

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PAULO RODRIGO ANDRADE HAIDUKE

A MODERNIDADE ENTRE O DESENCANTO E A IDEALIZAÇÃO:
UM DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA A PARTIR DO ROMANCE
À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU DE MARCEL PROUST

CURITIBA
2009

PAULO RODRIGO ANDRADE HAIDUKE

A MODERNIDADE ENTRE O DESENCANTO E A IDEALIZAÇÃO:
UM DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA A PARTIR DO ROMANCE
À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU DE MARCEL PROUST

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Braga Portella.

CURITIBA
2009



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de Paulo Rodrigo Andrade Haiduke, intitulada **A modernidade entre o desencanto e a idealização: um diálogo entre História e Literatura a partir do romance *A La Recherche du Temps Perdu de Marcel Proust***, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, seis de novembro de dois mil e nove.

Profº Drº Jose Roberto Braga Portella (Orientador)
Presidente da Banca Examinadora

Profº Drº Erivan Cassiano Karvat (UTP)
1º Examinador

Profª Drª Ana Maria de Oliveira Burmester (UFPR)
2º Examinador

*À Ligia, minha companheira.
Aos meus pais, Alfredina e Aloize.
Aos meus irmãos, Roberto e Alessandro.*

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação seria improvável sem a ajuda do Prof.^o Dr.^o José Roberto Braga Portella. Obrigado Peninha, pela sua paciência e dedicação, mas principalmente pela sua confiança em meu trabalho.

Sou grato ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Agradeço a ajuda de todos os funcionários e professores.

Obrigado à Prof.^a Dr.^a Ana Maria de Oliveira Burmester e ao Prof.^o Dr.^o Erivan Karvat, que participaram da banca de qualificação e aceitaram comporem a banca examinadora final.

Gostaria de agradecer a todos os amigos da Reitoria que de alguma maneira auxiliaram no meu trabalho. Em especial aos colegas da graduação e pós-graduação em História.

Por fim, agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio financeiro concedido através da bolsa, desde o ingresso no mestrado, patrocinando assim a pesquisa.

Infelizmente, muitas pessoas importantes para mim durante este trabalho não foram citadas diretamente, mas desde já agradeço a todos estes que, se não foram mencionados, tampouco foram esquecidos.

RESUMO

O presente trabalho encaminha uma discussão acerca da literatura como fonte para os estudos históricos. O romance em questão, *A La Recherche Du Temps Perdu*, de autoria de Marcel Proust (1871-1922), é formado por sete livros e foi publicado originalmente entre 1913 e 1927 (os três últimos são publicações póstumas). A necessidade de pensar a emergência histórica do gênero romance, bem como sua especificidade, levou a iniciar a discussão considerando sua constituição e posterior desenvolvimento histórico. Neste sentido, destaca-se o caráter eminentemente moderno do respectivo gênero, o que exigiu da discussão enveredar em temas tais como modernidade, modernização e experiência moderna. Assim, para poder problematizar o uso de um romance do início do século XX é preciso entender como este gênero se desenvolveu historicamente, bem como compreender a experiência moderna na qual ele se insere, daí o recuo temporal necessário. O contexto específico, a modernidade parisiense do *fin-de-siècle* e da *belle époque*, impôs-se na medida em que não só é a conjuntura de produção e publicação da obra, mas também objeto de dramatização do romance. Por fim, devido aos elementos e estruturas do *Ancien Régime* que ainda vigoravam nesta conjuntura, principalmente em termos sociais e culturais, surgiu a necessidade de analisá-los.

Palavras-chave: literatura francesa; modernidade; experiência moderna; história francesa.

ABSTRACT

This dissertation works on a discussion about literature as a source for historical studies. The chosen romance - *A La Recherche Du Temps Perdu* by Marcel Proust (1871-1922) – is seven books composed and was published between 1913 and 1927 (last three books were posthumous editions). The necessities of thinking the historical arise of romance as genre, as well its particularity, driven us to consider its constitution and later historical development. The distinguished modern character of this genre brings to discussion themes such as modernity, modernization, modern experience. Thus, in order to question the use of an early XX century French novel was necessary to understand how this genre historically developed, and also was necessary to understand the modern experience in which it fills in. Then, the necessary temporal moving backwards. This specific context – Parisian modernity of *fin-de-siècle* and *belle époque* – was determined as not even is the conjuncture of the *Recherche* production and edition, but also was the dramatization object of novel. At last, because in this conjuncture many *Ancien Régime* fundamental principles and structures still invigorated, especially in social and cultural terms, came to mind analyze them.

Word-keys: French literature; modernity; modern experience; French history.

RÉSUMÉ

Ce travail développe une discussion sur la littérature comme source pour les études historiques. Le roman en question, *A La Recherche Du Temps Perdu*, écrit par Marcel Proust (1871-1922), est composé de sept livres et il fut publié originellement entre 1913 et 1927 (les trois derniers sont publications posthumes). La nécessité de penser à l'émergence du genre littéraire roman, ainsi que sa singularité, entraîne une discussion considérant sa constitution et postérieur développement historique. Ainsi, se détache la caractéristique éminemment moderne du genre, ce qui oblige le travail à traiter des sujets comme modernité, modernisation et expérience moderne. Alors, pour réfléchir à propos d'un roman du début du XXe siècle, il faut comprendre comment ce genre se développa historiquement, ainsi que comprendre l'expérience moderne dans laquelle il se introduit, pour cela le recul temporel est indispensable. Le contexte spécifique, la modernité parisienne du *fin-de-siècle* et de la *belle époque* se imposa, parce qu'il n'est pas uniquement la conjoncture de production et publication de l'oeuvre, mais aussi l'objet de dramatisation du roman. Pour finir, il y a encore les bases et structures de l'*Ancien Régime* qui étaient en vigueur dans cette conjoncture, surtout en termes sociaux et culturelles, d'où le besoin de les analyser.

Mot-clef: littérature française; modernité; expérience moderne; histoire française.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 ROMANCE E HISTORIOGRAFIA: UMA APROXIMAÇÃO POSSÍVEL	11
1.1 PROBLEMAS E POSSIBILIDADES DO USO DO ROMANCE NOS ESTUDOS HISTÓRICOS.....	15
1.2 O ROMANCE E SUA ESPECIFICIDADE MODERNA.....	33
2 DILEMAS DA EXPERIÊNCIA MODERNA NA METRÓPOLE DA VIRADA DO SÉCULO XIX AO XX: CRISE E REDENÇÃO	50
2.1 ALGUNS ASPECTOS DA EXPERIÊNCIA MODERNA DA <i>PARIS FIN-DE-SIÈCLE</i>	60
2.2 DECADÊNCIA E INSATISFAÇÃO COM O REAL.....	72
2.3 VIDA E ARTE: A POSSIBILIDADE DE REDENÇÃO PELO ATO DE AUTOREDESCOBRIR-SE.....	90
3 APENAS UM APEGO FETICHISTA ÀS COISAS ANTIGAS? QUESTÕES ACERCA DA ELITE PARISIENSE	109
3.1 OS GUERMANTES E O FAUBOURG SAINT-GERMAIN: A ALTA SOCIEDADE COMO UM IDEAL POSSÍVEL.....	117
3.2 RUPTURA E PERSISTÊNCIA.....	137
3.3 A TRANSMUTAÇÃO DERRADEIRA: A IDENTIDADE ARTÍSTICA-INTELECTUAL.....	155
CONCLUSÃO	164
REFERÊNCIAS	168

INTRODUÇÃO

O interesse pela obra de Marcel Proust surgiu por intermédio de uma leitura de Walter Benjamin. Ao buscar discussões teóricas a respeito da historiografia, acabei caindo nos textos de Benjamin, mas os mais clássicos, como *O narrador* e suas obscuras e intrigantes teses sobre o conceito da história. Mas em paralelo, passei a ler alguns dos estudos de Benjamin sobre literatura, pelos quais travei conhecimento do romance *A La Recherche Du Temps Perdu*.

O impacto da *crítica* de Walter Benjamin, *A Imagem de Proust*, foi tamanho que logo iniciei a leitura da *Recherche*, o que demandou alguns meses à época, intercalada com a graduação e pesquisas de iniciação científica. Foram três anos até madurar uma idéia de projeto de mestrado, que ao final foi construído em torno da possibilidade de uma pesquisa da *sociedade de salão parisiense do fin-de-siècle*, através do romance proustiano. Desde o ingresso no mestrado, o trabalho sofreu desvios e reformulações, as quais culminaram na atual estruturação da dissertação.

