriand e o de Nerval"*. É Um e é múltiplo: a primeira pessoa em Proust outorga a unidade de seu estilo, o mais rico e variado que já existiu nas letras modernas.

► Nota sobre a Voz Moral em Proust

A voz moral no texto de Proust "*Le Temps Retrouvé*" está condensada à página 128 da mencionada edição em língua portuguesa "*O Tempo Redescoberto*" (São Paulo, Globo, 1998) pela homenagem à família dos Larivière, da consanguinidade de Françoise, a emotiva governanta do narrador, pessoas simples que são tomadas como exemplos da grandeza do povo durante um período de comoções e abalos como os anos de hostilidades que precederam a década de Vinte.

Trata-se de um exemplo dos que não se deixam empolgar na exaltação dos partidos ou facções em luta e, pelo contrário, concentram seus esforços e persistência na produção das necessidades da vida conseguindo preservar a continuidade da economia e dos bons costumes.

Nessa homenagem a uma família de pequenos produtores, Proust põe em obra a propedêutica de uma atitude humano-coletiva já exercida como se sabe no romance do Século XIX por Walter Scott [detalhadamente estudado por George Lukacs no célebre "*O Romance Histórico*"], e que Balzac exerce igualmente ao colocar no centro da ação o povo primitivo da Bretanha e tirar daí os heróis dos seus romances históricos.

► Nota sobre as edições das obras de Proust

Como se sabe, as obras de Proust começaram a aparecer já em 1896 com "*Les Plaisirs et les Jours*"; o romance intitulado "*Jean Santeuil*" foi elaborado entre os anos de 1896 e 1904; o ensaio "*Contre Saint-Beuve*", por sua vez, foi elaborado entre 1908 e 1910. A série de "*A La Recherche du Temps Perdu*" começa a ser redigida no mesmo ano de 1910, tendo aparecido em 1913 o primeiro volume intitulado "*Du Côté de chez Swann*" que fazia a composição ternária então anunciada com "*Le Côté des Guermantes*" e com "*Le Temps Retrouvé*". A obra em treze volumes foi concluída em 1922 coincidindo com a data em que Proust nos deixou, mas os volumes

continuaram aparecendo até o ano de 1927. Nos nossos dias encontram-se na coleção em papel-bíblia de La Pléiade/ NRF/Gallimard, agora em quatro volumes e sem censura. Salvo referência expressa em contrário, as indicações citadas no texto do presente ensaio remetem à edição anterior, por "La Nouvelle Revue Française", em dezesseis tomos, utilizada, mas abominada por Beckett.

► Nota sobre o tipo de relações dos Salões proustianos

Cabe destacar o interesse sociológico na relação de prestígio posta em relevo na descrição proporcionada por Proust sobre o aspecto de publicidade e valor atribuído à notoriedade pelos frequentadores dos Salões elegantes das altas rodas.

Autores afeitos à sociologia da vertente psicanalítica observam que sob o valor da notoriedade nas descrições proustianas pode-se assinalar o que Theodor W. Adorno classificou "*um decisivo complexo*", designando "*o esnobismo como vontade de superar ou tornar sem importância o medo do tabu mediante o ingresso entre os iniciados*"⁵³.

Nas observações deste autor será com referência à percepção de tal "*decisivo complexo*" que se pode constatar não só a aproximação de Kafka a Proust, mas certo paralelismo entre, por um lado, estes dois grandes artistas-escritores, através notadamente do primeiro, e, por outro lado, o pensamento de Freud na obra "**Totem e Tabu**".

Com efeito, T. W. Adorno sustentará a aplicação da noção de "*tabu de um rei*", tirada de Freud, como imprescindível para compreender aquilo que em Kafka move os homens para unirem-se com outros mais altos.

Sua análise é suscitada pela questão de como chegar à interpretação do cosmos de Kafka, e seu ponto de partida é a crítica da linguagem nas obras deste.

