

EMBUSCA DO TEMPO PERDIDO E O SENTIDO DO TRÁGICO

Maria Isabella Bottino

Universidade Federal do Rio de Janeiro

"Il faut que l'herbe pousse et les enfants meurent"¹¹

"Nenhuma sabedoria por mais calculada e convicta,
resiste à ação de Cronos, o deus sem metafísica. O único,
em verdade, que vale a pena adorar"¹².

Quando o narrador proustiano dirige-se à "matinée" da Princesa de Guermantes, detém-se na figura do Barão de Charlus, convalescente de uma apoplexia. Parece indicar neste episódio a decadência, ou o destino das raças aristocráticas que compõe o séquito dos personagens em *Em busca do tempo perdido*. O Barão, numa primeira análise seria a síntese do fim de uma história, o fim da importância do Almanaque de Gotha. Aproximando mais o telescópio, e Proust aprovaria seu uso, vemos ainda um personagem que aprisiona o Tempo: tomando o Barão de Charlus pelo Rei Lear o narrador nos permite pensar os personagens que desfilam na *Busca* como seres que habitam a literatura desde muito, mais exatamente desde o tempo das tragédias gregas.

O processo de citação, que em Proust é o próprio funcionamento da força metafórica de sua composição textual - assim

Charlus é Lear - repõe em movimento ("Citare, en latin c'est mettre en mouvement, faire passer du repos à l'action")³ Ajax, Fedra, Édipo, Prometeu ressuscitados nos personagens proustianos que adentram pelo "salão" da literatura como entes originários do trágico.

Mais do que o apelo ao gênero da tragédia, datado por uma história literária, o narrador confere uma atualização a seus personagens, apontando para a permanência do sentido trágico que ultrapassa o próprio gênero.

A apropriação proustiana do trágico se dá, não na medida de uma releitura - não é só a eterna repetição do drama de Lear que importa, pois se Charlus e o Rei são da mesma linhagem da majestade decadente, no entanto são de majestades diferentes de que se trata. O que o texto proustiano introduz é a atualização de um índice literário que vem do trágico anterior e recai novamente no início do século XX como realização literária de um outro estatuto, ou sentido do trágico.

Como se sabe, a ordem cronológica é reelaborada pelo Narrador. O Tempo é apreendido no sentido de uma suspensão da cronologia que é forçada pela memória involuntária. Tal suspensão, sua história, compõe em grande parte a problematização do trágico na Busca. E ela é homóloga à própria suspensão da cronologia literária, pois, se para o narrador proustiano Charlus e Lear são a mesma "entidade", é porque uma nova realidade temporal é procurada: a da literatura.

A literatura, seus textos pertencem a um outro tempo, que é vivido e revisitado toda vez que um autor se propõe a escrever. Está ele diante de um volume textual que o precede e é como se seu lugar fosse o de um registro de continuidade. No entanto, ao mesmo tempo em que é continuada a grande obra da literatura (o "livro" de que fala Mallarmé), um livro se situa na origem da literatura, com ele um mundo (re)começa:

"Ora, na arte não há (pelo menos no sentido científico) iniciador ou precursor. Tudo (está) no indivíduo, cada

indivíduo recomeça, por sua conta, a tentativa artística ou literária; e as obras dos predecessores não constituem, como na ciência, uma verdade adquirida, da qual aproveita-se aquele que vem em seguida. Um escritor de talento hoje tem tudo por fazer. Ele não está mais avançado que Homero.¹⁴

Assim, o autor realinha, agrega no texto todos os textos nele inscritos. O que o projeto de Proust vai pretender (e nos parece que a tentativa não foi vã) é exatamente que o texto não seja escrito; que ele se escreva:

"Posso chamar 'romance' um livro? É menos, talvez, e bem mais, a própria essência da minha vida extraída sem nada lhe mesclar, nessas horas de dilaceramento em que ela escorre. Este livro nunca foi escrito; este livro foi colhido."¹⁵

A *Busca* como obra "caleidoscópica" de onde se podem extrair vários **topoi** para análise e comentário, oferece-nos possibilidade de nela ver um mundo de sentidos. O trágico é um deles. É o próprio Proust, vacilante diante da forma que pretende dar a sua obra, quem fornece pistas para elegermos um sentido. Hesitando diante da forma, vários gêneros se realizam e vários desenhos se delineiam diante do leitor.