Primeiramente, se impôs levar em conta a discussão no seio do campo historiográfico sobre a utilização da literatura, e mais especificamente do romance, enquanto fonte histórica. Esta *problematização* da modalidade da fonte deu origem ao capítulo 1, *ROMANCE E HISTORIOGRAFIA: UMA APROXIMAÇÃO POSSÍVEL*. Ele parte desta forma de uma questão primordial para uma análise do romance proustiano: como o romance pode enriquecer os estudos históricos?

A primeira parte do capítulo 1, *PROBLEMAS E POSSIBILIDADES DO USO DO ROMANCE NOS ESTUDOS HISTÓRICOS*, levanta a discussão teórico-metodológica sobre a abordagem do romance. Ele busca também esboçar um panorama desta discussão dentro do campo historiográfico ao longo do século XX, e a atual valorização deste tipo de fonte. Assim, este sub-capítulo acaba levantando as possibilidades do romance enquanto fonte de informação para os estudos históricos, privilegiando o romance proustiano.

Um destaque maior ao romance enquanto gênero é a ênfase do sub-capítulo 1.2, *O ROMANCE E SUA ESPECIFICIDADE MODERNA*. Levantando a discussão sobre o advento e desenvolvimento histórico do gênero, nele busca-se demonstrar

como o romance está ligado de forma intrincada com a modernidade. Desta forma, centrando a análise nas características que definem o gênero e em sua história, e articulando um diálogo com o romance de Proust, busca-se demonstrar como este gênero estabeleceu-se como uma fonte privilegiada para estudar a experiência e o imaginário moderno.

O segundo capítulo, *DILEMAS DA EXPERIÊNCIA MODERNA NA METRÓPOLE DA VIRADA DOS SÉCULOS XIX-XX: CRISE E REDENÇÃO*, se concentra nas discussões historiográficas sobre a experiência moderna em sua relação com as grandes cidades. Ele parte de um recuo temporal, pelo qual se destaca a importância do século XVIII como fomentador de um ideal de homem moderno baseado na liberdade subjetiva e na busca pelas experiências individuais.

Em seguida, na seção 2.1, *ALGUNS ASPECTOS DA EXPERIÊNCIA MODERNA DA PARIS FIN-DE-SIÈCLE*, o destaque é dado para algumas características da cidade de Paris no final do século XIX e início do XX, para demonstrar as especificidades históricas desta modernidade e da experiência moderna neste contexto.

No sub-capítulo 2.2, *DECADÊNCIA E INSATISFAÇÃO COM O REAL*, é dada ênfase à crise de identidade como tema desta modernidade, logo como elemento da experiência moderna. Esta questão surge como importantíssima para a análise do romance proustiano, pois é por causa deste sentimento de decadência e de crise de identificação com o real que o narrador do romance irá se dedicar à literatura, na medida que esta se funda como detentora de uma realidade identificável para ele.

O capítulo 2 encerra-se com a sub-seção 2.3, *VIDA E ARTE: A POSSIBILIDADE DE REDENÇÃO PELO ATO DE AUTOREDESCOBRIR-SE*, na qual são analisadas as estratégias e possibilidades pelas quais buscou-se superar o sentimento de decadência e de crise. A busca de si pela rememoração da história individual é crucial quando se tem por objeto um romance como a *Recherche*.

No terceiro capítulo, *APENAS UM APEGO FETICISTA ÀS COISAS ANTIGAS? QUESTÕES ACERCA DA ELITE PARISIENSE*, o objeto de análise é, principalmente, o espaço social interno ao romance proustiano, para dele inferir algumas considerações acerca da alta sociedade parisiense. É importante destacar

aqui o prestígio social que os aristocratas do Faubourg Saint-Germain possuíam dentro da elite francesa, o que atraiu muitas parcelas da alta burguesia para seus domínios.

A primeira parte do capítulo, a seção 3.1, *OS GUERMANTES E O FAUBOURG SAINT-GERMAIN: A ALTA SOCIEDADE COMO UM IDEAL POSSÍVEL*, analisa a atração que a nobreza exercia sobre o narrador proustiano. Do que deriva sua dedicação para ingressar no Faubourg Saint-Germain.

O sub-capítulo 3.2, *RUPTURA E PERSISTÊNCIA*, problematiza a discussão historiográfica acerca da ruptura e/ou persistência do Antigo Regime e das elites a ele ligadas, neste período do final do século XIX e início do XX. A análise das relações sociais e do espaço social interno ao romance é crucial aqui, para compreender algumas características desta configuração social.

Por fim, a última parte do capítulo e da dissertação, a sub-seção 3.3, *A TRANSMUTAÇÃO DERRADEIRA: A IDENTIDADE ARTÍSTICA-INTELLECTUAL*, analisa esta emergente figura do intelectual, advindo das conturbações políticas e sociais ligadas ao Caso Dreyfus. Isto é imprescindível para melhor entender a posição do escritor em relação à sociedade de salão, que é em parte a saga do narrador da *Recherche*. É necessário assim voltar à importância do campo literário neste período, para poder derivar disto a posição social que o escritor-intelectual pôde ocupar dentro da sociedade de salão parisiense neste momento.

Para a presente pesquisa, foi analisada a versão original em francês de *À la recherche du temps perdu*, que se encontra na biblioteca do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes (Reitoria) da Universidade Federal do Paraná. Para as citações, foi utilizada uma tradução brasileira para o português.

1 ROMANCE E HISTORIOGRAFIA: UMA APROXIMAÇÃO POSSÍVEL

Ficção, literatura e romance, em que estas formas de produção cultural podem colaborar para o enriquecimento dos estudos históricos? Esta é a primeira e intermitente pergunta que se impõe àquele que busque empreender uma pesquisa dentro do campo historiográfico com bases em uma fonte como *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.¹ Talvez seja intrigante utilizar como fonte um texto como este, que sem prejuízo maior pode ser denominado de romance, gênero contra o qual a ciência histórica do século XIX fundou-se, em certa medida, em oposição. Problematizar um tipo de fonte como esta requer, antes de tudo, um retorno ao próprio cerne do discurso historiográfico, ao que deu seu estatuto de ciência, à crítica do documento.

Segundo Dominick LaCapra:

desde o fim do século XIX, os historiadores estiveram atraídos por um modelo de pesquisa científica, às vezes até mesmo positivista. Este modelo freqüentemente envolve empréstimos das ciências sociais. Os historiadores que enfatizam a importância das relações de trabalho estreitas com as ciências sociais, podem ver campos como a crítica literária e filosofia como algo inteiramente alheio. O próprio romance torna-se pouco mais do que uma evidência literária questionável, e um interesse pela literatura (ou filosofia) que ultrapasse os limites estreitamente documentais é um signo revelador de que não se está realmente fazendo história.²

O importante aqui é destacar que um paradigma de história social implantado pelos *Annales* teria predominado ao longo de algumas décadas do século XX, modelo que, por ter se instituído em oposição ao que denominava de história *des événements*, destacou as regularidades (mentalidades) e o quantitativo, por assim dizer, em detrimento de acontecimentos considerados superficiais, pouco explicativos da realidade social mais profunda. De qualquer forma, LaCapra destaca que houve em um nível uma continuidade entre a recém instituída ciência histórica do século XIX com a Escola dos *Annales*, no que concerne ao modelo de pesquisa científica.

¹ Referida a partir de agora como *Recherche*.

² LACAPRA, D. História e Romance. *Revista de História*. Campinas. n. 2/3, 1991. p. 108.

Mas a historiografia sofreu novas orientações, principalmente a partir das décadas de 1960 e 1970, que colocaram questões em relação à desqualificação dos agentes históricos e da narrativa³, quanto nos domínios da *história das idéias*⁴. Michel Foucault parece indicar bem o problema que permeava então a discussão historiográfica, em um livro publicado em 1969: “*Na verdade, são os mesmos os problemas que se colocaram aqui e lá, mas que provocaram, na superfície, efeitos inversos. Pode-se resumir estes problemas em uma palavra: a crítica do documento.*”⁵

A historiografia, a partir do momento que questionou a possibilidade de reconstruir o passado tal como teria sido, através dos documentos, passou a elaborar sua fonte internamente, para então destacar aquilo que seria pertinente nela. Extremamente aplicável numa perspectiva quantitativa, na qual parece mais óbvio analisar séries, estruturas e regras que perpassam a história, esta crítica do documento levou a um impasse dentro da *história das idéias*, visto a incompatibilidade entre a noção de sujeito como princípio explicativo frente a determinações que escapariam à

³ LACAPRA, D. História e Romance. *Revista de História*. Campinas. n. 2/3, 1991. p. 110: “*a freqüente crença metafísica oculta de que a sociedade é o estágio final de toda pesquisa histórica tem ao menos se tornado mais flexível por uma percepção das funções dos sistemas simbólicos e das práticas significativas na formação da própria sociedade. E a narrativa tem sido reabilitada como uma forma de representação do passado.*”

