

Handwritten notes: "S. de C. de S.", "25/2/80", and "C. de S."

LEITURAS AFINS

- A Cidade das Letras — *Angel Rama*
- Freud, Pensador da Cultura — *Renato Mezan*
- O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira — Seminários — *Mariëna Chauí*
- Gregos e Balanos — *José Paulo Paes*
- Perspectivas do Moderno Teatro Alemão — *Henry Thorau*
- A Razão Cativa — As Ilusões da Consciência: de Platão a Freud — *Sergio Paulo Rouanet*
- A Sedução da Barbárie — O Marxismo na Modernidade — *Nelson Brissac Peixoto*

Coleção Tudo é História

- A Revolução Alemã — Mitos & Versões — *Daniel A. Reis Filho*

- Coleção Encanto Radical**
- André Breton — A Transparência do Sonho — *José Geraldo Couto*
 - Franz Kafka — O Profeta do Espanto — *Flávio Moreira da Costa*
 - Marcel Proust — As Intermitências do Coração — *José M. Cançado*
 - Walter Benjamin — Os Cacos da História — *Jeanne-Marie Gagnebin*

Coleção Primeiros Vãos

- A Ilusão Espectral — Introdução à Fotografia — *Arlindo Machado*
- Introdução à Dramaturgia — *Renata Pallottini*
- O Inventário das Diferenças — *Paul Veyne*

Coleção Elogio da Filosofia

- Origem do Drama Barroco Alemão — *Walter Benjamin*

Coleção Circo de Letras

- Um Artista da Fome — *Franz Kafka*
- Haxixe — *Walter Benjamin*
- A Metamorfose — *Franz Kafka*
- O Supermacho — *Alfred Jarry*

Walter Benjamin

Magia e técnica, arte e política

Ensaio sobre literatura e história da cultura

OBRAS ESCOLHIDAS
volume I

Tradução:
Sergio Paulo Rouanet
Prefácio:
Jeanne Marie Gagnebin

1ª edição 1985
2ª edição 1986

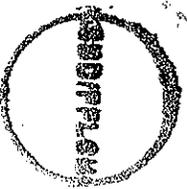


TOMBO. - 36223



SBD-FILCH-USP
BIBLIOTECA DE FILOSOFIA
E CIÊNCIAS SOCIAIS

brasiliense
1986



entre poesia e vida poderia assumir. Eis a moral que justifica nossa tentativa de evocar essa imagem.

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguirmos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvidado. Por isso, no final Proust transformou seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho, sem ser perturbado, no quarto escuro, sob uma luz artificial, no afã de não deixar escapar nenhum dos arabescos entrelaçados.

Se *texto* significava, para os romanos, aquilo que se tece, nenhum texto é mais "tecido" que o de Proust, e de forma mais densa. Para ele, nada era suficientemente denso e duradouro. Seu editor, Gallimard, narrou como os hábitos de revisão de Proust levavam os tipógrafos ao desespero. As provas eram devolvidas com as margens completamente escritas. Os erros de imprensa não eram corrigidos; todo espaço disponível era preenchido com material novo. Assim, a lei do esquecimento se exercia também no interior da obra. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que

A imagem de Proust

I

Os treze volumes de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, são o resultado de uma síntese impossível, na qual a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco se condensam numa obra autobiográfica. Já se disse, com razão, que todas as grandes obras literárias ou inauguraram um gênero ou o ultrapassaram, isto é, constituem casos excepcionais. Mas esta é uma das menos classificáveis. A começar pela estrutura, que conjuga a poesia, a memorialística e o comentário, até a sintaxe, com suas frases torrenciais (um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade, para fertilizá-las), tudo aqui excede a norma. Que esse grande caso excepcional da literatura constitua ao mesmo tempo a maior realização literária das últimas décadas é a primeira observação, muito instrutiva, que se impõe ao crítico. As condições que serviram de fundamento a essa obra são extremamente malsãs. Uma doença insólita, uma riqueza incommum, e uma disposição anormal. Nem tudo, nessa vida é modelar, mas tudo é exemplar. Ela atribui à obra literária mais eminente dos nossos dias seu lugar no coração do impossível, no centro e ao mesmo tempo no ponto de indiferença de todos os perigos, e caracteriza essa grande "obra de toda uma vida" como a última, por muito tempo. A imagem de Proust é a mais alta expressão fisionômica que a crescente discrepância

as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. Assim o queria Proust, e assim devemos interpretá-lo, quando afirmava prefeir que toda a sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem um único parágrafo.