Então, a partir da intertextualidade, da citação, da polifonia dos gêneros, pretendemos ajustar uma proposta de entendimento do trágico que é reelaborado de forma a adquirir uma força e frescor novos. Interessa-nos esta filiação do trágico à *Busca* na medida em que ela nos remete às questões que atravessam os tempos de Sófocles, de Racine, de Proust.

1. O trágico: o tempo embaralhado

Partindo do exame do gênero da tragédia clássica (Atenas, século V A.C.), observa-se que o fenômeno trágico surge com a especificidade contextual e por isso é impossível reconstituir tragédias sem nostalgia de um espetáculo total, com seus protocolos, técnicas, etc. Sabe-se que a tragédia é instituída pela Polis e com ela mantém um diálogo fundamental: o diálogo do herói (herdeiro dos **nomoi** arcaicos) com a Cidade. Ou seja a tragédia traz à cena o problema do conflito entre duas ordens, a passagem da mentalidade mítica à mentalidade filosófica:

"A lei grega, de formulação recente, diferentemente da lei romana, não está sistematizada, não se baseia em princípios axiomáticos, e sim constitui-se tentativamente em níveis diferentes, alguns dos quais põem em questão os grandes poderes religiosos, a ordem do mundo, Zeus, **diké**: e no extremo oposto, levantam a questão dos problemas da responsabilidade humana, tais como aqueles que já se encontram em discussão entre os filósofos. Entre a emergente moralidade filosófica de Sócrates e os velhos conceitos religiosos, a lei mal sabe situar-se".⁶

A especificidade contextual se reproduz na retomada do gênero pelo século francês clássico. Racine relê os gregos à luz da problemática de século XVII trágico: a recusa de uma ordem racionalista. Ordem individualista e cética que baniu do mundo a multiplicidade e o paradoxo, inventando uma ordem das coisas que não satisfazia à própria condição humana da dúvida e da incerteza diante do universo. A descoberta do mundo heliocêntrico de Copérnico e Galileu não impediu o "horreur du vide". À ordem cartesiana contrapõe-se o pensamento trágico de Pascal e a retomada do gênero da tragédia por Racine.

A marca de contextualidade da tragédia vê-se no teatro raciniano, por exemplo, nos protocolos de realização, como a "bienséance". Considerada pois, como expressão artística "datada", o que nos interessa é o conflito que a tragédia põe em cena, seu elemento que perdura: o sentimento trágico que vem da **harmatia** (verbo grego que significa **erro** e **culpa** e estritamente **cegueira**); algo que ultrapassa o homem, que se abate sobre ele, que o impede de ver as coisas como são, e que tem como elemento complicador o mal-entendido:

"(...) pesquisas recentes (J.P. Vernant) tornaram patente a natureza constitutivamente ambígua da tragédia grega: o texto é tecido de palavras de duplo sentido que cada personagem compreende unilateralmente (esse perpétuo mal-entendido é precisamente o trágico)".⁷

Se nos detivermos neste detalhe da composição para definirmos a possibilidade de realização do trágico através da encenação do mal-entendido, a "busca" ao texto proustiano é comprovadamente fértil. De engano em engano o texto se avoluma, formando uma espécie de "epopéia do trágico".

Quando Charles Swann, a título de surpreender sua amante Odette, confunde as janelas, batendo por engano na janela de um vizinho, vemos neste episódio a técnica proustiana de unir o insólito ao solene:

"Mas o desejo de conhecer a verdade era mais forte e pareceu-lhe mais nobre. Sabia que a realidade das circunstâncias, que ele daria a vida para reconstituir exatamente, achava-se ali legível por trás daquela janela estriada de luz (...). Sentia uma grande volúpia em conhecer a verdade que o apaixonava naquele ex-

emplar único, efêmero e precioso, de um translúcido material, tão cálido e tão belo^{11,8}

Claro está que o desfecho da situação é desconcertante ("Olhou. Diante dele, na janela, achavam-se dois senhores idosos, um dos quais segurava um lampião").⁹ e mesmo risível. Até o momento de a janela se abrir Swann está seguríssimo de que Odette está acompanhada, a ponto de, ao ouvir uma voz masculina, imaginar a que amigo de Odette pertencia. Esta cena de *a Busca* introduz uma noção imprevisível: aliar o caráter anedótico ao estatuto trágico. Isto se acentua na medida em que sabemos que a obra de Proust funciona sobre o eixo da desconstrução de sistemas polarizados; a simpatia do autor por seus personagens é tal (podíamos pensá-lo como autor da Absolvição) que por eles não nutrimos antipatias. Recordemos, para tanto, o arrependimento de Charlie Morel presenciado pelo Narrador, após violenta discussão com a noiva enganada. Os personagens proustianos são, como dizer pascaliano "ni anges, ni bêtes".