⁴ Michel Foucault, Em seu livro *A arqueologia do saber*, coloca em xeque aquilo que ele denomina de *história das idéias*, praticada até então para explicar a ciência, a literatura, a filosofia, todos estes campos discursivos que lidam com um certo saber. Para Foucault, a história das idéias partia de um pressuposto metafísico de sujeito cognoscente, como privilegiado na explicação. FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 255-256: “*Todos estes, eu compreendo bem sua doença. Fizeram, sem dúvida, muito mal em reconhecer que sua história, sua economia, suas práticas sociais, a língua que falam, a mitologia de seus ancestrais, mesmo as fábulas que contavam a eles na infância, obedecem a regras que não são inteiramente dadas a sua consciência; não desejavam que fossem despossuídos, ainda por cima e por cúmulo, do discurso em que querem poder dizer imediatamente, sem distância, o que pensam, crêem ou imaginam; preferirão negar que o discurso seja uma prática complexa e diferenciada, obedecendo a regras e a transformações analisáveis, do que serem privados da tenra certeza, tão consoladora, de poder mudar, senão o mundo, senão a vida, pelo menos seu <<sentido>> pelo frescor de uma palavra que só viria deles mesmos e permanecería o mais próximo possível da fonte, indefinidamente. Tantas coisas em sua linguagem já lhes escaparam: não querem mais que lhes escape, além disso, o que eles dizem, esse pequeno fragmento de discurso – palavra ou escrita, pouco importa – cuja frágil e incerta existência deve carregar sua vida mais longe e por mais tempo. Não podem suportar (e o compreendemos um pouco) – ouvir dizer: <<O discurso não é a vida: o tempo dele não é o seu; nele, vocês não se reconciliarão com a morte; é possível que vocês tenham matado Deus sob o peso de tudo que disseram; mas não pensem que farão, com tudo o que vocês disseram, um homem que viverá mais que ele.>>*”

⁵ *Ibid.*, p. 13. Conforme LACAPRA, D. *Op. cit.*, p. 115-116: “*Com certeza haverá mesmo dificuldades no tratamento de qualquer documento tomado pura e simplesmente como fonte para fatos do passado, em vez de considerá-lo um texto que também suplementa ou reconstrói o que ele representa.*”

consciência deste mesmo sujeito. Foucault buscou responder ao problema deslocando a explicação dos documentos: sua arqueologia do saber suspende a noção de sujeito enquanto reduto de significação do documento, e destaca o papel das regras discursivas na gênese das idéias, das ciências, da filosofia, do pensamento ou da literatura.

Na perspectiva de LaCapra e do que ele denomina de História Intelectual, parte-se do pressuposto que as estruturas de pensamento e significados simbólicos são formativas da realidade histórica: não apenas dos documentos que são objetos da história, mas da própria historiografia. A crítica feita por LaCapra e White às tendências remanescentes dum posicionamento positivista da história do século XIX deriva justamente da observação de que a história se encontraria ainda em um paradigma de representação daquele modelo de história.⁶ Advém disto as encruzilhadas à que levam constantemente as discussões acerca da cientificidade ou não da história.

Conforme destaca Lloyd Kramer, a nova abordagem da história cultural se caracteriza sobretudo pelo maior destaque dado à crítica literária, num movimento de ampliação dos estudos históricos. Relevância maior ao

papel ativo da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação e descrição da realidade histórica. [...] Essa ênfase sobre a dimensão literária da experiência social e a estrutura literária da escrita histórica propicia uma nova abertura aos que desejam expandir a erudição histórica⁷.

Este problema remete no fundo à querela entre texto e contexto, pois questiona qual a realidade histórica possível que uma fonte como o romance pode transmitir. Este é um problema muito flagrante quando pensamos na utilização de uma fonte tal como a literatura, que surge justamente com pretensão de ficção. Mais evidente ainda, quando se cogita em utilizá-la enquanto fonte para uma análise que se pretende do social, pois experiência e imaginário são socialmente construídos e compartilhados.

⁶ Cf. LACAPRA, D. História e Romance. *Revista de História*. Campinas. n. 2/3, 1991. WHITE, H. A questão da narrativa na teoria contemporânea da história. *Revista de História*. Campinas. n. 2/3, 1991. KRAMER, L. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, L. (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁷ *Ibid.*, p. 132.

Surge então a necessidade de buscar e analisar questões metodológicas pertinentes na problematização do romance como fonte para os estudos históricos, sem a qual corre-se o risco de abordá-lo sem a devida cautela.

1.1 PROBLEMAS E POSSIBILIDADES DO USO DO ROMANCE NOS ESTUDOS HISTÓRICOS

Objetivar a ilusão romanesca, e sobretudo a relação com o mundo dito real que ela supõe, é lembrar que a realidade com a qual comparamos todas as ficções não é mais que o referente reconhecido de uma ilusão (quase) universalmente partilhada. (Pierre Bourdieu, *As regras da arte*)⁸

Em um livro dedicado à literatura, Pierre Bourdieu visou compreender a *gênese e estrutura do campo literário* na França no século XIX, utilizando para tanto a história social.⁹ Próximo à apologia da análise histórica feita por Foucault como método para desmontar a metafísica da história das idéias, Bourdieu destaca que apenas a análise da constituição do campo literário fundará uma ciência legítima das obras. O que equivale dizer para ele que é na história social do espaço em que se constitui o campo literário que se encontra o fundamento de sua análise, e não no gênio do autor ou na casualidade.

Michel Foucault, em *A arqueologia do saber*, já havia denunciado a mística metafísica que sustentava um sujeito transcendental enquanto *epistémê* da história das idéias. Termos como consciência, liberdade e gênio, tão caros aos praticantes da história das idéias, eram, se não solapados, no mínimo destacados naquilo que tinham de suspeito enquanto instâncias explicativas dos discursos. A evocação aqui de Foucault vem como afirmação de um passo inicial, mas crucial, que é necessário dar na análise de uma fonte como a literatura: a suspensão de uma possível onipotência e onisciência do gênio-autor. Disto deriva a crítica da liberdade incontestável do autor e do controle consciente de sua obra.¹⁰

⁸ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 50.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Conforme destaca Karvat, a abordagem biográfico-psicológica, um dos modelos da história da literatura do século XIX, valorizava a personalidade do autor, na crença de que o seu gênio era a instância máxima de explicação da obra literária. Cf. KARVAT, E. *História & Literatura: Reflexões sobre História da História a partir de notas de História da Literatura*. In: GRUNER, C.; DENIPOTI, C. *Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p. 22.

Esta necessidade de observar o *autor* enredado em relações que por sua vez pressupõem regras, em oposição ao gênio livre-criador, vem de par com o próprio questionamento da possível transcendência metafísica da obra de arte, naquilo que esta noção tem de freio ao conhecimento analítico da mesma.¹¹ Daí a urgência da *análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte* evocada por Bourdieu na introdução de seu livro.¹² Antes de desvalorizar o trabalho do autor, esta historicização de sua experiência destaca o trabalho feito por ele, enquanto um agente mobilizador de capital, na afirmação ou construção de uma determinada posição dentro do campo literário; ao contrário do *dom* do artista, desta ideologia da predestinação que encobre ao invés de explicar.¹³

Ao aplicar a noção de campo à literatura francesa em específico, Bourdieu precisou analisar a gênese e a estrutura do mesmo, para assim re-inserir, num espaço construído historicamente, a experiência do escritor. Desta forma, uma grande parcela de *As regras da arte* é dedicada à pesquisa histórica da configuração do campo literário na França, o qual teria se *autonomizado* em meados do século XIX.

Para Bourdieu, o campo literário assim constituído enquanto *autônomo* teria uma realidade que a partir de então não poderia ser negligenciada por qualquer um que aspirasse ser escritor literário. Ou seja, a instauração deste campo literário autônomo obriga que todo sujeito com pretensões literárias se integre à ele, às suas discussões, regras, posições, etc., sem o que ele não seria reconhecido. Aqui é possível entrever uma possibilidade de ingressar no contexto de produção da obra¹⁴, através dela

¹¹ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ *Ibid.*, p. 124: “Assim, longe de aniquilar o criador pela reconstrução do universo das determinações sociais que se exercem sobre ele e de reduzir a obra ao puro produto de um meio em vez de ver aí o sinal de que seu autor soube libertar-se dele, [...] a análise sociológica permite descrever e compreender o trabalho específico que o escritor precisou realizar, a um só tempo contra essas determinações e graças a elas, para produzir-se como criador, isto é, como sujeito de sua própria criação.”

