

NOTAS ACERCA DA PINTURA EM *NO CAMINHO DE SWANN*, DE MARCEL PROUST

Gabriela Simões Pereira

Muitas vezes não dizemos mais do que palavras, e esse é o grande risco quando falamos de arte. É também grande risco quando falamos de tudo. Sócrates, a arte, compreender este mundo e a vida que fazemos nele, juntar a pedra com a pedra, a cor com a cor. A palavra recuperada com a recuperação da palavra, acrescentar o mais que falta para continuarmos a organizar o sentido das coisas, não necessariamente para completar esse sentido, mas para ajustar, unir a biela ao excêntrico, a mão ao punho, e tudo ao cérebro.
(SARAMAGO, 1983, p. 195)

“Tornar o *Tempo* sensível nele mesmo, tarefa comum ao pintor, ao músico, às vezes ao escritor. Tarefa que ultrapassa toda medida ou cadência” (DELEUZE, 2007, p. 69, grifo meu). Proust participa desse “às vezes”; ele é a própria vez, talvez a intensa vez na escritura em que o *Tempo* se torna sensível nele mesmo para meu/teu corpo. Neste ensaio, chamando à cena o volume I de *Em busca do tempo perdido*, *No caminho de Swann*, proponho um ponto de partida para a reflexão: de que modo Proust escreve as sensações? De que modo ele as inscreve no corpo do leitor? Ou melhor: excreve-as porque as escreve inscrevendo-as, tatuando-as, imprimindo-as, como os antigos carimbos imprimiam sua forma na cera, no corpo do leitor. Para deixar mais preciso e específico ao que me proponho: de que forma Proust excreve as sensações lançando mão de recursos de outras artes – aqui, tratarei especialmente da pintura?

Existe uma tradição de pesquisa sobre a presença da pintura, da música, da gravura, da escultura, do teatro e da fotografia na obra de Proust. Há quem se dedique a rastrear nos sete volumes do romance todas as referências artísticas, construindo algo como um museu proustiano¹. Outros interessam-se pela *ekphrasis*: como o escritor promove uma tradução do que é próprio a outras artes a partir dos meios restritos à linguagem verbal, a fim de encontrar um equivalente literário para a pintura, a música etc. A correspondência entre as artes seria, portanto, relativa ao efeito estético a ser

¹ Um exemplo é o livro de Eric Karpeles, *Paintings in Proust* (editora Thames & Hudson), o qual traz as pinturas, em cor, em uma página e, na outra página, a passagem do romance que lhe faz referência.

atingido por meio de procedimentos artísticos distintos. Essa não somente é uma propensão dos críticos de artes; a partir da segunda metade do século XIX, época do apogeu do impressionismo e da disseminação da fotografia, a literatura se aproximou cada vez mais das artes visuais. Posso citar, sem pretensão de exaurir a questão, o próprio estilo impressionista-pictórico de Flaubert – aliás, Proust escreveu *A propósito do 'estilo' de Flaubert*²; a *Correspondance*, de Baudelaire; as *Vogais*, de Rimbaud; os versos harmônicos que propõe Mário de Andrade em *Paulicéia desvairada*.

Primeiro, advirto que não fiz um mapeamento completo de referências pictóricas – existem obras que se propõem a tanto; escolhi algumas referências, e o critério por mim empregado foi tanto a relevância dessas alusões para a trama quanto a intensidade que elas me tocaram, e que eu as toquei. Em relação à segunda corrente de pesquisa, ao mesmo tempo que procuro dela me aproximar, também anseio conseguir me distanciar. Se quero me distanciar é porque a crítica, muitas vezes, trata as referências pictóricas a serviço do texto literário, como pretexto para o texto – relembro aqui Kandinsky: “Não existe arte que seja considerada de moda mais displicente do que a arte ‘plástica’” (2000, p. 116).

Em sua construção narrativa, Marcel Proust não evoca a pintura para ilustrar o pensamento, colocando-a a serviço da construção do *sentido*. Com efeito, Proust realiza *écfrases*, descrevendo imagens com o uso dos meios que são próprios à literatura. Porém, há na obra o reconhecimento de um poder de sedução da imagem que a torna intraduzível para o signo verbal, um reconhecimento do além do *sentido* sensato (NANCY, 2012) contido na evocação das imagens.