A construção de situações trágicas é alvo da análise do Narrador proustiano que avalia a sistemática, o recorrente aparecimento de mal-entendidos, tomando como símbolo a confusão em reconhecer sua outrora amada Gilberte Swann:

"Em si, meu duplo erro de nome - lembrar-me de l'Orgeville como sendo Éporcheville, e reconstituir como Éporcheville o que na realidade era Forcheville - não tinha nada de extraordinário. Nosso erro está em acreditar que as coisas se apresentam habitualmente tais quais são na realidade, os nomes tais como são escritos, as pessoas tais como a fotografia e psicologia delas fornecem uma noção imóvel. Em verdade, não é absolutamente isto que de ordinário percebemos. Vemos, ouvimos, concebemos o mundo inteiramente às avessas."¹⁰

Este mundo “à rebours”, inevitavelmente conduz a um outro mundo, o das verdades imprevistas:

“- O senhor não se lembra de que me conheceu muito, há tempos... O senhor ia lá em casa... Sua amiga Gilberte. Logo vi que não estava me reconhecendo. Pois eu o reconheci imediatamente.”¹¹

Aliás, Gilberte é personagem principal de várias encenações do engano. O narrador mantém com sua figura uma relação de lapso sintomática. Relação dolorosa e irônica, a do esquecimento: é esquecendo Albertine (seu derradeiro amor) que reencontra e a muito custo lembra-se de Gilberte, seu primeiro amor. Entre elas, estende-se o fio tênue, mas esticado a ponto de reverberar ao menor toque da memória, não para suscitar a lembrança, mas a lembrança do esquecimento.

Reencontrada, Gilberte funciona como elemento que transporta o Narrador até os tempos da adolescência vividos com a “jeune fille en fleur”. Detém-se no episódio dos Campos Elísios, onde o amor foi interrompido:

“Não lhe perguntei então quem era aquele rapaz com quem descera a avenida dos Campos Elíseos, no dia em que eu saíra para revê-la e em que eu me teria reconciliado enquanto ainda era tempo, aquele dia que talvez houvesse mudado toda a minha vida se eu não houvesse encontrado as duas sombras caminhando lado a lado no crepúsculo..... Muito tempo depois dessa conversa, perguntei a Gilberte com quem ela passeava pela avenida na tarde em que eu vendera os vasos: era com Léa, vestida de homem.”¹²

É com este relato preciso e já destituído de “vontade de conhecer a verdade” que o narrador conta o incrível engano travado em determinada altura de sua vida. Tornada explícita, a verdade é entendida tragicamente, porque não altera o curso das coisas:

“Como certas felicidades, há certas desgraças que chegam tarde demais e não alcançam em nós toda a magnitude que teriam tido algum tempo antes”.¹³

Acionada a maquinaria do tempo, embaralhados passado e presente, o Narrador mal pode situar-se entre eles: é tomado por **harmartia**. Separado de Albertine, os dois amantes mantêm uma correspondência “infantil”, onde há chantagens e pressõeszinhas por todos os lados. Esgotados estes recursos, o Narrador cede, e quando decide chamar de volta Albertine, recebe a notícia de sua morte. Dias depois recebe uma carta, escrita pouco antes do acidente fatal, onde Albertine também propunha reconciliação. Irônico e trágico, o destino proustiano que faz os mortos enviarem cartas felizes.

Mais tarde, em Veneza, o narrador confunde definitivamente as pontas dos fios, e é novamente tomado de **harmartia**: toma um telegrama de Gilberte (anunciando seu casamento com Saint-Loup) como sendo de Albertine (ele realmente acredita nisto; como se sabe a morte em Proust só se dá, por inteiro e de forma definitiva, na memória). Acentuado o caráter anedótico o Narrador alonga-se em explicações grafológicas para entender seu “erro” - o fio do tempo está cheio de nós embaraçados.