¹⁴ LACAPRA, D. História e Romance. *Revista de História*. Campinas. n. 2/3, 1991. p. 118: “Penso que um movimento em uma direção desejável se dá quando os textos são compreendidos enquanto usos variáveis da linguagem que chegam a um acordo com ou – “registram” – contextos de várias maneiras – maneiras que comprometem o interprete como historiador e crítico em uma troca com o passado

mesma, pois qualquer romance estaria em referência a todo campo em que ele surgiu, visto ser seu local de afirmação: “*cada ato artístico que marca época ao introduzir uma posição nova no campo desloca a série inteira dos atos artísticos anteriores.*”¹⁵

É interessante notar que justamente estas perspectivas que destacam a importância de uma análise da estrutura, lógica e conteúdo da obra, o que se chama vulgarmente de análise interna, partem do pressuposto de que o texto não deve ser visto como algo isolado. A obra estaria assim imbricada em uma intertextualidade maior: noção de romance enquanto uma rede de resistências e vozes dissonantes.

É importante reter esta noção de campo literário enquanto realidade, pois ela cria um possível acesso ao espaço social mais amplo no qual todos os campos, embora autônomos, encontram-se relacionados. Bourdieu mesmo dá um exemplo de uma célula deste espaço social mais amplo, no qual campos se encontram, quando analisa os salões de meados do século XIX e sua relação com a literatura (mais precisamente com Flaubert). Para Bourdieu:

esses salões não são apenas locais onde os escritores e os artistas podem reunir-se por afinidades e encontrar os poderosos [...]. Eles são também, através das trocas que ali se operam, verdadeiras articulações entre os campos: os detentores do poder político visam impor sua visão aos artistas e apropriar-se do poder de consagração e de legitimação que eles detêm [...]; por seu lado, os escritores e os artistas, agindo como solicitadores e como intercessores ou mesmo, às vezes, como verdadeiros grupos de pressão, esforçam-se em assegurar para si um controle mediato das diferentes gratificações materiais ou simbólicas distribuídas pelo Estado.¹⁶

através de uma leitura dos textos.” No parágrafo seguinte: “Os contextos de interpretação são ao menos três: os da escrita, da recepção e da leitura crítica.”

¹⁵ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 185. Esta posição é próxima à proposta de S. Greenblatt e C. Gallagher, que questionam a idéia de que o objeto de arte estaria fechado em si mesmo. Cf. GALLAGHER, C.; GREENBLATT, S. *A prática do novo historicismo*. Bauru: Edusc, 2005. Ver principalmente a introdução. LaCapra, ao destacar o contexto de escrita da obra como um dos objetos de análise, afirma: “*contextos de escrita incluem tanto as intenções do autor quanto as mais imediatas situações biográficas, sócio-culturais e políticas com suas ideologias e discursos. Eles também incluem instituições discursivas, tais como tradições e gêneros.*”, LACAPRA, D. História e Romance. *Revista de História*. Campinas. n. 2/3, 1991. p. 118.

¹⁶ BOURDIEU, P., *Op. cit.*, p. 67.

Se é possível abordar o campo literário através de uma análise histórica de seu surgimento, a pergunta que se coloca, então, é em que medida a abordagem da literatura nestes termos cria um caminho para a compreensão do espaço social em que o campo surgiu e tem existência? Quais são seus limites explicativos?

O caminho parece advir da própria obra ou conjunto de obras que se aspira analisar. Para Bourdieu, o esclarecimento do *espaço social do romance* possibilita desmascarar a estrutura latente a este, que se encontra velada pela tradução sensível do texto. O que isto indica é que, justamente porque o autor está inserido dentro de um campo literário, dentro de uma realidade social, ele cria com aquilo que dispõe. Embora seja necessário destacar que a criação literária lhe permite abolir “*as determinações, as sujeições e os limites que são constitutivos da existência social.*”¹⁷

Mas por maior que seja a ambição do escritor de se separar do mundo, de estar acima dele, para contemplá-lo e *jogar* com ele, não pode deixar de ser um integrante da realidade social na qual surgiu. Assim, se a literatura fala velando, é porque o trabalho de escrita opera uma *tradução sensível que dissimula a estrutura.*¹⁸ Através destas considerações, Bourdieu aponta para um caminho que possibilita a conciliação entre texto e contexto, indicando que o próprio texto traz em si a estrutura de seu contexto:

A forma na qual se enuncia a objetivação literária é sem dúvida o que permite a emergência do real mais profundo, mais oculto (aqui, a estrutura do campo do poder e o modelo do envelhecimento social), porque ela é o véu que permite ao autor e ao leitor dissimulá-lo e dissimulá-lo para eles próprios.¹⁹

A análise da fórmula geradora da obra é assim um método essencial: possibilita compreender o trabalho de escrita objetiva da obra, que constrói e distribui os personagens e os espaços sociais internos ao romance. Isto é relevante, na medida

¹⁷ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 42.

¹⁸ *Ibid.*, p. 48. Segundo L. Kramer, “*White e LaCapra compartilham a crença de que as estruturas narrativas e os pressupostos ontológicos não examinados prefiguram todas as obras históricas, bem como nossa compreensão da realidade, fora do âmbito dos livros.*”, cf. KRAMER, L. S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, L. (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 146.

¹⁹ BOURDIEU, P., *Op. cit.*, p. 49. LaCapra chama atenção para o cuidado que o historiador deve ter com a sobre-contextualização. Segundo ele, é comum atualmente o uso do contexto para explicar o texto. Cf. LACAPRA, D. História e Romance. *Revista de História*. Campinas. n. 2/3, 1991. p. 122.

que o romance busca de alguma maneira reconstruir o passado que representa.

Segundo LaCapra:

Se o romance é lido em sua totalidade em história é porque ele pode ser empregado tipicamente como fonte que nos conta algo factual sobre o passado. Seu valor está na sua função referencial – na maneira em que ele funciona como uma vitrine da vida ou das transformações no passado. O enfoque do historiador se concentra, deste modo, sobre o conteúdo do romance – sua representação da vida social, seus personagens, seus temas e assim por diante.²⁰

Desvelar a fórmula geradora de determinada obra é trazer à tona a *illusio*, aquilo que Bourdieu diz ser o fundamento do efeito de real que a obra literária funda, que é também o acordo entre escritor e leitor. Este acordo se daria pelo senso comum, o qual seria evocado pelo escritor e povoaria sua obra, enquanto elementos de *credibilidade*:

A expressão literária, como a expressão científica, baseia-se em códigos convencionais, em pressupostos socialmente fundados, em esquemas classificatórios historicamente constituídos, como a oposição entre a arte e o dinheiro, que organiza toda a composição de *A educação sentimental* e a leitura dessa obra. Mas ela não revela essas estruturas e as questões que levanta a seu respeito [...] senão em histórias concretas, exemplificações singulares, que são, para falar como Nelson Goodman, como amostras do mundo real: essas amostras representativas e representacionais, que exemplificam muito concretamente, como o pedaço do tecido a peça inteira, a realidade evocada, apresentam-se por esse motivo com todas as aparências do mundo do senso comum, que são também habitadas por estruturas, mas dissimuladas sob os aspectos de aventuras contingentes, de acidentes anedóticos, de acontecimentos particulares. Essa forma sugestiva, alusiva, elíptica, é que faz com que, como o real, o texto revele a estrutura, mas velando-a e furtando-a ao olhar. Por oposição, a ciência tenta dizer as coisas como elas são, sem eufemismos, e exige ser levada a sério, mesmo quando analisa os fundamentos dessa forma inteiramente singular de *illusio* que é a *illusio* científica.²¹

Colocar a *illusio* como objeto de análise e seu desvelamento como passo metodológico crucial equivale a buscar os caminhos pelos quais ela se efetiva. E isto chama a atenção exatamente para um acordo entre o *habitus* do escritor e o pressuposto *habitus* do leitor: “o *habitus* é o princípio da estruturação social da

²⁰ LACAPRA, D. História e Romance. *Revista de História*. Campinas. n. 2/3, 1991. p. 116.

²¹ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 367-368.

*existência temporal, de todas as antecipações e pressuposições através das quais construímos praticamente o sentido do mundo, isto é, sua significação.*²²

Eis aqui um ponto de contato possível entre o campo artístico e a experiência histórica num espaço social, na medida em que para a *illusio* não ser vista como tal, o escritor necessita apelar para pressupostos que façam sentido aos possíveis receptores, o que equivale dizer que este pacto entre escritor e leitor é um ponto extremamente fértil, pois traz consigo estruturas pertinentes às relações travadas dentro deste espaço social; no mínimo, estruturas cognitivas de significação partilhadas entre ambos e que fundam a própria visão do real. Como Bourdieu destaca, as principais noções, de espaço e tempo, que fundam todas as demais experiências sociais, a base do senso comum, existem na relação entre distintos *habitus*.²³

Desta forma, Bourdieu propõe a compreensão do campo enquanto uma rede de relações objetivas entre posições²⁴; e *habitus* como a ação pela qual o sujeito se “adapta” a determinada posição, o acordo entre disposição do indivíduo e posição do campo. Aqui novamente há relação entre a posição artística e posições em outros campos, pois que uma tomada de posição não é redutível apenas ao campo em que o autor está, mas têm seus equivalentes no espaço social.²⁵

Assim, o caminho indicado por Bourdieu segue na direção de compreender o campo e a posição que determinado autor assume nele, e só a partir disto derivar as tomadas de posição do autor, tanto dentro do campo quanto fora dele: “*É nos interesses específicos associados às diferentes posições no campo literário que é preciso buscar o princípio das tomadas de posições literárias (etc.), ou mesmo das*

²² BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 364.