O que procurava ele tão freneticamente? O que estava na base desse esforço interminável? Seria lícito dizer que todas as vidas, obras e ações importantes nada mais são que o desdobramento imperturbável da hora mais banal e mais efêmera, mais sentimental e mais frágil, da vida do seu autor? Quando Proust descreve, numa passagem célebre, essa hora supremamente significativa, em sua própria vida, ele o faz de tal maneira que cada um de nós reencontra essa hora em sua própria existência. Por pouco, poderíamos chamá-la uma hora que se repete todos os dias. Ela vem com a noite, com um arrulho perdido, ou com a respiração na balaustrada de uma janela aberta. Não podemos prever os encontros que nos estariam destinados se nos submetêssemos menos ao sono. Proust não se submetia ao sono. E, no entanto, ou por isso mesmo, Jean Cocteau pôde dizer, num belo ensaio, que a cadência de sua voz obedecia às leis da noite e do mel. Submetendo-se à noite, Proust vencida a tristeza sem consolo de sua vida interior (que ele uma vez descreveu como "l'imperfection incurable dans l'essence même du présent"), e construiu, com as colméias da memória, uma casa para o enxame dos seus pensamentos. Cocteau percebeu aquilo que deveria preocupar, em altíssimo grau, todo leitor de Proust: ele viu o desejo de felicidade — cego, insensato e frenético — que habitava esse homem. Esse desejo brilhava em seus olhos. Não eram olhos felizes. Mas a felicidade estava presente neles, no sentido que a palavra tem no jogo ou no amor. Não é difícil compreender por que esse dilacerante e explosivo impulso de felicidade que atravessa toda a obra de Proust passou em geral despercebido a seus leitores. O próprio Proust estimulou-os, em muitas passagens, a considerar sua obra na velha e cômoda perspectiva da privação, do heroísmo, do ascetismo. Nada é mais evidente para os alunos-modelo da vida que uma grande realização é o fruto exclusivo do esforço, do sofrimento e da decepção. Que a felicidade também pudesse participar do Belo seria uma bênção excessiva, e o ressentimento dessas pessoas jamais teria consigo.

Mas existe um duplo impulso de felicidade, uma dialética da felicidade. Uma forma da felicidade é hino, outra é elegia. A felicidade como hino é o que não tem precedentes, o que nunca foi, o auge da beatitude. A felicidade como elegia é o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primária e original. É essa idéia elegíaca da felicidade, que também podemos chamar de eleática, que para Proust transforma a existência na floresta encantada da recordação. Sacrificou a essa idéia, em sua vida, amigos e sociedade, e em sua obra, a ação, a unidade da pessoa, o fluxo da narrativa, o jogo da imaginação. Max Ullold, que não foi o pior dos seus leitores, referindo-se ao "tédio" resultante desse procedimento, comparou as narrativas de Proust com "histórias de cocheiro": "ele conseguiu tornar interessantes as histórias de cocheiro. Ele diz: imagine, caro leitor, ontem eu mergulhei um bolinho numa xícara de chá, e então me lembrei que tinha morado no campo, quando criança. Para dizer isso, Proust usa oitenta páginas, e o faz de modo tão fascinante que deixamos de ser ouvintes, e nos identificamos com o próprio narrador desse sonho acordado". Nessas histórias de cocheiro — "todos os sonhos habituais se convertem em histórias de cocheiro, no momento em que são narrados" —, Ullold encontrou a ponte para o sonho. Toda interpretação sintética de Proust deve partir necessariamente do sonho. Portas imperceptíveis a ele conduzem. É nele que se entrelaça o esforço frenético de Proust, seu culto apaixonado da semelhança. Os verdadeiros signos em que se descobre o domínio da semelhança não estão onde ele os descobre, de modo sempre desconcertante e inesperado, nas obras, nas fisionomias ou nas maneiras de falar. A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si. As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está enrolada, na gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo "bolsa" e "conteúdo". E, assim como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela, numa terceira coisa — a meia —, assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu,