Por isso, minha primeira tese sobre como o autor excreve as sensações lançando mão de recursos de outras artes é que ele o faz não somente por meio da tradução, mas também, e excessivamente, do contágio. Acredito que ponto de contato entre o signo verbal e a pintura, em *No caminho de Swann*, não pode ser reduzido à transposição de valores de uma arte para a outra, procedimento típico da metáfora, isso porque as artes estabelecem entre si, para além da proximidade possível, relações de intraduzibilidade, de distanciamento. Nancy (2012, p. 139) diz que é precisamente onde não se pode traduzir, quando a intraduzibilidade ancora no coração da traduzibilidade, que se encontra o caráter artístico da língua. E, a propósito do “estilo” de Proust, creio que a pintura ocupa espaço no texto para além de fazer sentido para a composição da intriga, para além da descrição/écfrase, para além da caracterização das personagens e do cenário. Com isso, não quero dizer que, em *No caminho de Swann*, não haja também uma gama variada de descrições impressionistas, de *ekphrasis* proustianas.

Então, para iniciar, farei algumas considerações, no domínio da tradução e da metáfora, acerca da tomada de efeitos pictóricos pelo texto poético. Depois quero retornar à questão da intraduzibilidade presente na obra e de como o autor a respeita.

Creio que posso começar a traçar a tentativa de correspondência entre escrita e pintura a partir da disposição particular de Swann “para descobrir analogias entre os seres vivos e os retratos dos museus” (PROUST, 1992, p. 288). Swann atribui referências pictóricas

² PROUST, Marcel. A propósito do “estilo” de Flaubert. In: *Nas trilhas da crítica*. São Paulo: Edusp, 1994.

às personagens: Odette de Crecy é Séfora, de Botticelli; Bloch, o amigo que apresentou Bergotte ao narrador-protagonista, assemelha-se ao retrato de Maomé II por Bellini; a criada da cozinha é a Caridade de Giotto encarnada.

Na segunda visita de Swann, Odette encontrava-se adoentada. Swann delineava em sua mente a aparência de Odette; definitivamente não a achava bonita, suas faces frequentemente se mostravam flácidas e lânguidas e isso “afligia-o como uma prova de que o ideal é inacessível e a felicidade uma coisa medíocre” (PROUST, 1992, p. 2002). Mas, nesse dia em especial, Odette, de pé com sua cabeleira solta emoldurando as faces, a cabeça levemente inclinada com aqueles “grandes olhos, tão fatigados e inexpressivos quando nada a empolgava” (1992, p. 204), impressionou-o pela semelhança com a figura de Séfora, pintada em um afresco da capela Sistina. Naquele momento, as dúvidas de Swann quanto ao amor acompanhadas de uma visão puramente carnal foram erradicadas, porque Odette assumiu os traços de uma “estética preciosa”: “Olhava-a; um fragmento do afresco aparecia no seu rosto e no seu corpo, e desde então procurou captá-lo sempre que estivesse com Odette, ou apenas quando nela pensava” (1992, p. 205).

Em sua mesa de estudos, no lugar do que deveria ser uma fotografia de Odette, Swann passou a guardar uma reprodução de Séfora. Essa identidade com a imagem do afresco possibilitou a Odette atravessar para um mundo de sonhos e banhar-se em nobreza. A percepção das formas de Odette sofrem uma transformação, Swann passa a descrever sua amada como a uma pintura, ressaltando o traçado dessa figura feminina a ser emoldurada pelo texto:

Não mais apreciou o rosto de Odette de acordo com a melhor ou pior qualidade de suas faces ou a doçura puramente carnal que supunha fosse lhes encontrar ao tocá-las com os lábios se um dia ousasse beijá-la, mas como uma meada de linhas sutis e belas que seus olhares dobavam, seguindo a linha de seu encaracolamento, reunindo a decência da nuca à efusão dos cabelos e à flexão das pálpebras, como num retrato dela na qual seu tipo de tornasse claro e ininteligível (PROUST, 1992, p. 205)