²³ *Ibid.*, p. 363. Ver também p. 128-9, onde Bourdieu afirma que estas estruturas encontram-se muitas vezes em estado de linguagem inoperante, de forma inconsciente.

²⁴ *Ibid.*, p. 261.

²⁵ *Ibid.*, p. 261-2: “*Às diferentes posições (que, em um universo tão pouco institucionalizado quanto o campo literário ou artístico, não se deixam apreender senão através das propriedades de seus ocupantes) correspondem tomadas de posição homólogas, obras literárias ou artísticas evidentemente, mas também atos e discursos políticos, manifestos ou polêmicas, etc. – o que obriga a recusar a alternativa entre leitura interna da obra e a explicação pelas condições sociais de sua produção ou de seu consumo.*”

*tomadas de posição políticas no exterior do campo.*²⁶ O que uma obra literária pode ter de elucidativo assim advém dela mesma, mas quando ela é inserida como um posicionamento dentro de um campo constituído; a obra funda e reafirma a posição do autor, e é nela que podemos inferir tanto posicionamentos do autor no espaço social mais amplo, quanto fatores externos ao campo, pois “*as determinações econômicas ou morfológicas exercem-se apenas através da estrutura específica do campo*”²⁷, analisável através das obras.

As noções de *habitus* e *campo* surgem assim como imprescindíveis, na medida em que para Bourdieu são ferramentas conceituais que possibilitam a análise de um fato, de

uma instituição, que, enquanto tal, existe de alguma maneira duas vezes, nas coisas e nos cérebros. Nas coisas, sob a forma de um campo artístico, universo social relativamente autônomo que é o produto de um lento processo de emergência, nos cérebros, sob a forma de disposições que se inventaram no próprio movimento pelo qual se inventava o campo a que estão ajustadas.²⁸

Mas porque é parte de um todo maior que é o espaço social em que surgiu por meio de um processo histórico, o campo literário e os *habitus* correlatos não trazem informações apenas deste microcosmo, mas sim da própria realidade que o circunda e na qual o campo tem significado. Em suma, parece ser na relação que determinados agentes de campos autônomos mantêm com outros campos e com o espaço social mais amplo (o intelectual nascido do Caso Dreyfus e do Caso Zola é uma destas figuras) que se encontra uma rica possibilidade de análise. Onde a hermenêutica, ou aquela história das idéias acusada por Foucault via uma linearidade naturalizada, a figura do criador incriado, efeito da unicidade do *habitus* pela criação de sua historicidade, a ciência das obras proposta por Bourdieu se empenha em desconstruir

²⁶ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 262.

²⁷ *Ibid.*, p. 262. Conforme LaCapra, “*um texto influencia reciprocamente outros textos de formas complexas, e uma questão para interpretação é exatamente como um texto chega a um acordo com seu suposto contexto.*” Cf. LACAPRA, D. História e Romance. *Revista de História*. Campinas. n. 2/3, 1991. p. 118-119.

²⁸ BOURDIEU, P. *Op. cit.*, p. 323.

para assim desmascarar o próprio processo histórico que deu emergência ao autor-intelectual.

A figura do gênio, do criador incriado, deve ser então no mínimo suspensa, e a noção de *habitus* aparece como ferramenta para compreender como o artista se criou e foi criado por e num campo: assim o *habitus* surge enquanto a incorporação do campo nos seres, mas não enquanto um conceito advindo de um estruturalismo asfixiante. Assim Bourdieu justifica seu uso:

Pareceu-me que o conceito de *habitus*, há muito tempo tornado herança vacante, a despeito de inúmeros empregos ocasionais, era o mais adequado para significar essa vontade de sair da filosofia da consciência sem anular o agente em sua verdade de operador prático de construções do real.²⁹

Talvez seja interessante reter esta noção do escritor enquanto operador prático de construções do real, para entender como a literatura pode esclarecer aspectos da realidade histórico-social. Para Bourdieu, como já visto, o artista surge no seio de regras já dadas, as quais ele precisa incorporar para fazer parte do jogo, no caso o campo literário. Se ele pode ser agente criador do real, ele o faz a partir daquilo que possui, ou seja, de uma realidade já dada que possui nela mesma uma gama de possibilidades. Assim como o criador não é incriado, a obra de arte, o romance, não surgiu da imaculada consciência do autor-gênio como num ato de criação divina. Se o romance tem realidade, se ele é uma parte destas construções do real operadas pelo escritor, é porque ele é construído com a realidade à disposição do escritor, a própria realidade social na qual o campo se constituiu e na qual o sujeito se tornou agente.

Se a regra principal do jogo artístico é a *illusio*, essa espécie de acordo tácito entre produtor e receptor, sem a qual a obra não teria realidade por não significar nada, não é menos verdade que há uma *illusio* que também funda o que podemos denominar de jogo social:

Para compreender esse efeito da crença, distinguindo-o do que é produzido também pelo texto científico, é preciso [...] observar que se baseia no acordo entre os pressupostos ou, mais precisamente, os esquemas de construção que o narrador e o leitor [...] empregam na produção e na recepção da obra e que,

²⁹ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 205-206.

porque possuídos em comum, servem para construir o mundo do senso comum (sendo o acordo mais ou menos universal sobre essas estruturas, espaciais e temporais especialmente, o fundamento da *illusio* fundamental, da crença na realidade do mundo.)³⁰

Para tornar isto mais claro, basta trazer a discussão de Bourdieu sobre o valor estético de determinado utensílio. Nada é, em suma, em si obra de arte, a não ser após ser assim instituída enquanto tal num processo histórico. Se há obra de arte, é porque existe a produção social da utilidade e do valor que determina as escalas subjetivas de valor:

As disposições subjetivas que estão no princípio do valor têm, enquanto produtos de um processo histórico de instituição, a objetividade do que está fundado em uma ordem coletiva transcendente às consciências e às vontades individuais: a particularidade da lógica do social é ser capaz de *instituir* sob a forma de campos e de *habitus* uma libido propriamente social que varia como os universos sociais em que se engendra e que ela mantém.³¹

A importância desta relação entre campo e espaço advém do que Bourdieu, em outro texto, denomina de objetivação de capital social através da institucionalização:

É, então, no grau de objetivação do capital social acumulado que reside o fundamento de todas as diferenças pertinentes entre os modos de dominação: isto é, bem esquematicamente, entre os universos sociais – em que as relações de dominação se fazem, se desfazem e se refazem na e pela interação entre as pessoas – e as formações sociais em que, mediatizadas por mecanismos objetivos e institucionalizados, tais como aqueles que produzem e garantem a distribuição de diplomas – nobiliárquicos, monetários ou escolares – têm a opacidade e a permanência das coisas e escapam à influência da consciência e do poder individuais.³²

O importante aqui é reter esta noção de que as posições dentro de formações sociais podem ser transmitidas, o que equivale à uma posição herdada na qual o ser individual ingressa, necessitando se adaptar, mas também adaptá-la dentro de suas condições de possibilidade.

³⁰ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 366.

³¹ *Ibid.*, p. 199.

³² BOURDIEU, P. Modos de dominação. In: _____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. Modos de dominação*. São Paulo: Zouk, 2004. p. 193.

No caso do campo literário entendido enquanto uma formação social transmissível, objetivada e autônoma, é preciso lembrar que, pela sua própria história de *institucionalização*, funciona como um campo pouco institucionalizado³³. Isto se dá pela forma como o mercado dos bens simbólicos funciona, sua economia “às avessas, fundada, em sua lógica específica, na natureza mesma dos bens simbólicos, realidades de dupla face, mercadorias e significações, cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes.”³⁴

Há assim uma lógica própria de legitimação do campo literário tal como este se institucionalizou na França em meados do século XIX, que não se baseia numa ordem objetivamente institucionalizada de cargos e diplomas. Exatamente por isso que o campo reconverte esta *desinstitucionalização* institucionalizada em forma de capital cultural: a competência aqui, para a vanguarda que quer ser reconhecida enquanto tal entre os seus, é justamente fazer a arte pela arte, não como jornalista, publicitário ou acadêmico.