para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem, que saciava sua curiosidade, ou sua nostalgia. Proust ficava no leito, acabrunhado pela nostalgia, nostalgia de um mundo deformado pela semelhança, no qual irrompe à luz do dia o verdadeiro rosto da existência, o surrealista. Pertence a esse mundo tudo o que acontece em Proust, e com que cautela, com que graça aristocrática esses acontecimentos se produzem! Ou seja, eles não aparecem de modo isolado, patético e visionário, mas são anunciados, chegam com múltiplos estímulos, e carregam consigo uma realidade frágil e preciosa: a imagem. Ela surge da estrutura das frases proustianas como surge em Balbec, das mãos de Françoise abrindo as cortinas de tule, o dia de verão, velho, imemorial, mumificado.

2

Nem sempre proclamamos em voz alta o que temos de mais importante a dizer. E, mesmo em voz baixa, não o confiamos sempre à pessoa mais familiar, mais próxima e mais disposta a ouvir a confidência. Não somente as pessoas, mas também as épocas, têm essa maneira inocente, ou antes, astuciosa e frívola, de comunicar seu segredo mais íntimo ao primeiro desconhecido. No que diz respeito ao século XIX, não foram nem Zola nem Anatole France, mas o jovem Proust, o esnobe sem importância, o trêfego freqüentador de salões, quem ouviu, de passagem, do século envelhecido, como de um outro Swann, quase agonizante, as mais extraordinárias confidências. Somente Proust fez do século XIX um século para memorialistas. O que era antes dele uma simples época, desprovida de tensões, converteu-se num campo de forças, no qual surgiram as mais variadas correntes, representadas por autores subsequentes. Não é por acaso que a obra mais interessante desse gênero seja a de uma escritora pessoalmente próxima de Proust, como admiradora e como amiga. O próprio título do primeiro volume das memórias da princesa de Clermont-Tonnerre — *Au temps des équipages* — não teria sido concebível antes de Proust. A obra é o eco frágil que responde, do Faubourg Saint-Germain, ao apelo de Proust, ambíguo, amoroso e desafiador. Além disso, esse texto melódico está cheio de alusões diretas e indiretas a Proust, tanto em sua

estrutura como em seus personagens, entre os quais o próprio romancista e muitas das figuras por ele observadas no Ritz. Não se pode negar que estamos aqui num meio muito feudal, e mesmo muito peculiar, com personagens como Robert de Montesquiou, que a princesa de Clermont-Tonnerre descreve magistralmente. Mas também com Proust estamos nesse meio, e como se sabe havia nele um lado que o aproximava de Montesquiou. Nada disso valeria a pena discutir, sobretudo a questão dos modelos, secundária e sem interesse para a Alemanha, se não fosse a displicência da crítica alemã. Essa crítica não podia perder a ocasião de acanhar-se, aliando-se aos vulgares freqüentadores de bibliotecas circulantes, e seus veteranos representantes apressaram-se a atribuir ao próprio Proust o esnobismo do meio por ele descrito e a caracterizar sua obra como uma questão interna francesa, como um apêndice frívolo ao Almanaque de Gotha. É evidente que os problemas dos indivíduos que serviram de modelo a Proust provêm de uma sociedade saturada, mas não são os problemas do autor. Estes são subversivos. Se fosse preciso resumir-los numa fórmula, poderíamos dizer que seu foco é reconstruir toda a estrutura da alta sociedade sob a forma de uma fisiologia da tagarelice. Seu perigoso gênio cômico destrói, um a um, todas as máximas e preconceitos dessa sociedade. O primeiro intérprete de Proust, Léon Pierre-Quint, foi também o primeiro a perceber isso, e este não é o menor dos seus méritos. "Quando se fala de obras humorísticas", escreve Quint, "pensa-se habitualmente em livros curtos e divertidos, com capas ilustradas. Esquecem-se de Dom Quixote, Pantagruel e Gil Blas, grossos volumes, informes, impressos em pequenos caracteres". O lado subversivo da obra de Proust aparece aqui com toda evidência. Mas não é tanto o humor, quanto a comédia, o verdadeiro centro da sua força; pelo riso, ele não suprime o mundo, mas o derruba no chão, correndo o risco de quebrá-lo em pedaços, diante dos quais ele é o primeiro a chorar. E o mundo se parte efetivamente em estilhaços: a unidade da família e da personalidade, a ética sexual e a honra estamental. As pretensões da burguesia são despedaçadas pelo riso. Sua fuga, em direção ao passado, sua reassimilação pela nobreza, é o tema sociológico do livro.