A descrição de Odette, de suas linhas sutis e belas, da linha encaracolada de seus cabelos, enfim, as sequências descritivas da personagem permitem a criação de um *afresco literário*. A linguagem verbal é empregada para traduzir em palavras o procedimento típico da pintura. A proximidade entre literatura e pintura não é somente devida ao tema – a citação de uma obra de Botticelli no romance –, mas também à técnica de emprego pictórico da linguagem. Para acompanhar a descrição pictórica de Odette, o leitor – mesmo que já conheça Séfora de Botticelli – deve esforçar-se para criar uma imagem seguindo os signos visuais pincelados pelo narrador. O escritor esforça-se para traduzir signos visuais em signos verbais, trazendo a pintura e seu procedimento por meio da palavra; em um movimento posterior, o leitor esforça-se para retraduzi-la, indo do verbal ao visual. Por meio das citações pictóricas, Proust não só descreve a personagem Odette, mas apresenta ao leitor os desejos, as inclinações, os fantasmas que habitam o imaginário de Swann.

Procedimento semelhante de descrição pictórica da personagem ocorre com a *criada da cozinha*, a quem Swann atribui semelhança com a Caridade de Giotto. Uma pobre criatura doentia, num estado de gravidez muito adiantado, cujo rosto acompanhou o inchaço do ventre:

ela principiava a carregar com dificuldade à sua frente a corbelha misteriosa, cada vez mais cheia, cujas belas formas se adivinhavam sob as amplas blusas. Estas lembravam os casacões que revestem algumas figuras simbólicas de Giotto, das quais o Sr. Swann me dera algumas fotografias. Foi ele mesmo quem nos fizera notar a semelhança e quando nos pedia notícias da criada da cozinha, perguntava: “Como vai a Caridade de Giotto?” Aliás, ela mesma, a pobre moça, engordada pela gravidez até o rosto, até as faces que caíam retas e quadradas, se assemelhava bastante, com efeito, a essas virgens, fortes e masculinas, ou melhor, matronas, que na Arena personificam as virtudes. (PROUST, 1992, p. 85-86)

Em relação à criada da cozinha, não se estabelece apenas uma descrição analógica entre a personagem e o afresco de Giotto. A proximidade não é apenas da figuração ou da transposição do procedimento pictórico para o procedimento da narrativa. Proust apresenta não a Figuração, mas a Figura (DELEUZE, 2007), dando-nos a visualizar na sua narrativa a força deformante presente no afresco de Giotto. Para Deleuze, há uma comunidade das artes, um problema que as atravessa, a saber: “Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa.” (DELEUZE, 2007, p. 62). A pintura tem como tarefa a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis, enquanto a música propõe-se a tornar sonoras forças que não são sonoras. Deleuze fala de Francis Bacon que queria pintar o grito, mais do que o horror, a violência da sensação mais do que a violência do espetáculo, a sensação mais do que a representação (Figuração). O pintor afasta-se da mimese porque pinta forças invisíveis:

Ele, o pintor, se esforça para pintar a força do peso, e não o ofertório *ou* o saco de batatas. E não seria esse o gênio de Cézanne, o de ter subordinado todos os meios da pintura a esta tarefa: tornar visíveis a força do plissamento das montanhas, a força de germinação da maçã, a força térmica de uma paisagem etc.? E Van Gogh? Van Gogh inventou até mesmo forças desconhecidas, a força inaudita de uma semente de girassol. (DELEUZE, 2007, p. 63)

Quando Giotto pinta a Caridade está tentando tornar visível forças invisíveis. Proust vê no afresco (1992, p. 86) uma mulher que tem aos pés os tesouros da terra, como se estivesse pisando em uvas para lhes extrair o suco, ou como subisse em sacos para se erguer mais alto e entregar a Deus o coração inflamado: “dizendo melhor, ela o ‘passa’ como uma cozinheira passa um saca-rolhas pelo respiradouro do seu subsolo a alguém que o pede da janela do andar térreo” (PROUST, 1992, p. 86). Com o corpo rechonchudo, a Virtude de Pádua equilibra-se em sacos, a posição de suas mãos harmoniza um jogo de forças contrapostas: a mão direita, trazendo um cesto, aponta para o chão, enquanto a mão esquerda estende-se, alonga-se para alcançar a Deus o coração. A força do equilíbrio pressiona o corpo ao ponto de deformá-lo. E o que punge, o que não deixa escapar meu olhar, desviá-lo, aquilo que é a força motriz do afresco é o grande