Foi esta posição do artista que possibilitou, através do destaque dentro do campo, o surgimento do *intelectual* enquanto agente público-político no final do século XIX. Só se é um escritor reconhecido entre os próprios escritores quando o agente joga a regra do desinteresse artístico, isto com mais força se o objetivo é agir no universo social com base no prestígio fornecido enquanto artista, ou seja, como intelectual. Jerrold Seigel destaca o prestígio que a arte e a carreira artística tinham na segunda metade do século XIX em Paris: busca de reconhecimento através do talento.³⁵

É interessante notar também que no século XIX, surgiu um novo espaço aberto aos artistas pelo advento de um mercado que se impôs, em paralelo ao declínio do patronato e mecenato de dependência direta, do Antigo Regime. Segundo Seigel, disto

³³ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 207.

³⁴ *Ibid.*, p.162. Para Watt, a não institucionalização de enredos, tradições ou convenções no romance se dá pela fidelidade deste gênero para com a experiência individual, antes de qualquer outra regra. “A pobreza de suas convenções formais seria o preço de seu realismo.” Cf. WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 15.

³⁵ Cf. SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992. Capítulo 1: Os limites da boemia.

derivou a expansão da produção de bens culturais no final do século XIX e a crescente confiança de artistas na possibilidade de ascensão social através da arte.³⁶

A negação vanguardista de uma academia que dite as regras, os postos, os cargos e os diplomas se inscreve como o próprio modo de dominação que um campo como o literário pode pretender.³⁷ É só por ele que este campo pode garantir sua autonomia, bem como seu singular destaque no universo social. Eis aí deflagrada a lógica do desinteresse que Bourdieu chama tanto a atenção³⁸; lógica de dominação de certa forma elitista, pois que para segui-la à risca, é necessário um outro meio do qual sobreviver e pelo qual o artista privar-se-ia do tempo para a arte; ou uma renda, capital econômico herdado. Não é por acaso que no final do século XIX surge o *rentier*, aquele que pode se abster da mera luta pela subsistência para se dedicar aos ideais maiores da arte.³⁹

A lógica do desinteresse foi elemento estratégico no processo de autonomização da literatura enquanto campo, como mecanismo de afirmação de uma *arte pela arte* que se opunha: de um lado à arte boêmia e comercial, e de outro à arte burguesa, acadêmica e conformista.⁴⁰ Lógica que, por ter desempenhado um papel central na consolidação do poder do campo literário, é justamente a base reconhecível

³⁶ Cf. SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992. Capítulo 8: Publicidade e fantasia. O mundo dos cabarés.

³⁷ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 181: “Não é suficiente dizer que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. [...] Marcar época é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo.”

³⁸ Só para exemplo, notar a citação que Bourdieu faz de Flaubert (agente de destaque dentro do processo histórico de autonomização do campo literário na França): “*Artistas. Todos farsantes. Gabar seu desinteresse.*” Em seguida, em outro trecho: “*É preciso amar a Arte pela própria Arte; de outro modo, a menor profissão é preferível.*”, FLAUBERT, G. *apud* BOURDIEU, *Op. cit.*, p. 61.

³⁹ Eugen Weber afirma que no final do século XIX foi comum dentro da elite francesa a figura do *rentier*, indivíduo que levava uma vida ociosa e vivia de rendas. Cf. WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Capítulo 1: Decadência? Segundo a biografia de George Painter, Marcel Proust viveu de mesadas dos pais até o falecimento destes, quando passou a ser um *rentier*. Cf. PAINTER, G. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

⁴⁰ Segundo Seigel, a própria arte boêmia, em meados do século XIX, se opunha ao mundo literário da moda. Cf. SEIGEL, J., *Op. cit.*, p. 55.

do que Bourdieu denomina de ciclos de consagração⁴¹; negação do interesse, denegação prática que têm por função “*transmutar simbolicamente a troca interesseira ou a simples relação de força em uma relação efetuada por pura formalidade, e conforme as regras estabelecidas, isto é, por respeito puro e desinteressado dos usos e convenções reconhecidos pelo grupo.*”⁴²

Como não retornar agora àquele culto do gênio incriado, acusado no princípio como naturalizante, logo des-historicizante. Pois que ele parece em parte derivado diretamente deste encantamento sacralizante, operado pelo desinteresse, que nega por exemplo uma verdade tal como a que diz que, num campo que prestigia a arte pela arte, as possibilidades de ser uma vanguarda reconhecida são muito mais favoráveis aos agentes que tenham já acumulado um capital econômico que os liberta da luta pelo sustento:

A denegação da economia e do interesse econômico que, nas sociedades pré-capitalistas, se exercia, em primeiro lugar, no terreno do qual foi preciso excluí-la para constituir como tal a economia, encontra assim, seu refúgio de predileção no domínio da arte e da cultura, lugar do puro consumo, de dinheiro, é claro, mas também de tempo não conversível em dinheiro. Reduto do sagrado que se opõe de maneira sistemática e ostensiva ao universo profano e cotidiano da produção, refúgio da gratuidade e do desinteresse em um universo dominado pelo dinheiro e pelo interesse, o mundo da arte propõe – como, em outros tempos, a teologia – uma antropologia imaginária obtida pela denegação de todas as negações, operada realmente pela economia.⁴³

Em oposição à onisciência do gênio, Bourdieu aponta para a compreensão do que foi o ponto de vista do autor, considerado este em relação ao campo, daí derivando uma análise do que foi o projeto criador:

Na falta de dispor das respostas sinceras e ingênuas a um questionário metódico sobre o conjunto dos pontos de referência, faróis ou contrastes, com relação aos quais se definiu o projeto criador, não se pode senão se apoiar em

⁴¹ BOURDIEU, P. Modos de dominação. In: _____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. Modos de dominação.* São Paulo: Zouk, 2004. p. 211.

⁴² *Ibid.*, p. 210.

⁴³ *Ibid.*, p. 213. Sobre a denegação do interesse econômico pré-capitalista e sua mudança para a lógica capitalista, cf. POLANY, K. *A grande transformação: as origens da nossa época.* Rio de Janeiro: Campus, 2000.

declarações espontâneas, e, portanto, freqüentemente parciais e imprecisas, ou em indícios indiretos, para tentar reconstituir a um só tempo a parte consciente e a parte inconsciente do que orientou as escolhas do escritor.⁴⁴

A obra aparece então enquanto um ponto, em uma rede de discussões e posicionamentos dentro do campo literário. Neste projeto criador, há todo trabalho do *habitus*, pelo qual ocorre a criação do criador. No caso de Flaubert analisado por Bourdieu, a tentativa de aplicar a arte pela arte, de escrever bem o medíocre, “*de tudo transformar em obra de arte pela eficácia da escrita.*”⁴⁵ Criar, transformar, o trabalho da escrita literária o faz com base na busca pelo efeito de real pelo qual o artista consegue significado, o acordo entre pressupostos compartilhados em comum entre escritor e leitor.

A análise que se pretenda assim histórica, antes de naturalizar uma essência na busca intangível da origem, historiciza o campo em determinado momento, o que equivale a uma certa compreensão do campo como um todo, mas pontilhado, no qual cada ponto está em referência, positiva ou negativamente, à todo campo. O objeto em comum, a *arte literária*, é a própria busca pelo *efeito de real* apresentado em uma forma irresistível, a busca incessante da essência do gênero:

⁴⁴ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 108. Mais adiante, p. 113: “O espaço das tomadas de posição que a análise reconstitui não se apresenta como tal diante da consciência do escritor, o que obrigaria a interpretar estas escolhas como estratégias conscientes de distinção. Ele emerge de quando em quando, e por fragmentos, especialmente nos momentos de dúvida sobre a realidade da diferença que o criador pretende afirmar, em sua própria obra, e fora de qualquer busca expressa da originalidade.” Richard Sennett chama atenção para algo análogo ao que Bourdieu denomina de ponto de vista, analisando Balzac: “Sem no enredarmos na questão de saber se um escritor de gênio é representativo – hoje em dia é tão mais fácil crer que apenas a arte medíocre é representativa de uma época – , convém nos perguntarmos sobre as bases que eram compartilhadas pelos contemporâneos de Balzac, pelo menos enquanto expectativa daquilo em que se pode crer: a visão de mundo de Balzac;” Cf. SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 203. Ver também p. 211.

⁴⁵ BOURDIEU, P., *Op. cit.*, p. 126. Em outro trecho, p. 118: “O que constitui a originalidade radical de Flaubert, e o que confere à sua obra um valor incomparável, é que ela entra em relação, pelo menos negativamente, com a totalidade do universo literário no qual está inscrita e do qual assume completamente as contradições, as dificuldades e os problemas. Por conseguinte, só se tem alguma possibilidade de reaprender realmente a singularidade de seu projeto criador e de dar conta dele plenamente com a condição de proceder exatamente ao contrário daqueles que se contentam com as litâneas do Único. É historicizando completamente que se pode compreender completamente como ele se afasta da estrita historicidade de destinos menos heróicos. A originalidade de sua empresa só se manifesta realmente se, em vez de fazer dela uma antecipação inspirada mas inacabada de tal ou qual posição do campo atual [...], reinserimo-la no espaço historicamente constituído no interior do qual se construiu.”