2. "Não há como fugir das horas e dos dias." Beckett.¹⁴

Voltemos ao episódio da “matinée” dos Guermantes e ao Barão de Charlus. Diante da figura decomposta e encarquilhada de “Palamède de Charlus, duque de Brabant, cavaleiro de Montargis,

príncipe de Olerón, Carency, Viareggio e Dunas”, o narrador presencia a “rendição” do aristocrata curvando-se para saudar uma senhora a quem outrora chamara de “Princesse de Pipi, Duchesse de Caca”. ‘Curva-se como se ela fosse a rainha da França, dono do “desapego às realidades da vida, tão sensíveis naqueles sobre os quais a morte já projeta sua sombra”. O narrador eleva, às alturas do trágico, esta aparição derradeira de Charlus, a quem a cabeleira branca conferia a “majestade Shakesperiana de um rei Lear” e mesmo:

“Nenhum coro de Sófocles sobre o orgulho abatido de Édipo nem a própria morte, nem qualquer oração fúnebre proclamaria melhor a vaidade do amor às grandezas terrenas e de toda humana soberbia do que o cumprimento reverente e humilde do barão à Sra. de Saint-Euverte”.¹⁵

Lembremos que o Barão já anuncia este seu “ato inédito” quando se cala diante da traição de Morel (incitado pelos Verdurin a romper com o aristocrata):

“Ora, aconteceu esta coisa extraordinária. Vimos o sr. de Charlus mudo, estupefato, indignado, suplicante, e que parecia perguntar-lhes menos o que se tinha passado do que o que devia responder”.¹⁶

A potência que inverte a encenação dos personagens proustianos é o Tempo. Toda a crítica que se pretendeu o mais fiel à obra tropeçou nesta grande consciência proustiana e na expressão da memória involuntária. Neste par se encontramos os motivos para se entender a amplitude que Proust confere à problemática da existência humana enquanto existência trágica.

Vimos que a aproximação Charlus/Lear desencadeia uma atualização do sentido trágico. Proust empreende uma “eternização” do trágico. Charlus não é “tel quel” Lear, pois o processo gerado é o

de uma afirmação: o Rei Lear é **agora** Palamède de Charlus. Assim, se dissemos que o personagem proustiano “aprisiona o tempo” é porque o narrador entrecruza as grandes linhas do Tempo e da literatura, “colando” Lear em Charlus. O barão, consigo, carrega toda uma linhagem que sinteticamente, se realiza nele. Esta a confirmação da Busca: mudam os atores, permanecem as máscaras.¹⁷

Perdidas as esperanças de ser escritor, verificada a mentira da literatura (após a leitura do diário dos Goncourt) e tomado de indiferença diante da natureza, ao Narrador resta entregar sua “vida ressequida” aos homens.

No entanto, encaminhando-se em direção aos prazeres frívolos oferecidos pela “corte” dos Guermantes, aos poucos vai ele subindo às “alturas silenciosas da memória” quando cruza as ruas do percurso até os Campos Elísios. Repletas de signos que nelas se fixaram para a memória, as ruas vão anunciando um longo mergulho no Tempo.

O mergulho é possibilitado pelo “milagre de uma analogia”. É percebendo um acontecimento presente como ressonância de um outro, passado, que o Narrador rompe as comportas do Tempo, imerso numa confusão, onde o passado permeia o presente: “a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava”. Graças ao movimento das analogias, molas da memória involuntária, e na *Busca* são tão especiais quanto bela (se mesmo desconcertantes - o narrador no pavimento do pátio dos Guermantes e lembrando-se de dois azulejos desiguais do batistério de São Marcos), um novo ar é respirado,

“o ar mais puro que os poetas tentaram em vão fazer reinar no paraíso, que não determinaria essa sensação profunda de renovação se já não houvesse sido respirado, pois os verdadeiros paraísos são os que perdemos.”¹⁸

Decifrando os sinais emitidos pela sensações analógicas, cabe ao narrador buscar a fixação da “contemplação da essência das coisas”. Já sabe de que nada adianta refazer o percurso da vida vivida até então, revisitando os lugares de onde vêm as sensações: não é Veneza, não é Balbec. E a conversão espiritual do mundo novo das sensações, o meio pelo qual o narrador faz emergir da penumbra o que sentira, “esse meio que se me afigurava o único, que era senão a feitura de uma obra de arte?”