ventre redondo equilibrando-se, um ventre cheio, um fardo pesado. A qualquer momento o corpo pode desabar e o ventre pode expelir, dando a ver o que protege/esconde. Parece que Proust deixa entrever uma relação não figurativa, mas de força – ou ainda: não de representação pictórica ou de espetáculo, mas de sensação por meio da Figura³ – entre a criada da cozinha e a Caridade de Giotto:

o fato de ter sido representado não como símbolo, visto que o pensamento simbólico não era expresso, e sim como realidade, como algo efetivamente sofrido ou materialmente manejado, dava ao sentido da obra algo mais literal e preciso, e ao ensinamento algo de mais concreto e mais chocante. No caso da pobre criada da cozinha, também, a atenção não era incessantemente atraída para seu ventre pelo peso que distendia? E assim também, muitas vezes o pensamento dos agonizantes se volta para o lado real, doloroso, obscuro, visceral, para esse avesso da morte que é precisamente o lado que ela lhes mostra, que ela rudemente faz com que sintam e que se assemelha bem mais a um fardo que os esmaga, a uma dificuldade de respirar, a uma necessidade de beber, do que aquilo que chamamos morte. (PROUST, 1992, p. 86-87)

Há pelo menos outras duas manifestações da capacidade de Proust de criar homologies entre sistemas sígnicos visuais e o verbal. Elas são mais evidentes e já de conhecimento da literatura impressionista e simbolista: a descrição pictórica da paisagem e a criação de correspondências sinestésicas, principalmente entre estados de espírito e cores ou sons. O narrador-protagonista de *No caminho de Swann* é orientado por uma “tendência impressionista”, uma capacidade de pintar imagens, de forma minuciosa e ornamental, as quais se impregnam na mente do leitor. A descrição paisagística clama por um “visualismo”, expondo por meio do procedimento da escrita o traçado, as linhas dos objetos e seres, atribuindo-lhes cores. A narrativa proustiana revela uma plasticidade descritiva. Um exemplo entre tantos possíveis é a forma de pintar as hastes de tílias compradas na farmácia para o chá da tia-avó do protagonista:

eu reconhecia, nas bolinhas cinzentas, os botões verdes que tinham chegado a vingar; mas sobretudo o brilho cor de rosa, lunar e suave com que as flores de destacaram na frágil floresta de hastes onde estavam suspensas como pequeninas rosas de ouro – sinal, como a luz pálida que ainda revela num muro o local de um afresco apagado, da diferença entre as partes do arbusto que tinham sido “coloridas” e as que não o foram – me mostrava que essas pétalas eram exatamente aquelas que, antes de florirem o saco da farmácia, haviam embalsamado as noites de primavera. Essa chama rosa de círio era ainda a sua cor, mas meio extinta e adormecida nessa vida diminuída que era a sua agora, e que é como o crepúsculo das flores. (PROUST, 1992, p. 61)

A fotografia e o cinema, invenções contemporâneas a Proust, assim como os movimentos impressionista e simbolista, colocaram na ordem do dia a relação entre mimese e tempo. A

³ Mas como a memória, por mais gosto que tivesse em reproduzi-las, não conseguisse pôr em nenhuma dessas pequenas gravuras [de paisagens de Roma feitas por Piranesi] aquilo que eu há muito havia perdido, o sentimento que nos faz não considerar uma coisa como um espetáculo, mas a julgá-la um ser sem equivalentes (PROUST, 1992, p. 73)

descrição pictórica do cenário relaciona-se com a capacidade de Proust de tornar “o Tempo sensível nele mesmo”. Por interromper a linearidade da narrativa, a descrição rompe com a continuidade da ação e promove um efeito de dilação ou de expansão do tempo e do espaço. A experiência do tempo construída a partir dos sentidos, principalmente da imagem/visão, forma uma estética da suspensão do tempo.

A segunda homologia que citei é a criação de correspondências inusitadas entre os sentidos, de comparações que recorrem aos cinco sentidos. Esse é o próprio terreno onde habita a memória involuntária. O recurso narrativo para tanto é o metafórico: um som que evoca uma cor, uma imagem que traz à tona um paladar, um cheiro que evoca um sentimento, como o cheiro de verniz que se impregna no protagonista fazendo-o lembrar pelas narinas e através delas o desgosto que lhe dava subir a escadaria, todos os dias após o jantar, despedindo-se da presença de sua mãe:

Esses degraus detestados que eu subia sempre tão triste, exalavam um cheiro de verniz que de certa forma absorvera e fixara esse tipo particular de mágoa que eu voltava a sentir todas as noites e que a fazia talvez mais cruel agora, porque, sob esse aspecto olfativo, a minha inteligência não mais podia tomar parte dela. (...) o desgosto de subir para o quarto me penetrava de modo infinitamente mais rápido, quase instantâneo, a um tempo insidioso e brusco, por meio da inalação – muito mais tóxica que a penetração moral – do odor do verniz característico dessa escada. (PROUST, 1992, p. 41-42)

Ou quando Proust atribui ao silêncio/som uma espécie gula/gustação, aproximando o ouvido da boca e das narinas: “Aquele ar era suturado de fina flor de um silêncio tão nutritivo, tão suculento que por ali só andava com uma espécie de gula” (1992, p. 60). Ainda, quando é formada uma correspondência entre cores e estados de espírito: “A região de tristeza em que acabava de entrar era tão diversa da região de alegria onde me lançara um momento antes, como em certos céus uma faixa cor-de-rosa se separa, como que por uma linha, de uma faixa verde ou de outra negra.” (1992, p. 171).

Arrisco mais dois pontos de encontro entre a pintura e a escrita. Um: a descrição dos seres e objetos é sobretudo pintura porque pressupõe um ponto de vista que é um enquadramento, uma moldura. Isso fica evidente neste fragmento do romance: “Era Françoise, imóvel e de pé no enquadramento da pequena porta do corredor, como uma estátua santa em seu nicho” (PROUST, 1992, p. 62). Dois: a vizinhança entre escrita e pintura também se esboça quanto ao suporte dessas expressões, pois as duas convocam a presença da mão e do olho. A pintura e a escrita pressupõem um olhar do artista, seja isso pensado como “ponto de vista”, “perspectiva”, “concepção de arte”, ou mesmo como visão, em um sentido denotativo. Ambas também compartilham do domínio tátil. Existe na mão uma instância de criação, um gesto fundante e fundador que a faz mais do que uma mão-utensílio: a mão que segura o pincel, a mão que segura a caneta. Ao nos depararmos com uma pintura ou um manuscrito, podemos seguir o gesto que se faz presente na tela, pressupomos o caminho, o ritmo, a força, a orientação do traço deixado pela mão que segura o pincel/caneta. O traço deixado pela mão é a impressão

na obra daquilo que é do corpo. É uma presença do tato que punge, mas que não é porque o movimento do artista que o produziu já se findou – o traço deixado pela mão é uma aporia ontológica, um estar sem ser.

Voltando às metáforas sinestésicas:

Creio que por meio delas, de certa forma há uma ruptura com o ordenamento espaço-temporal da narrativa, o que distancia a literatura da mimese. Com as metáforas sensoriais, não mais importa a decodificação do sentido da frase, seguir a história, acompanhá-la. O que está em jogo é a exposição do corpo do leitor à recepção sensível da escrita. Esse corpo que lê é chamado a engajar-se, a sentir em si e a partir de si aqueles processos sinestésicos evocados pelo texto – “que importa que as ações, as emoções desses seres de um novo tipo nos pareçam verdadeiras, visto que *fizemo-las nossas, que é dentro de nós que se produzem*, que mantêm sob seu domínio (PROUST, 1992, p. 89, grifo meu). A literatura passa a comportar uma potência sobre o corpo do receptor, excreve-o, envolve-o; devolve-lhe uma força participativa na construção do domínio sensível do texto. Em Proust, existem tentativas para ir além do sentido sensato, encaminhando-se para o sentido sensível:

Deponho a xícara de chá e me dirijo ao meu espírito. Cabe a ele encontrar a verdade. Mas de que modo? Incerteza grave todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo; quando ele, o pesquisador, é ao mesmo tempo a região obscura que deve pesquisar e onde toda a sua bagagem não lhe servirá para nada.” (1992, p. 56)

Como dito, Proust traz uma necessidade de produzir no leitor, pelo plano da escrita, uma experiência que escapa à decodificação de signos verbais. Uma experiência que está além e aquém da palavra, que chama a imagem e a sinestesia para dizer aquilo que somente a palavra não o pode. Com efeito, é a metáfora sinestésica e as pinturas evocadas mas não descritas, as quais restam reverberando no texto, que tornam possível para a linguagem verbal aproximar-se do não-sentido, da negação da figuração, à medida que o ato de leitura se aproxima da escuta de um som, de uma voz que reverbera em mim. Proust respeita o limite da escrita frente ao que é próprio do procedimento e da recepção da pintura e, quando aquela não consegue mais traduzir essa, ele deixa apenas a imagem pungindo, reverberando, sem tentar traduzi-la.