Constata a inversão da relação conceito/gesto, em que os gestos são resíduos, são os restos das experiências recobertas pelo significar: o gesto é "*o assim é*", enquanto a língua cuja configuração deve ser a verdade, estando quebrada, é a não-verdade.

53 Cf. Adorno, T. W: "*Prismas*", tradução Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, op. cit. pág. 267

Aliás, a frase exemplar de Kafka sobre isto, tirada de *O Castelo* e reproduzida por T. W. Adorno é a seguinte: "(...) *No falar deveria você ser retraído, mais retraído, quase tudo o que você disse antes se poderia entender por seu comportamento, bastando que houvera dito umas poucas palavras, e ademais não era nada muito favorável a você*".

Portanto, a interpretação terá que reconhecer na *mimesis* dos gestos uma generalidade apreensível pelo sadio senso comum. Tal é o modelo de interpretação posto nos próprios relatos de Kafka.

Aliás, no transtornado cosmos de Kafka há inúmeros trechos com as experiências daquele que, vivendo numa pensão, sentira-se observado com curiosidade pelos vizinhos; aquele mesmo a quem se revelara então a imagem do destino, com todo o seu incompreensível coro.

A frase exemplar disto, tirada da cena da detenção no começo da obra "*O Processo*" é a seguinte: "(...) *Através da janela aberta torna-se a ver a velha que, com curiosidade realmente senil, havia se acercado à janela defronte para continuar vendo tudo*". Quer dizer para T. W. Adorno a interpretação de Kafka depende de solucionarem-se as adivinhações recobertas em tais gestos residuais.

Mas não é tudo. Em face da mania persecutória e da incoerência naquele indivíduo, para quem os vizinhos o estão observando desde as janelas e ouve ao telefone a sua própria voz cantando, deve ser refutado o argumento contrário em sua conclusão equivocada de que Kafka nada tem a ver com Freud. Equívoco agravado com a suposição de que a interpretação efetuada pelo viés psicanalítico levaria somente a contagiar o intérprete com a paranóia.

Por contra, T. W. Adorno põe em relevo a importância da perspectiva hierárquica como tabu, chegando por esta via inaugurada por Freud a caracterizar em detalhes a orientação artística de Kafka em sua ligação com a psicanálise.

Deste modo, destaca-se a observação de Freud sobre a distribuição das pequenas diferenças de força mágica do tabu que fazem invejar, e que são menos temíveis que as grandes diferenças, sendo por esta forma que a hierarquia do tabu se estabelece, ou melhor, a hierarquia do medo ao tabu de um rei.

O súdito que teme a grandiosa tentação do contato com o rei – o tabu deste é demasiado forte para o súdito, por ser demasiado grande a diferença social entre ambos – pode suportar o rodeio através

de um mediador próximo ao rei, tal como um ministro, ao qual não se sente movido a invejar tanto, configurando-se a hierarquia na medida em que o ministro, por sua parte, pode mitigar sua própria inveja do rei considerando o poder que detém como ministro.

Segundo T. W. Adorno é esta lógica da perspectiva hierárquica em psicanálise interligando *inveja e temor* que se verifica no esnobismo proustiano como complexo e no cosmos kafkiano, sendo a frase exemplar deste tirada de "*O Castelo*", seguinte: "*o desejável não era a proximidade de Klamm como tal, mas o fato de que ele "K", somente ele e não outro pudera chegar a Klamm com seus desejos, não para deter-se nele e sim para passar a seu lado, de largo, mais além, ao castelo*" (em maneira semelhante à conduta típica do esnobismo proustiano, o personagem "K" do romance de Kafka quer passar ao castelo para conseguir o ingresso entre os iniciados, propósito este desejável porque permite suprir a importância do medo ao tabu).

Mas não é tudo. Para caracterizar a orientação artística de Kafka em sua ligação com a psicanálise há que aprofundar o tema do sofrimento, que ali se repercute como estando cada vez mais submetido aos controles racionais do mundo da comunicação social.