Todas as vezes que se institui um desses universos relativamente autônomos, campo artístico, campo científico ou qualquer de suas especificações, o processo histórico que aí se instaura desempenha o mesmo papel de alquimista a extrair a quintessência. De maneira que a análise da história do campo é sem dúvida, em si mesma, a única forma legítima da análise de essência.⁴⁶

Esta busca pela essência é um elemento crucial dentro do romance aqui em questão, a *Recherche* de Marcel Proust. Isto porque ele se estabelece como uma meta-obra, na medida que a busca do *narrador-personagem principal* ao longo do romance é o de construir uma grande obra literária. Desde o primeiro livro, *No caminho de Swann*, que se destina à infância do narrador, este afirma que já buscava um ideal estético literário ao qual se dedicar:

E esses sonhos me preveniam de que, já que eu desejava um dia ser escritor, era tempo de saber ao certo o que desejava escrever. Mas logo que o perguntava a mim mesmo, procurando um assunto em que pudesse pôr um infinito significado filosófico, meu espírito parava de funcionar, eu não via mais que o vácuo em face de minha atenção, reconhecia que não tinha gênio ou que talvez uma enfermidade cerebral o impedisse de surgir.⁴⁷

Como toda obra que surja com grandes pretensões de legitimação artística é em si meta-obra, pois que deve reinventar a própria arte, o modo mesmo de criar o efeito de real numa redefinição da literatura, ela se coloca em relação a todo campo:

No campo artístico ou literário no estágio atual de sua história, todos os atos, todos os gestos, todas as manifestações são, como bem diz um pintor, uma espécie de olhadela no interior de um meio: essas olhadelas, referências silenciosas e ocultas a outros artistas, presentes ou passados, afirmam nos e pelos jogos da distinção uma cumplicidade que exclui o profano, sempre condenado a deixar escapar o essencial, ou seja, precisamente as inter-relações e as interações de que a obra não é mais que o rastro silencioso. Jamais a própria estrutura do campo esteve tão presente em cada ato de produção.⁴⁸

⁴⁶ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 160.

⁴⁷ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 104.

⁴⁸ BOURDIEU, P., *Op. cit.*, p. 185.

É interessante notar que a constante busca do narrador proustiano por um objeto digno de sua tão ansiada obra cria uma ligação entre a *Recherche* e a crítica literária, que está presente de maneira constante no romance.

Existência enquanto *habitus*, que surge ligado a um campo, o qual é constituído historicamente na luta travada por aqueles que ocupam, enquanto sujeitos, posições dentro dele: daí que o indivíduo isolado, o escrito e sua obra, não explicam nada por si sós, mas apenas quando inscritos “nas particularidades de histórias coletivas diferentes.”⁴⁹

Disto segue que o momento histórico do campo literário é indispensável para pensar, por exemplo, como o projeto criador de determinado artista se tornou, de possibilidade, em caso possível. Isto não quer dizer substancializar, essencializar o autor, reinscrevendo-o em determinada escola, colocando-o como precursor de tal ou qual grande gênio, ou vendo em sua obra apenas o epílogo de um grande mestre: quer dizer entender o porque de determinada escolha estilística, de determinada perspectiva literária, de objeto mesmo do autor veio a ser seu projeto criador, em oposição e distintamente de outros escritores e projetos.

Um projeto criador não se funda pela liberdade do gênio criador quase metafísico, mas sim pela ação de um indivíduo, e se ele marca uma fissura, uma distinção no seio do campo, é porque existe justamente como “*propriedade relacional que só existe em relação a outras propriedades.*”⁵⁰ A relação não é apenas interna, e negativa; se funda também pela homologia entre sistemas distintos, muitas vezes totalmente autônomos entre si.

O que deriva pensar que o campo, instituído historicamente, produto de uma história coletiva, é um local de acúmulo de capital e de distribuição do mesmo pelas posições internas. Cada campo, por sua característica própria, está destinado a render mais capital econômico ou capital simbólico, os dois princípios de diferenciação dentro de espaços sociais construídos a partir de sociedades mais desenvolvidas, segundo

⁴⁹ BOURDIEU, P. *Razões Práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996. p. 15.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

Bourdieu.⁵¹ Este define dois princípios de diferenciação relacionados ao capital: o primeiro, que está ligado ao montante global de capital, a soma de capital econômico e capital simbólico; e a segunda diferenciação, relacionada à participação de determinado capital no capital global, ou seja, se o agente está numa posição mais vinculada ao capital simbólico ou ao capital econômico.⁵² Assim, a tomada de posição, a ação prática, não é dada unicamente pela posição social (nobre, burguês, etc.) fundada no capital total, mas é intermediada pelas disposições, os *habitus* que, por estarem vinculados aos campos, tendem a funcionar no espaço social segundo pressupostos advindos destes mesmos campos.

Entender o campo literário em dado momento é evidenciar seu papel no processo de diferenciação social. Isto pode ser averiguado na distinção instituída pelo próprio romance, que se coloca como ato artístico, e cria uma distinção dentro do campo literário, que terá equivalente no espaço social maior.

É claro que, ao conceber as formas de capital como princípios de diferenciação de um espaço social, Bourdieu está colocando o capital e sua forma de distribuição e percepção como o próprio fundamento gerador do espaço social enquanto sistema de diferenças, o que equivale dizer que o analista terá que conceber toda forma de capital que age em determinada sociedade, ou convertê-lo em um tipo de capital identificável, caso queira compreender todos os critérios de hierarquização e distinção no seio de uma sociedade, o que não é o objetivo aqui.

Estas propostas de Pierre Bourdieu, como fundamentos metodológicos de uma ciência das obras culturais, apontam em certa medida a uma análise mais qualitativa que quantitativa do social. Entendido dentro do movimento do campo historiográfico, isto parece equivaler a atual abordagem da micro-história. Segundo Jacques Revel, “a abordagem da micro-história deve permitir o enriquecimento da análise social, torná-la mais complexa, pois leva em conta aspectos diferentes, inesperados, multiplicados da experiência coletiva.”⁵³

⁵¹ BOURDIEU, P. *Razões Práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996. p. 19.

⁵² *Ibid.*, p. 19-21.

⁵³ REVEL, J. A história ao rés-do-chão. In: LEVI, G. *A herança imaterial. Trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 18.

Utilizando assim a proposta da Sociologia de Weber, de “*uma ciência que pretende compreender interpretativamente a ação social*”⁵⁴, Bourdieu parece reinserir a noção de sujeito justamente através desta noção de <*ação social*>. Aqui se abre a possibilidade do entendimento do escritor enquanto agente operador de construções do real, mas que só constrói através das estruturas herdadas. Do que se conclui que, antes de negar e solapar as considerações estruturalistas, Bourdieu se apropria delas para *superá-las*, num posicionamento teórico-metodológico análogo ao proposto pela micro-história, frente à história social (e das mentalidades, mais especificamente).

Mas em que consiste a especificidade do romance enquanto fonte? Quais seriam de fato suas possibilidades? Segundo Alfred Döblin:

o material e territórios que não se encontram em outro gênero literário encontram-se no romance. E só nele. São coisas da mais íntima e muito íntima vida pessoal, dialógica e social; coisa do indivíduo, dos sexos entre si, do amor, do casamento, da amizade. Estes são aspectos importantíssimos e altamente decisivos da vida, não estando presentes, em profundidade, em qualquer jornal ou em livros de História.⁵⁵

Os aspectos da experiência social destacam-se como objetos do romance, logo como cabíveis de serem analisados em uma perspectiva histórica. Conforme a ótica de Döblin, o romance coloca-se como possibilidade de uma análise mais profunda da experiência:

Assim que hoje, o manuscrito ganha o rude e não é suficiente apenas que os olhos percebam realmente os fatos históricos, da história dos grandes feitos, se eu posso assim denominar, mas também a História em profundidade, que rodeia o indivíduo e suas condições sociais.⁵⁶

⁵⁴ WEBER, M. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991. p. 03.

⁵⁵ DÖBLIN, A. O romance histórico e nós. *História, questões e debates*. Curitiba, n. 44, ano 23, 2006. p. 26.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

Com o romance, *“Temos uma nova, única e específica construção ante nós que produz também conhecimento da realidade. [...] Porque o conhecimento da verdade e especialmente a verdade social e individual é uma tarefa especial do romance.”*⁵⁷

⁵⁷ DÖBLIN, A. O romance histórico e nós. *História, questões e debates*. Curitiba, n. 44, ano 23, 2006. p. 27.