Proust era incansável no adestramento necessário para circular nos círculos feudais. Constantemente, e sem grande

esforço, ele modelava a sua natureza para que ela se tornasse tão impenetrável e engenhosa, tão devota e tão difícil como essa tarefa o exigia. Mais tarde, a mistificação e o formalismo se incorporaram de tal maneira à sua natureza, que suas cartas se tornaram verdadeiros sistemas de parênteses — e não apenas no sentido gramatical. Essas cartas, apesar de sua redação infinitamente espirituosa e versátil, lembram às vezes aquele esquema lendário: “Minha Senhora, acabei de notar que esqueci minha bengala em sua casa, e peço-lhe que a entregue ao portador. P. S. Desculpe-me pelo incômodo, já a encontrei”. Como ele é inventivo em suas complicações! Tarde da noite, ele aparece na residência da princesa Clermont-Tonnerre e consente em prolongar sua visita, desde que lhe tragam de casa um medicamento. Manda chamar o criado e descreve-lhe longamente o bairro e a casa. No fim, conclui: “Impossível errar. É a única janela do Boulevard Haussmann ainda iluminada”. Só faltava uma indicação: o número. Quem tentou, numa cidade estrangeira, obter o endereço de um bordel e recebeu as informações mais pormenorizadas, menos a rua e o número, compreenderá o sentido dessa anedota e sua relação com o amor de Proust pelo cerimonial, sua admiração por Saint-Simon e, não menos importante, seu intrínseco francesismo. A quintessência da experiência não é aprender a ouvir explicações prolixas que à primeira vista poderiam ser resumidas em poucas palavras, e sim aprender que essas palavras fazem parte de um jargão regulamentado por critérios de casta e de classe e não são acessíveis a estranhos. Não admira que Proust se apaixonasse pela linguagem secreta dos salões. Quando empreendeu mais tarde a impledosa descrição do *petit clan*, dos Courvoisier, do *esprit d'Orlane*, ele já havia aprendido, no convívio com os Bibesco, a improvisar numa linguagem cifrada, na qual ele também nos iniciou.

Nos últimos anos de sua vida de salão, não desenvolveu apenas o vício da lisonja, em grau eminente e quase ditamos teológico, mas também o da curiosidade. Nos seus lábios havia um reflexo do sorriso que perpassa, como um fogo que se alastra, nos lábios das virgens insensatas, esculpidas no pórtico das catedrais que ele tanto amava. E o sorriso da curiosidade. Teria sido a curiosidade que fez dele um tão grande parodista? Mas o que significa, nesse caso, “parodista”? Pouco. Pois, se a palavra pode fazer justiça à sua malícia abis-

sal, não faz justiça ao que existe de amargo, selvagem e mordaz em suas magníficas reportagens, escritas no estilo de Bazzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Henri de Régnier, Michélet, Renan, dos Goncourt e, enfim, do seu querido Saint-Simon, e reunidas no volume *Pastiches et mélanges*. O artifício genial que permitiu a composição dessa série, e constitui um momento fundamental de sua obra como um todo, é o mimetismo da curiosidade, no qual a paixão pela vida vegetativa desempenha um papel decisivo. Ortega y Gasset foi o primeiro a chamar a atenção para a existência vegetativa dos personagens proustianos, aderindo tenazmente ao seu torrão social, influenciados pelo sol do feudalismo, movidos pelo vento que sopra de Guernantes ou Méséglise e inseparavelmente entrelaçados na floresta do seu destino. É desse círculo social que deriva o mimetismo, como procedimento do romancista. Suas intuições mais exatas e mais evidentes pousam sobre seus objetos como pousam, sobre folhas, flores e galhos, insetos que não traem sua presença até que um salto, uma batida de asas, um pulo, mostram ao observador assustado que uma vida própria se havia insinuado num mundo estranho, de forma incalculável e imperceptível. “A metáfora, por mais inesperada que seja”, diz Pierre-Quint, “adapta-se estreitamente aos seus pensamentos”.