De início, é inevitável a comparação com a orientação de Freud em que a psicanálise é voltada para "*o desmascaramento do mundo das aparências ou das falsas aparências*".

Observam-se as entidades psíquicas como os atos falhos, os sonhos e os sintomas neuróticos – lembrando que dentre estes últimos se incluem os que acometem ao herói "K" ao crer que os vizinhos o estão observando desde as janelas, ou ao ouvir sua própria voz cantarolando ao telefone.

T. W. Adorno é interessante porque põe em relevo em Kafka tais entidades psíquicas sendo tomadas como "*o lixo da realidade*", os produtos do desperdício, separados da sociedade evanescente pelo novo que se forma: tal o material único tomado por Kafka ao produzir sua arte.

Quer dizer, como em toda a grande arte, a arte de Kafka domina a ascese diante do futuro sem esboçar a imagem da sociedade nascente, mas dela faz a montagem com os produtos do desperdício.

Em vez de sanar a neurose, "Kafka busca nela mesma a força salvadora que é a do conhecimento".

As feridas que a sociedade ocasiona ao indivíduo são lidas como cifras da não-verdade social, como negativo da verdade. Sua potência é potência da decomposição.

Ao dismantelar a decadência e a decomposição arrancando a máscara conciliatória que recobre o desmesurado sofrimento do que é submetido aos controles racionais e tecnocráticos, “*o artista não se limita como o faz a Psicologia a ficar junto ao sujeito, mas penetra até o meramente existente detectado no fundo subjetivo com a caída da consciência ao perder toda a auto-afirmação*” (Beckett falará da anulação da vontade através do monólogo interior, com esvaziamento da memória na experiência artístico-extático). Entretanto, neste ponto a utopia negativa é detectada por T. W. Adorno: “*a fugida através do homem até o não-humano é a trajetória épica de Kafka*” – até o meramente existente, daí a ataraxia e a anilose como casos limites da inversão da relação conceito/gesto.

Daí a compreensão de T. W. Adorno equiparando a caída da consciência uma vez desprovida de auto-afirmação à caída do sujeito como engenho ⁵⁴, lembrando a mônada leibniziana fechada, sem janelas, mas tomando-a como o foco irradiador da narrativa de Kafka ou, no dizer mesmo de Adorno: *a mônada sem janelas prova ser lanterna mágica* (no sentido da caixa de imagens que precedeu o cinema), mãe de todas as imagens, como em Proust e em Joyce.

Finalmente, coerente com essa interpretação do foco da narrativa por monólogos irradiando-se de uma consciência-mônada, T. W. Adorno acentua as experiências desprovidas de normas que em Kafka circunscrevem a própria norma ⁵⁵ como expressando o permanente déjà vu, que é o déjà vu de todos: o fim oculto da arte de Kafka é a disponibilidade, a tecnificação e a coletivização do déjà vu ⁵⁶.

©2007/2011 by Jacob (J.) Lumier

54 Vejam as páginas 17 e 18.

55 Adorno dá-nos como exemplo significativo dessas experiências desprovidas a cena em uma grande cidade no momento em que um veículo se precipitou sobre outro, quando “inúmeras testemunhas se acercam e se declaram conhecidos”.

56 Cf. Adorno, T. W.: “*Prismas*”, tradução Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, op. cit. pág. 268, 269.

► A Moral do Artista:
Leitura de Proust
Por
Jacob (J.) Lumier



2010

O autor Jacob (J.) Lumier

Ensaísta incorrigível ao modo do ideal experimental com que se diferencia o homem de idéia J. Lumier é um autor com experiência internacional, mas sem parti pris, cuja satisfação é a descoberta dos conteúdos intelectuais pela leitura e na leitura.