Descoberta a “verdade nova” da Literatura, já tendo se acostumado aos fracassos de uma vocação não realizada, o Narrador elabora sua “filosofia da composição”. O que vemos é a desestruturação do gênero “puro” do romance, é um ensaio sobre a verdade da arte, a discussão sobre a arte realista, as explicações acerca de manufatura do livro “à venir”, a apreciação dos autores modelares Chateaubriand, Nerval, Baudelaire, a dimensão do leitor “todo leitor é leitor de si mesmo”.

A nós, leitores da *Busca*, neste momento assoma-nos uma ligeira sombra de apaziguamento, o esquecimento da morte, a suspensão do trágico. Aqui, podemos reconhecer o Narrador como aquele que foi “tocado pela graça”. Mas o embate está por vir, a certeza unívoca da passagem do Tempo.

Adentrando pelo salão dos Guermantes, sucede-se um “coup de théâtre”: de início, o dono da casa, “um rei de lenda”, não é reconhecido pelo narrador. E de convidado em convidado percebe que os anos depositaram uma brancura generalizada, como a das “estátuas dos rios dos jardins públicos alvejadas pela neve”. Não é fácil a metáfora que nos remete ao congelamento das figuras paralisadas pelo Tempo. Embaraçado pelos mal-entendidos, pois a muito custo reconhece os seres que conhecera outrora, o Narrador presencia o “ressucitar dos mortos da *Odisséia*”. Emblematicamente, mais uma vez surge Gilberte, vítima de um último engano:

“Uma senhora gorda deu-me boa tarde, e, enquanto falava, as idéias as mais diversas me passavam pela

cabeça. Hesitei um minuto em responder-lhe, temeroso de que reconhecendo os demais convidados tal quanto eu, me tomasse por outro; (...) Como o candidato incerto prega os olhos no examinador, na vã esperança de encontrar nele o que deveria procurar na própria memória, eu observava continuando a sorrir-lhe, os traços da senhora gorda. Pareceram-me os da Sra. de Forcheville, e meu sorriso se matizava de respeito à medida que me diminuía a hesitação. Daí a um segundo, ouvi-a dizer: 'Você me tomou por mamãe, e de fato estou ficando muito parecida com ela'! Reconheci Gilberte."¹⁹

A operação realizada pelo Tempo é dissociativa: ela eclipsa os dias, que se perdem na "longa noite dos tempos" em que se transforma a recepção dos Guermantes. Os papéis se invertem, a roda do Tempo girou repetidas vezes, e agora, assim, de súbito, todo o espetáculo de dimensão temporal à medida que se aproxima dos "mortos" e descobre-lhes o Tempo encoberto pelas máscaras mortuárias dos cosméticos: "Distinguia então, na epiderme que acreditara úmida e macia, repelentes manchas gordurosas: as linhas não resistiam às lentes".

Aos poucos, o anúncio da vida vindoura da arte começa a sofrer uma derrisão, é frontalmente atacado pela sincronia com que o Narrador percebe o poder do tempo:

"Mas uma razão mais grave explicava minha angústia; eu verificava essa ação destrutiva do Tempo precisamente quando me propunha a evidenciar, intelectualizar numa obra de arte as realidades extratemporais."²⁰

Mas a proposta proustiana vai se delineando em direção a uma luta onde os adversários não tombam, a luta de Jacó contra o

Anjo. E é pela apreensão do tempo como fenômeno último (não foi o Narrador, pela última vez no salão dos Guermantes colher o último e grande dado da sua “busca”?), imbuído da vontade de “parcourir toute la réalité du temps” (BLANCHOT) que o Narrador faz do tempo decorrido, tempo redescoberto, matéria e substância de seu livro:

“Tendo decidido que esta se constituiria unicamente de impressões de fato completas - as situadas fora do Tempo - força me seria destacar, entre as verdades nas quais as ancastoaria, às relativas ao Tempo, ao Tempo onde mergulham e se alteram os homens, as sociedades, as nações.”²¹

A aliança necessária entre arte e Tempo certamente leva a uma aguda compreensão de um outro fenômeno, a morte, que se realiza sucessivamente e é temida, não como as Parcas que cortam o fio da vida do Narrador, mas como o poder que impede a feitura do livro, recém concebido. Mas, “Il faut que l’herbe pousse et les enfants meurent”:

“E eu afirmo que a lei cruel da arte exige que os seres pereçam, que nós mesmos morramos padecendo todos os tormentos, a fim de que cresça a relva, não do olvido, mas da vida eterna”.²²

E podemos pensar, a respeito da Busca, “qu’il faut que l’auteur meure et le livre pousse”. Se antes, o Narrador avalia as figuras da “matinée” sem se dar conta de que também para ele o *Tempo* passou “É quase um rapaz”. Assim me imaginava ainda, já agora com imenso atraso”, e neste momento ainda resiste à morte, num outro momento, hora do “regret”, a sensação de finitude lhe ocorre de forma estranha:

“Saí uma noite para encontrar alguns amigos, e todos me acharam bem disposto (...) Mas, por três vezes, quase caí ao descer a escada.”²³

Imobilizado, morto para o mundo “se me viessem procurar para proclamar-me rei, para se apoderarem de mim, para prender-me, eu me entregaria sem uma palavra”, teme não terminar o que mal começara. Para o Narrador, seu papel é o de Sherazade:

“E vivia ansioso, sem saber se o senhor de meu destino, menos indulgente do que o sultão Sheriar, quando pela manhã eu interrompesse minha narrativa, se dignaria adiar minha condenação à morte e permitir-me prosseguir na noite seguinte”.²⁴

É o corpo do narrador que se encarrega do Tempo e o carrega, suportando, tal Atlas, o peso dos anos. Atlas vacilante, de pernas altíssimas, resultado de uma obra que reivindica o Tempo como grandeza incomensurável.

3. A arte reencontrada

Os topoi trágicos até aqui assinalados para justificar a leitura da formação de uma consciência trágica na *Busca* precisam ser compreendidas primeiramente a partir da seguinte premissa: o homem proustiano não está às voltas propriamente com uma ação. O prattein grego (agir), o “Que devo fazer” de Orestes encerra não uma liberdade, uma vontade e sim “o que devo fazer” diante do destino. Os personagens trágicos de Proust se não estão na encruzilhada das ações, não estão também no domínio das vontades: encontram-se, na verdade, face a uma apredizagem. São personagens da decifração, da leitura e entendimento dos signos.

Tal é Charlus, enganado por Morel:

“E a eterna pantomima do terror pânico tem mudado tão pouco, que esse senhor de idade, a quem acontecia uma aventura desagradável num salão parisiense, repetia, sem o saber, as poucas atitudes esquemáticas em que a escultura grega das primeiras idades estilizava o pavor das ninfas perseguidas pelo deus Pã”.²⁵

O homem trágico, que está mais proximamente às voltas com o mundo ativo, talvez seja aquele concebido pela consciência trágica do século XVII. Seu fundamento é o de questionar o individualismo racionalista para quem Deus não é realidade pessoal e sim uma lei geral, que lhe garante o direito de se guiar por sua própria razão e força. O que este trágico traz à cena é o fato de que o homem não é a última instância das coisas, de que nada garante a validade de sua razão e de sua força. Por isso, a única vida viável é a da essência e a da totalidade, onde a verdade é absoluta e não há nada a fazer com as justiça relativas. O mundo concebido pelos racionalistas é encarado como um mundo que não encerra a única perspectiva do homem.

A decisão de Fedra é, então, a de assumir a “condenação”. Sua resposta é a morte. Este personagem está diante de várias escolhas, mas sabe que não há escola nem negociações possíveis. Fedra quando confessa seu amor a Hipólito, já está diante do desenlace de seu destino. Tudo o que vem depois do “aveu de Phèdre” se justifica a partir de uma regra de desdobramento, onde se confirma o que já havia sido previsto: o futuro do homem trágico acontece sempre por antecipação.

As situações trágicas apontam sempre para a morte. Talvez seja o **Prometeu acorrentado** uma excessão a este destino, já que Prometeu, titã e imortal, está fadado ao eterno trágico. Em Proust, já

percebemos, a morte assume contornos complicadores, na medida em que chega cedo demais, quando a “*vraie vie*” começa. Se para o trágico jansenista para quem “*Dieu est caché*”, “ver e ouvir Deus é ultrapassar a tragédia” (GOLMANN), a proposta proustiana é a de uma felicidade, de um “*dépassement*” possível pela arte.