O verdadeiro leitor de Proust é constantemente sacudido por pequenos sobressaltos. Nessas metáforas, ele encontra a manifestação do mesmo mimetismo que o havia impresso antes, como forma da luta pela existência, travada pelo autor nas folhagens da sociedade. É preciso mencionar aqui a maneira íntima e fecunda com que os dois vícios, a curiosidade e a lisonja, se interpenetraram. Numa passagem instrutiva do seu livro, diz a princesa de Clermont-Tonnerre: “Finalmente, é preciso dizer que Proust estudava com paixão o mundo dos empregados domésticos. Seria porque um elemento que ele não encontrava em outros meios excitava o seu fardo, ou porque lhe invejava sua maior facilidade em observar os detalhes íntimos das coisas pelas quais ele próprio se interessava? Seja como for, os serviços em suas várias figuras e tipos eram a sua paixão”. Nos esboços dispartados de um Jupien, de um Monsieur Aimé, de uma Céleste Albarét, a série se estende desde o personagem de Françoisé, que com seus traços grosseiros e angulosos de Santa Marta parece ter saído

diretamente de um livro de horas, até aqueles *grooms* e *chasseurs*, aos quais se remunerava não o seu trabalho, mas o seu lazer. É sobretudo quando o espetáculo se representa nos mais baixos escalões da sociedade que ela desperta o interesse desse conhecedor de cerimônias. Quem poderá dizer quanta curiosidade servil havia na lisonja de Proust, quanta lisonja servil em sua curiosidade, e onde estavam os limites dessa cópia exagerada do papel servil, no vértice da pirâmide social? Proust efetuou essa cópia, e não poderia ter agido de outro modo. Como ele mesmo confidenciou uma vez: *voir e désirer* eram para ele a mesma coisa. Maurice Barrès definiu essa atitude, ao mesmo tempo soberana e subalterna, numa das frases mais expressivas jamais formuladas acerca de Proust: "Un poète persan dans une loge de concierge".

Havia um elemento detetivesco na curiosidade de Proust. As dez mil pessoas da classe alta eram para ele um clã de criminosos, uma quadrilha de conspiradores, com a qual nenhuma outra pode comparar-se: a camorra dos consumidores. Ela exclui do seu mundo todos os que participam da produção, ou pelo menos exige que eles se dissimulem, graciosamente, atrás de uma gesticulação semelhante à ostentada pelos perfeitos profissionais do consumo. A análise proustiana do esnobismo, muito mais importante que sua apoteose da arte, é o ponto alto da sua crítica social. Pois a atitude do esnobe não é outra coisa que a contemplação da vida, coerente, organizada e militante, do ponto de vista, quimicamente puro, do consumidor. E como qualquer recordação alusiva às forças produtivas da natureza, por mais remota ou primitiva que fosse, precisava ser afastada dessa *féerie* satânica, o comportamento invertido, no amor, era para Proust mais útil que o normal. Mas o consumidor puro é o explorador puro. Ele o é lógica e teoricamente, e assim ele aparece em Proust, de modo plenamente concreto, em toda a verdade da sua existência histórica contemporânea. Concreto, porque impenetrável e difícil de situar. Proust descreveu uma classe obrigada a dissimular integralmente sua base material, e que em consequência precisa imitar um feudalismo sem significação econômica, e por isso mesmo eminentemente utilizável como máscara da grande burguesia. Esse desludido e implacável desmistificador do Eu, do amor, da moral, como o próprio Proust se via, transforma sua arte imensa num véu desti-

nado a encobrir o mistério único e decisivo de sua classe: o econômico. Com isso, ele não se pôs a serviço dessa classe. Ele está à sua frente. O que ela vive começa a tornar-se compreensível graças a ele. Grande parte do que fez a grandeza dessa obra permanecerá oculta ou inexplorada até que essa classe, na luta final, revele seus traços fisionômicos mais fortes.