Deleuze (2007, p. 42) fala em duas maneiras de ultrapassar a figuração, entendida tanto como ilustrativo quanto como narrativo. Elas seriam a forma abstrata ou a Figura: “Cézanne deu a essa via da Figura um nome simples: sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a Forma abstrata se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro, mais próximo do osso.” (2007, p. 42). É em Kandinsky que encontramos a associação da Figura pintada com a reverberação sonora: “Não é nem um homem, nem uma maçã, nem uma árvore que Cézanne quer representar, ele serve-se de tudo isso para criar uma coisa pintada que proporciona um som bem interior que se chama imagem” (2000, p. 53).

O pintor, em 1910, em sua obra *Do espiritual nas artes*, prevê que as manifestações da literatura do futuro iriam desvincular a palavra da “referência a seu sentido exterior” (2000, p. 49). O objeto designado desapareceria, subsistindo apenas som da palavra. A literatura abriria

mão da representação para preocupar-se com provocar vibrações pela “ressonância interior” da palavra. Segundo Kandinsky, a narrativa que se quer representação transporta o receptor para uma atmosfera de lenda. Entregue à fabulação, o leitor torna-se insensível, “imunizado contra as vibrações psíquicas demasiado fortes”. Na intenção representativa, o objetivo da arte estaria reduzido a nada, já que nada provoca no receptor. A literatura do futuro encontraria na música a possibilidade de ir além da mimese; aquela passaria a atingir o leitor fazendo-se ressoar em seu corpo:

Os objetos “não naturais” e as cores que lhes convêm podem facilmente adquirir um “som literário”, agindo a composição como um conto de fadas. O espectador é transportado para uma atmosfera de lenda. Ele se abandona à fabulação e permanece insensível, ou pouco sensível, à ação pura das cores. (...) A partir do instante em que o espectador crê ter ingressado no país das lendas, fica instantaneamente imunizado contra as vibrações psíquicas demasiado fortes. Assim, o objetivo profundo da obra é reduzido a nada. É necessário, portanto, encontrar uma forma que exclua o efeito de lenda e, ao mesmo tempo, não entrave o efeito de cor. Para tanto, a forma, o movimento, a cor, os objetos tomados da natureza (real ou não real) não devem provocar nenhum efeito exterior ou que possa exteriorizar-se numa narração. Quando mais o movimento, por exemplo, for não motivado exteriormente, mais o efeito que ele produz será puro, profundo, interior. (KANDINSKY, 2000, p. 116)

Interessante é que o volume I de *Em busca do tempo perdido* foi publicado pela primeira vez em 1913, sendo que Proust começa a escrevê-lo em 1909. A literatura do futuro que Kandinsky previu já estava sendo gestado à sua época, em Proust. Com efeito, a convergência com a pintura, na narrativa proustiana, é basilarmente construída por meio da tradução, da *ekphrasis* e da metáfora sensível. Isto é: Proust confia no aspecto de fabulação, como diria Kandinsky, já que verbaliza as manifestações pictóricas, transpassa-as do visual para o textual, para fazê-las alcançar o mundo das ideias. Se Proust engendra formas de moldar a imagem através da linguagem, ele também caminha para fora da linguagem verbal, para o domínio da reverberação dos sons, fazendo de seu leitor uma “caixa de ressonância” (NANCY, 2012).