Se nada podemos diante das Parcas (o homem não está diante de uma liberdade), o mesmo não se estende à possibilidade de realização da arte, (que também não está as voltas com uma liberdade):

“Chegava eu assim à conclusão de que não somos de modo algum livres diante da obra de arte, que não a fazemos como queremos, mas que, sendo preexistente, compete-nos, porquê é necessária e oculta e porquê o faríamos se se tratasse de uma lei de natureza, descobri-la.”²⁶

O retiro voluntário do Narrador e do autor é o resultado da “*compréhension instantanée ou plus exactement intemporelle des vraies valeurs*”, muito cara aos trágicos e aos solitários de Port-Royal. Portadores de uma consciência essencial, realizadores de uma concepção radical, os homens trágicos exigem a absolutização da verdade. Em Proust, “passada a idade das crenças”, a única verdade é a da arte, pois no trabalho de “decifração dos hieróglifos” (que se devia estender a todos os homens, “os leitores de si mesmos” os signos são mentirosos se vêm do amor; são vazios se vêm da “*mondanité*”; são verídicos mas insuficientes se vêm das impressões. (DELEUZE)

É a impressão, transformada pela arte, o instrumento de poder dos homens que leva ao confronto com a verdade. Atacando o “império” da inteligência”, (cada dia dou menos valor a inteligência). Proust alerta seu narrador contra a “verdade lógica” das idéias, contra a verdade possível. Porquê as idéias podem estar certas, mas “não sabemos se são verdadeiras”:

"Só a impressão, por mofina que lhe pareça a matéria e inverossímeis as pegadas, é um critério de verdade e como tal deve ser exclusivamente apreendida pelo espírito, sendo, se ele lhe souber extrair a verdade, a única apta a conduzi-lo à perfeição, a enchê-lo de perfeita alegria(...) O que não precisamos decifrar, deslindar a nossa custa, o que já antes de nós era claro, não nos pertence (...) E como a arte recompõe exatamente a vida, em torno dessas verdades dentro de nós atingidas flutua uma atmosfera de poesia, a doçura de um mistério que não é senão a penumbra que atravessamos."²⁷

Se para o trágico o mundo é compreendido como valor racional que se impõe, na esfera de uma "doxa" (BARTHES), e onde na verdade impera o contraditório e o ambíguo, é justamente uma existência "pânica" (do adj. gr. "tudo") que ele reivindica:

"L'homme n'est "ni ange ni bête", c'est pour quoi sa vraie tâche est de réaliser l'homme total qui intégrera les deux, l'homme qui aurait une âme et um corps immortels; qui réunirait l'intensité extrême de la raison et de la passion, l'homme qui, sur terre est irréalisable".²⁸

Diante da contradição e do paradoxo instaurados na existência humana:

"Quando, todavia, um ser é tão mal constituído (e, na natureza, tal ser é sem dúvida o homem) que não possa amar sem sofrer, e só na dor apreende a verdade, torna-se-lhe muito fatigante a vida."²⁹

É na arte que as sombras se dissipam, é a escritura que ultrapassa o trágico, porque é inequívoca:

“Para escrever, somos escrupulosos, examinamos tudo de perto, rejeitamos o que não é verdadeiro. Mas na vida, empobrecemo-nos, adoecemos, matando-nos por mentiras”.³⁰

A arte compreende o sentido da morte: se entendemos que as mortes se inscrevem na cadeia do Tempo, pois em Proust o trágico não é mais a grande intrincação da qual os homens são “vítimas”, mas sim a velocidade e a frequência com que as decepções, as desilusões se instalam:

“Assim se formam as terríveis faces sulcadas do velho Rembrandt, do velho Beethoven, de quem toda gente seria”.³¹

Apontados alguns traços do contorno que o trágico assume na *Busca* precebemos o caminho que a obra percorre: do Destino grego, passando pelo “dieu caché” dos trágicos jansenistas chega-se ao Tempo proustiano. Deus invisível e sempre presente do qual não se escapa senão pela Arte, diz-nos Proust.

Difícil aceitar, ou entender o “dépassement” proustiano se não se tem clara a dimensão da vida vivida como Texto, da vida escoada pelos salões da aristocracia “fin-de-siècle”, salões onde brilhava a figura daquele escritor doente, sempre sôfrego, que chegava à meia-noite jurando ficar meia-hora e permanecia até as quatro. Em busca da vida que seria transformada de maneira simbólica em sua obra.