3

No século XIX, havia em Grenoble — não sei se ela ainda existe — uma hospedaria chamada *Au temps perdu*. Como Proust, também nós somos hóspedes que, sob uma insígnia vacilante, cruzamos uma soleira além da qual a eternidade e a embriaguez estão à nossa espera. Com razão, Fernandez distinguu, em Proust, um *thème de l'éternité* de um *thème du temps*. Mas essa eternidade não é de modo algum platônica ou utópica: ela pertence ao registro da embriaguez. Se é certo, consequentemente, que "o tempo revela uma nova e até então desconhecida forma de eternidade a quem se aprofunda em seu fluxo", isso não significa que com isso o indivíduo se aproxima "das regiões superiores, que alcançaram, num único bater de asas, um Platão ou um Spinoza". É verdade que sobrevivem em Proust alguns traços de idealismo. Porém não são eles que determinam a significação dessa obra. A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. É o mundo em estado de semelhança, e nela reinam as "correspondências", captadas inicialmente pelos românticos, e do modo mais íntimo por Baudelaire, mas que Proust foi o único a incorporar em sua existência vivida. É a obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento. Quando o passado se reflete no instante, úmido de or-

valho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa tão irresistivelmente como o lado de Guermantes se entrecruza com o lado de Swann, quando Proust, no 13º volume, percorre uma última vez a região de Combray, e percebe o entrelaçamento dos caminhos. No instante, a paisagem se agita como um vento. "Ahl Que le monde est grand à la clarté des lampes! Aux yeux du souvenir que le monde est petit!" Proust conseguiu essa coisa gigantesca: deixar no instante o mundo inteiro envelhecer, em torno de uma vida humana inteira. Mas o que chamamos rejuvenescimento é justamente essa concentração na qual se consome com a velocidade do relâmpago o que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente. *A la recherche du temps perdu* é a tentativa interminável de salvarizar toda uma vida humana com o máximo de consciência. Ele está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa.

Difícilmente terá havido na literatura ocidental uma tentativa mais radical de auto-absorção, desde os exercícios espirituais de Santo Inácio de Loyola. Também ela tem em seu centro uma solidão que com a força do maelstrom arrasta o mundo em seu turbilhão. A tagarelice incomensuravelmente ruidosa e vazia que ecoa nos romances de Proust é o rugido com que a sociedade se precipita no abismo dessa solidão. Daí as invectivas de Proust contra a amizade. O silêncio que reina no fundo dessa cratera — seus olhos são os mais silenciosos e os mais absorventes — quer ser preservado. O que parece tão irritante e caprichoso em muitas anedotas é que nelas a intensidade única da conversa se combina com um distanciamento sem precedentes com relação ao interlocutor. Nunca houve ninguém que soubesse como ele mostrar-nos as coisas. Seu dedo indicador não tem igual. Mas no convívio entre amigos e no diálogo existe outro gesto: o contato. Nenhum gesto é mais alheio a Proust. Por nada deste mundo ele poderia tocar o seu leitor. Se quiséssemos ordenar a literatura em torno dessa polaridade — a que mostra, e a que toca —, Proust estaria no

centro da primeira, e Péguy, no da segunda. No fundo, é o que Fernandez compreendeu perfeitamente: "a profundidade, ou antes, a penetração, está sempre do seu lado, nunca do lado do interlocutor". Essa característica aparece em sua obra crítica com um toque de cinismo e com o máximo de virtuosismo. O mais importante documento dessa crítica é o ensaio, escrito no ponto mais alto de sua glória e no ponto mais baixo de sua vida, no leito de morte: *A propos de Baudelaire*. É um texto jesuítico no consentimento a seus próprios sofrimentos, desmedido na tagarelice de quem repousa, assustador na indiferença do condenado à morte, que quer falar mais uma vez, não importa sobre que tema. O que o inspira aqui em face da morte determinou também o seu convívio com os contemporâneos: uma alternância tão dura e cortante entre o sarcasmo e a ternura, que seu objeto, exausto, corre o risco de ser amigüilado.