Jean-Luc Nancy (2012) relembra que, na história do pensamento ocidental, a visão sempre foi o sentido privilegiado pois ela mantém uma associação isomórfica com o conceitual, com a ideia. O som, ao contrário, sempre foi posto em grau de rebaixamento. Ele dissolve, alarga e dá amplitude a forma “uma espessura e uma vibração ou ondulação cujo desenho nada mais faz que aproximar. O visual persiste até o seu desvanecer, o sonoro aparece e se desvanece mesmo em sua permanência” (NANCY, 2007, p. 12). Trazer à tona o sonoro no lugar do visual possibilitaria uma expansão das possibilidades da percepção. Para esticar o ouvido da filosofia, Nancy parte da ambiguidade criada pelos verbos *écouter* – escutar – e *entendre* – ouvir. Enquanto escutar é um gesto preocupado com o sentido compreendido como abertura e possibilidade, ouvir pressupõe a verdade, o entendimento, o acabamento, o sentido sensato. Nancy convoca a filosofia a abrir-se para a escuta:

Aquele que escuta deixa ressoar as possibilidades de sentidos imbricados no som, abrindo-se a cada contexto diferentemente; aquele que ouve compreende previamente o som a partir de uma convenção ou predeterminação, codificando o que já sabia antes e afastando a forma e o modo de emissão daquilo que se ouve.

(...)

Estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, ou em um sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse de fato nada mais que essa borda, essa beira ou essa margem – ao menos o som musicalmente escutado, isto é, recolhido e escrutado nele mesmo, porém não como fenômeno acústico (ou não somente) mas como sentido ressonante, sentido cujo senso supõe-se encontrar na ressonância, e apenas nela se encontrar. (NANCY, 2007, p. 20)

A escuta não é apenas sonora, mas corporal. Estar à escuta é dar o corpo enquanto instância sensível para fazer ressoar o som, é fazer do corpo uma caixa de ressonância de um sentido que vai além do fazer sentido, da significação. O som compartilha com o sentido a necessidade do reenvio, do espaçamento. Não é possível rastrear a origem do sentido, ele se constitui enquanto reenvio, de um signo para outro, pois define-se sempre um signo a partir e em relação a outro – os signos expressam-se por relações metafóricas. Da mesma forma, o som é também reenvio: ao propagar-se no espaço ele ressoa em mim, em meu corpo: “Pode-se no mínimo dizer que o sentido e o som compartilham o espaço de um reenvio no qual ao mesmo tempo eles reenviam um ao outro”.

Em que condições posso falar do som em Proust, ou da escuta em Proust? (Advirto que não se trata das alusões à música e músicos presente no romance). Não que haja uma voz vinda de lá, seja a do próprio Proust enquanto criador, seja a do narrador-protagonista enquanto sua criatura, a ser escutada. Não é uma voz que me põe à escuta como aquela que é característica dos romances de Marguerite Duras. No processo de leitura, não me relaciono com uma voz que me fala aos ouvidos, mas com sucessivas imagens/metáforas apresentadas no curso do processo mnemônico do narrador-protagonista. Ocorre que essas imagens se fixam em mim e a partir de mim. E quando me dou conta, quando me observo, percebo que aquelas imagens reverberam em minha mente. A força das imagens proustianas se agarra em mim de tal forma que a continuidade da narrativa não mais importa, a não ser por causa dessas imagens que giram em minha mente. Elas reverberam como música que me ponho a escutar por meio da leitura. Talvez ler Proust seja ler uma partitura.

O “estilo” proustiano consegue atingir o corpo do leitor, provocar ruídos e vibrações. A presença sonora no romance é devida, em grande parte, aos processos da memória involuntária, em que, tendo os sentidos como isca, faz a lembrança se apoderar do corpo de forma inusitada e inescapável.

Se, por um lado, a presença visual é algo que já está disponível, está lá, antes mesmo que eu possa vê-la; ao contrário, a presença sonora, tal como a memória involuntária, *chega* aos meus ouvidos e nada posso fazer para impedi-la. Mesmo o movimento infantil de levar às mãos aos ouvidos não tem o poder de interromper essa possessão do sonoro sobre meu corpo. O sonoro tem lugar em um presente que se abre, alonga-se, ramifica-se: “o presente sonoro tem

a ver desde o princípio com o espaço tempo: se difunde no espaço, ou melhor, abre um espaço que é seu, o espaçamento mesmo de sua ressonância, sua dilatação e sua reverberação” (NANCY, 2012, p. 32). Afetar-se pelos disparos sinestésicos provocadores da memória involuntária durante a narrativa proustiana é escutar a sonoridade, pois o corpo do leitor é a caixa de ressonância que recebe e reenvia essa insistência, essa obsessão que *chega* sem ser convidado e que se apodera do corpo. Escutar Proust é penetrar uma espacialidade que, ao mesmo tempo, penetra em mim (NANCY, 2007, p. 33).