Deparando-se com a Esfinge, o desafio é o de convencer Chronos de que o que se oferece é vida em estado puro, vida da arte, aquela que só conhecemos tarde demais, vida que escapa ao menor vacilo, sobre a qual o narrador tenta alertar seus leitores.

Tentativa generosa mas sabidamente vã, pois findo o trabalho do Narrador, começa o do leitor. A *Busca* é obra de mistagogia, é obra iniciática. É também, como nos jogos infantis, espaço onde a ficção é a única verdade: sua brincadeira é a de passar o anel.

Enfrentado o trágico, cabe-nos pensar agora que a resposta de Proust às questões dos tempos idos é dada pelo afã de seu texto, pela vontade de felicidade que o percorre do início ao fim. Narrador incansável, da estirpe de Sherazade e de todos os contadores de histórias, é também Prometeu, conhecedor das forças que derrubam até mesmo Zeus, o Krônion e de todos nós filhos do Tempo.

Reencontrado o Tempo, o “*pari*” proustiano se cumpre: acreditava nele a ponto de, no final da vida, moribundo, fundir sua vida com sua obra pela última vez, transformando em sua a morte de seu personagem-escriptor:

“Agora que estou nas mesmas condições, quero acrescentar algumas notas à morte de Bergotte”.³²

Abreviaturas utilizadas:

Nocaminho de Swann - CS.

A prisioneira - P.

A fugitiva - F.

O tempo redescoberto - TR.

Notas

1 Citado por Proust. *O tempo redescoberto* P. 284

2 *A voz do chorinho ou os apelos da memória*. Lisboa, Caminho, 1987, p.52

3 COMPAGNON. *La seconde main*. P. 44

4 PROUST. *Contre Sainte-Beuve*. p. 50

5 PROUST. *Jean Santeuil*. Introdução.

6 VERNANT. “Tragédia grega: problemas de interpretação”, p. 291.

- 7 BARTHES. "A morte do autor"., p. 70
- 8 PROUST, CS, p. 231.
- 9 Idem.
- 10 PROUST. E, p. 146-147.
- 11 PROUST. E, p. 148.
- 12 PROUST. E, p. 252.
- 13 PROUST. E, p. 171.
- 14 BECKETT. *Proust*. p. 9.
- 15 PROUST. TR., p. 144.
- 16 PROUST. P, p. 292.
- 17 Isto ocorre, parece-nos, em "Morte em Veneza", de Visconti. Von Aschenbach é Charlus, quando vai ao cabeleireiro. É a esta figura proustiana que ele se assemelha. Aliás, Visconti, bom leitor de Proust, transpôs para este filme sua leitura do universo proustiano.
- 18 PROUST., TR, p. 152.
- 19 PROUST. TR, p. 213.
- 20 PROUST. TR, p. 200.
- 21 PROUST. TR, p. 201.
- 22 PROUST. TR, p. 284.
- 23 PROUST. TR, p. 285.
- 24 PROUST. TR, p. 288.
- 25 PROUST. TR, p. 293.
- 26 PROUST. TR, p. 160.
- 27 PROUST. TR, p. 159.
- 28 GOLDMANN. *Le dieu caché*, p. 67.
- 29 PROUST. TR, p. 183.
- 30 PROUST. TR, p. 183.
- 31 PROUST. TR, p. 180.
- 32 PAINTER. *Marcel Proust*., p. 702

Bibliografia

- BARTHES, R. *A morte do autor*. In: O rumor da língua. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- BECKETT, S. *Proust*. Porto Alegre, LP & M. 1986.
- BLANCHOT, M. *L'expérience de Proust*. In: Le livre à venir. Paris, Gallimard, 1959.

DELEUZE, G. *Proust et les signes*. Paris, PUF, 1976.

GOLDMANN, L. *Le dieu caché*. Paris, Gallimard, 1988.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. 8. ed., Rio de Janeiro, Globo, 1988.

— —. *Jean Santeuil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

— —. *Contre Sainte-Beuve*. Notas sobre crítica e literatura. São Paulo, Iluminuras, 1988.

VERNANT, J-P. *A tragédia grega: problemas de interpretação*. In: GIRARD, R. et alii. *A controvérsia estruturalista*. São Paulo, Cultrix, 1976.