As características estimulantes e instáveis do homem se comunicam ao próprio leitor. Basta pensar na cadeia infinita dos *soit que*, descrevendo uma ação, exaustiva e angustiosamente, à luz dos incontáveis motivos que poderiam tê-la determinado. E, no entanto, nessa fuga paratáxica, vem à tona um ponto em que se condensam numa só coisa a fraqueza de Proust e seu gênio: a renúncia intelectual, o ceticismo experiente que ele opunha às coisas. Ele veio depois das arrogantes interioridades românticas, e estava decidido, como disse Jacques Rivière, a negar sua fé às *sirenes intérieures*. "Proust aborda a vida sem o menor interesse metafísico, sem a menor tendência construtivista, sem a menor inclinação consoladora." Nada mais verdadeiro. Por isso, a estrutura fundamental dessa obra, cujo caráter planejado Proust não se cansava de realçar, nada tinha de construído. E, no entanto, ela obedece a um plano, como o desenho das linhas de nossas mãos ou o ordenamento dos estames no cálice de uma flor. Proust, essa velha criança, profundamente fatigado, deixou-se cair no seio da natureza não para sugar seu leite, mas para sonhar, embalado com as batidas do seu coração. É assim, em sua fraqueza, que precisamos vê-lo, para compreender a maneira feliz com que Jacques Rivière procurou interpretá-lo, a partir dessa fraqueza: "Marcel Proust morreu por inexperiência, a mesma que lhe permitiu escrever sua obra. Morreu por ser estranho ao mundo, e por não ter sabido alterar as condições

de vida que para ele se tinham tornado destruidoras. Morreu porque não sabia como se acende um fogo, como se abre uma janela". E morreu, naturalmente, de sua asma nervosa.

Os médicos ficaram impotentes diante dessa doença. O mesmo não ocorreu com o romancista, que a colocou delibadamente a seu serviço. Para começarmos com os aspectos exteriores, ele foi um regente magistral de sua enfermidade. Durante meses, com uma ironia devastadora, ele associou a imagem de um admirador, que lhe enviava flores, com seu ritmo e alternâncias de sua doença, que tinham e esperavam o momento em que o escritor aparecia no salão, depois da meia-noite, *brisé de fatigue* e somente por cinco minutos, como ele anunciava, embora acabasse ficando até o romper do dia, cansado demais para levantar-se, cansado demais para interromper sua conversa. Mesmo em sua correspondência não deixa de tirar do seu mal os efeitos mais inesperados. "O ruído de minha respiração abafa o da minha pena, e o de um banho, no andar de baixo." Mas isso não é tudo. O importante não é, tampouco, que sua doença o privasse da vida mundana. A asma entrou em sua arte, se é que ela não é responsável por essa arte. Sua sintaxe imita o ritmo de suas crises de asfixia. Sua reflexão irônica, filosófica, didática, é sua maneira de recobrar o fôlego quando se liberta do peso das suas reminiscências. Mais importante foi a morte, que ele tinha constantemente presente, sobretudo quando escrevia, a crise ameaçadora, sufocante. E sob essa forma que a morte o confrontava, muito antes que sua enfermidade assumisse um aspecto crítico. Mas não como fantasia hipococondríaca, e sim como uma *réalité nouvelle*, aquela nova realidade da qual os sinais do envelhecimento constituem os reflexos sobre as coisas e sobre os homens. Uma estilística fisiológica nos levaria ao centro de sua criação. Em vista da tenacidade especial com que as reminiscências são preservadas no olfato (o que não é de nenhum modo idêntico à preservação dos odores na reminiscência), não podemos considerar acidental a sensibilidade de Proust aos odores. Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *memorie involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte visuais, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas por

isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador. O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*. E suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado.

A circunstância de que jamais haja irrompido em Proust aquele heróico "apesar de tudo", com o qual os homens criadores se levantam contra seu sofrimento, mostra com clareza como foi íntima a simbiose entre essa criação determinada e esse sofrimento determinado. Por outro lado, podemos dizer que uma cumplicidade tão funda com o curso do mundo e com a existência, como foi o caso de Proust, teria fatalmente conduzido a uma autocomplacência banal e indolente se sua base fosse outra que esse sofrimento intenso e incessante. Mas esse sofrimento estava destinado a encontrar seu lugar no grande processo da obra, graças a um furor sem desejos e sem remorsos. Pela segunda vez, ergueu-se um andaime como o de Miguel Ângelo, sobre o qual o artista, com a cabeça inclinada, pintava a criação do mundo no teto da capela Sistina: o leito de enfermo, no qual Marcel Proust cobriu com sua letra as incontáveis páginas que ele dedicou à criação do seu microcosmos.