Os ensaios sociológicos e as publicações desenvolvidos a partir da Home Page [Produção Leituras do Século XX - PLSV](#), da qual é único titular o Prof. Homero Marques da Luz Júnior, buscam contribuir e avançar na reflexão de uma situação de fatos com grande impacto, em que, sob a influência do impressionante desenvolvimento das técnicas de comunicação, passamos num abrir e fechar de olhos pelos diferentes tempos e escalas de tempos inerentes às civilizações, nações, tipos de sociedades e grupos variados.

No dizer de Georges Gurvitch, a unidade do tempo revelou-se ser uma miragem, como nos mostraram, simultaneamente, a filosofia (Bergson) e a ciência (Einstein). Tornou-se claro que a unificação dos tempos divergentes em conjuntos de tempos hierarquizados, sem o que é impossível nossa vida pessoal e a vida das sociedades, não é uma unidade que nos seja dada, mas uma “unificação a adquirir pelo esforço humano.

Os e-books monográficos e artigos sociológicos de Jacob (J.) Lumier elaboram os postulados realistas básicos de que: (a) nenhuma comunicação pode ter lugar fora do psiquismo coletivo; (b) todo o conhecimento é comunicável mediante os mais diversos símbolos sociais; (c) a língua não é senão um meio para reforçar a interpenetração e a participação em um todo.

Se fosse perguntado, o leitor atento diria que juntamente com a noção de mediação dialética, a palavra chave dos ensaios de Jacob (J.) Lumier é "Gestalt", uma das noções fundamentais em ciências humanas e sociais.

Neste sentido, os escritos sociológicos de Jacob (J.) Lumier são de interesse básico e prestantes à formação universitária.

Jacob (J.) Lumier valoriza a Carta de Princípios do Forum Social Mundial -WSF, atualmente está no [OpenFSM](#).

Principal Artigo de atualidade publicado em Scribd: "[O Sociólogo e o Utilitarismo: Notas sobre Durkheim e o altermundialismo](#)",

► Professor do ensino superior, o autor é Titulaire d'une licence de l'Université de Paris VIII – Vincennes, section Philosophie. Durante o prolongamento dos anos sessenta frequentou a antiga EPHE-VIème Section (Sorbonne). É sociólogo profissional e exerceu a docência, lecionando Sociologia e Metodologia Científica junto à universidade privada e junto à universidade pública. Exerceu também as atividades de pesquisador com o amparo de fundação científica.

Jacob (J.) Lumier tem trabalhos publicados junto à Web Domínio Público do Portal MEC.BR e junto à Web da OEI (Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura).

► A Primeira edição de seu ensaio de sociologia da literatura intitulado "*A Utopia Negativa*" foi publicada junto à Universidade de Málaga, Espanha (ISBN-13: 978-84-693-6125-2, N° de Registro: 10/89770).

► Outros títulos do autor publicados por Bubok Publishing S.L- Madrid, Espanha:

(a) "Comunicação e Sociologia" – Artigos Críticos / 2ª Edição modificada, ensaio 149 págs. – ISBN (versão em papel): 978-84-9981-937-2; ISBN (versão e-Book): 978-84-9981-938-9.

(b) "A Idéia Tridimensional em Sociologia", ensaio 147 págs. - ISBN papel: 978-84-9009-129-6; ISBN ebook: 978-84-9009-130-2

Artigos publicados no Observatório da Imprensa [link](#)

[Perfil Google do autor](#) (link)

Twitter: [@JJLumier Rio de Janeiro, Br](#)

e-mail < j.lumier@gmail.com >

Produção deste e-book concluída pelo autor junto à Web “Leituras do Século XX”, desde Rio de Janeiro, em Setembro 2010.

Data de conclusão da segunda revisão do texto:
10 de Setembro de 2011



Logo do Website Produção Leituras do Século XX –
PLSV: Literatura Digital <http://www.leiturasjлумierautor.pro.br>

Ícone gráfico do autor Jacob (J.) Lumier



Copyright ©2011 by Jacob (J.) Lumier
Todos os direitos reservados