Referências

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

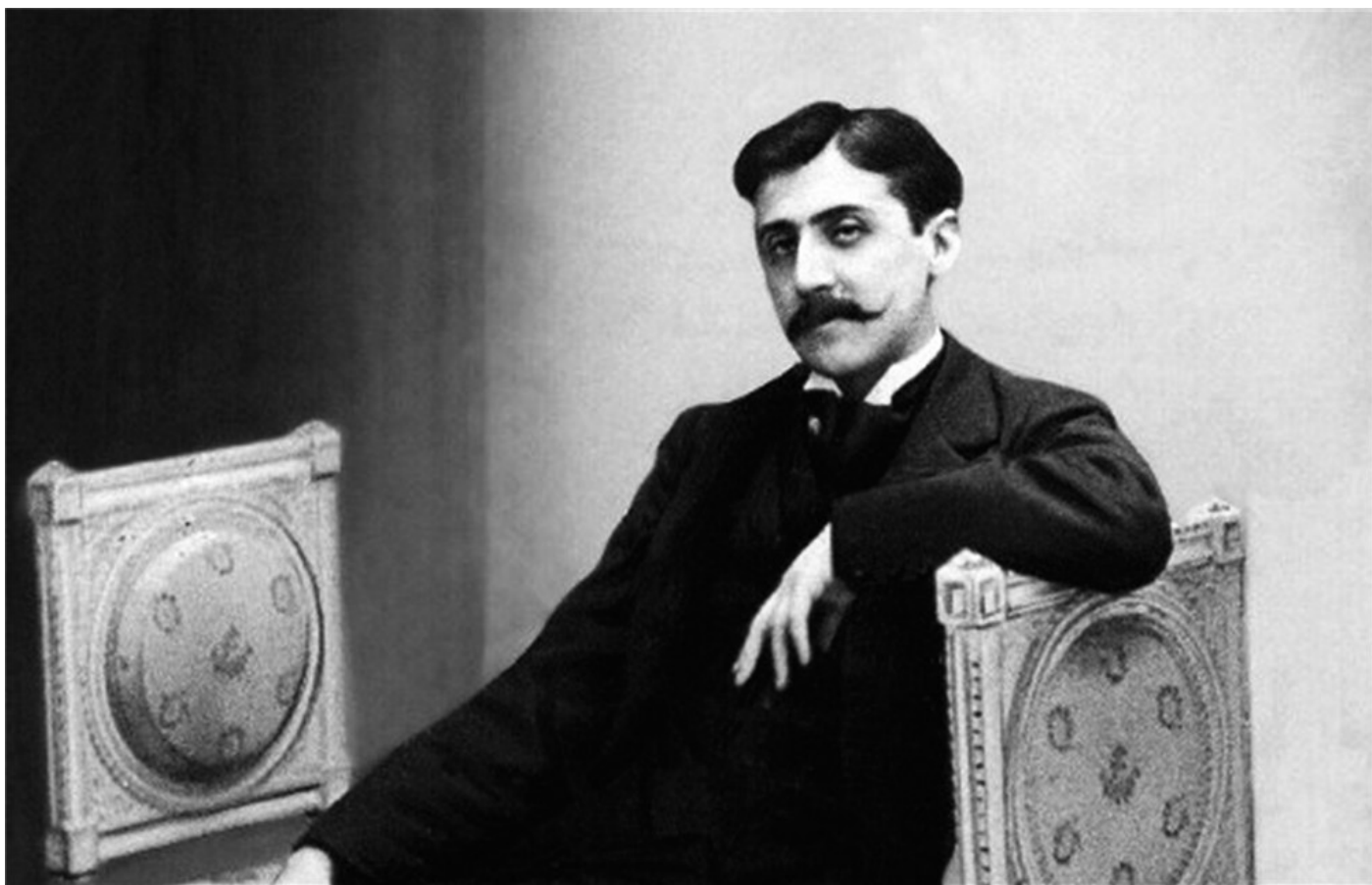
KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual nas artes – e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *À la escucha*. Buenos Aires: Amorroutu, 2007.

_____. *Las musas*. Buenos Aires: Amorroutu, 2012.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.



Marcel Proust

Gabriela Simões Pereira

Bacharela em Direito, advogada. Mestranda em História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

Cursa graduação em Letras Português/Francês na Universidade Federal de Pelotas (UFPel)