1.2 O ROMANCE E SUA ESPECIFICIDADE MODERNA

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 que veio antes e depois. (Walter Benjamin, A imagem de Proust)⁵⁸

Ao tratar o romance como fonte histórica, é preciso problematizar em que este gênero se difere de outros: qual a sua especificidade, singularidade esta que lhe confere estatuto. É necessário entender sua emergência histórica, para assim aferir qual a realidade histórica ele pode elucidar.

Norbert Elias, em suas análises sobre o processo civilizador e o alastramento da civilidade, afirma que a visão psicológica, que será cara ao método do romance, advém da sociedade de corte. A arte cortesã de observação do indivíduo, que se empenha em buscar entender as redes de relações, e nunca um homem isolado, teria prestado grande serviço ao gênero romance: *“A observação do ser humano, exigida pela vida no círculo da corte, encontrou sua expressão literária na arte do retrato.”*⁵⁹

Observando assim uma continuidade entre a sociedade de corte e a “boa sociedade parisiense”, Elias localiza neste processo a transição das memórias para o romance:

De qualquer modo, podemos dizer que dos retratos que saíram da pena de Saint-Simon e seus contemporâneos até as descrições da ‘alta sociedade’ do século XIX, de autoria de Proust – passando por Balzac, Flaubert, Maupassant e muitos outros – e, finalmente, a representação da vida de classes mais amplas que devemos a escritores do calibre de Jules Romains ou André Malraux, ou a um bom número de filmes franceses, perpassa uma linha direta de tradição, caracterizada principalmente por essa lucidez de observação, essa capacidade de ver a pessoa em todo seu contexto social e compreendê-la através dele. A figura individual jamais é artificialmente isolada do tecido de sua existência social, de sua dependência simples dos demais. Por isso mesmo, a

⁵⁸ BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 37.

⁵⁹ ELIAS, N. *O processo civilizador. Vol. 2: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 229. Cf. também ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

atmosfera e a plasticidade da experiência real nunca se perdem nas descrições.⁶⁰

Esta intrínseca relação com a realidade circundante como característica do romance é denominada por Ian Watt como realismo formal do gênero. Segundo ele, o romance moderno teria firmado suas principais características por volta de meados do século XVIII, na Inglaterra, tendo como seus principais representantes-fundadores Fielding, Defoe e Richardson. Conforme aponta Watt acerca dos precursores ingleses, “o que condicionou mais profundamente suas obras foi o novo clima de experiência social e moral que eles e seus leitores do século XVIII partilharam.”⁶¹

A busca pelo efeito de real teria assim colocado ao romance um problema essencialmente epistemológico:

é muito significativo que, no primeiro esforço sistemático para definir os objetivos e métodos do novo gênero, os realistas franceses tivessem atentado para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita. Trata-se de um problema essencialmente epistemológico⁶²

Retrospectivamente denominado de *realismo*, esta tendência literária baseava-se em uma questão diretamente ligada à modernidade, buscando retratar todo tipo de experiência humana, e não só a vida cortesã retratada pelos memorialistas: “seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como apresenta.”⁶³ Desta forma, o romance moderno realista estaria problematizando justamente a realidade, ou melhor, a relação entre a obra literária e a realidade que ela “imita”. Valorizando a experiência individual em detrimento da tradição transmitida; o particular e não o universal; em suma, negando que a Natureza fosse essencialmente

⁶⁰ ELIAS, N. *O processo civilizador. Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 229.

⁶¹ WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 09.

⁶² *Idem*.

⁶³ *Ibid.*, p. 13. Conforme destaca Watt: “Certamente o moderno realismo parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos”, *ibid.*, p. 14.

completa e imutável, o romance surgido no século XVIII seria crucialmente moderno por valorizar a novidade e originalidade.⁶⁴

O gênero romance, nesta ótica de Watt, surge como herdeiro da postura filosófica crítica, como Descartes, que teria contribuído *“muito para a concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual, logicamente independente da tradição do pensamento e que tem maior probabilidade de êxito rompendo com essa tradição.”*⁶⁵ Rompendo com os enredos e convenções formais, e afirmando a busca da experiência, o romance firmou-se

a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora.[...] O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova.⁶⁶

Prestando-se a narrar as experiências individuais vividas, o romance acabou tomando como objeto e método a memória autobiográfica, enquanto reduto das vivências. Watt afirma que é justamente este o caráter distintivo da narrativa de Defoe, que *“inaugurou uma nova tendência na ficção: sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica”* pela qual se *“afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o cogito ergo sum de Descartes na filosofia.”*⁶⁷

Esta nova orientação literária, a busca pela verossimilhança e pelo efeito de real, ditou ao gênero nascente duas diretrizes básicas: *“certamente o romance se*

⁶⁴ Cf. WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, principalmente o Capítulo 1: O realismo e a forma romance. Segundo o autor, no século XVIII a palavra *original* ganhou novo sentido: *“É significativo o fato de a corrente partidária da originalidade ter encontrado sua primeira grande expressão na Inglaterra e no século XVIII; a própria palavra ‘original’ adquiriu nessa época sua acepção moderna graças a uma inversão semântica que constitui um paralelo da mudança do sentido de ‘realismo’. Vimos que da convicção medieval sobre a realidade dos universais o ‘realismo’ acabou por indicar uma convicção sobre a percepção individual da realidade através dos sentidos: da mesma forma o termo ‘original’ – que na Idade Média significava ‘o que existiu desde o início’ – passou a designar o ‘não derivado, independente, de primeira mão’;”*, *ibid.*, p 16.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 14-15.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 16.

*diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente.*⁶⁸

O homem inserido em sua realidade física, social e cultural, eis o objeto que se modelou na ascensão do romance a partir do século XVIII.⁶⁹ O fundo de realidade surge como necessidade, segundo Döblin, para que haja o pacto entre escritor e leitor. A verossimilhança é um dos meios então pelo qual “*autor e leitor entram em um secreto entendimento*”.⁷⁰ A proximidade com o conceito de *illusio* de Bourdieu é grande aqui.

Foi preciso o nascimento do homem, conforme diz Foucault⁷¹, bem como o desencantamento do mundo para que o romance surgisse. Assim, a visão do homem enquanto um ser que vive, fala e trabalha foi essencial para que o romance tomasse-o como seu objeto, e o gênero surgisse como “*a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais.*”⁷²

Ian Watt destaca também que a reorientação individualista da qual Descartes é um dos símbolos deflagrou a importância do problema da identidade pessoal. Preocupados com a expressão da identidade particular de cada personagem, “os

⁶⁸ WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 22: “*as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados.*” Conforme destaca Alfred Döblin, todo romance necessita de um fundo histórico. A verossimilhança é para ele central enquanto elemento de formação do romance histórico. Cf. DÖBLIN, A. O romance histórico e nós. *História, questões e debates*. Curitiba, n. 44, ano 23, 2006.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 17: “*Recai, portanto, sobre o autor uma dupla tarefa: de um lado, oferecer uma reconhecível e convincente realidade, se não temporal, com certeza espacial; de outro lado, fazer algo para que o romance se integre nesta realidade, que represente uma parte dela.*”

⁷¹ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 328: “*Quando a história natural se torna biologia, quando a análise das riquezas se torna economia, quando sobretudo a reflexão sobre a linguagem se faz filologia e se desvanece esse discurso clássico onde o ser e a representação encontravam seu lugar comum, então, no movimento profundo de uma tal mutação arqueológica, o homem aparece com sua posição ambígua de objeto para um saber e de sujeito que conhece.*”

⁷² WATT, I., *Op. cit.*, p. 27. Alfred Döblin destaca que é a íntima relação entre escritor, experiência social e realidade que possibilitam um objeto pertinente ao autor: “*E se um determinado fato histórico lhe cai bem (este fato deve cair-lhe bem) e aproximar-se dele o bastante, então vibra nele o ressonador, e ele, o cientista, agita, é um escritor ou um poeta, ao conseguir traduzir em palavras e imagens tal ressonância. Não o domínio de uma nova ou antiga forma, mas a intimidade com a realidade produz o bom e melhor escritor, portanto o ressonador de uma determinada realidade.*” Cf. DÖBLIN, A., *Op. cit.*, p. 30.

*primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo.*⁷³

Experiência singular, história individual, identidade e memória autobiográfica, problemas caros ao romance. Entender como o indivíduo se desenvolve e como as experiências formam sua personalidade tornou-se tema comum ao gênero desde o século XVIII até a época de Proust, no início do século XX, e quiçá ainda hoje.⁷⁴

Problematizando a formação da personalidade individual por meio das experiências vividas, o romance passou a destacar fatores determinantes destas experiências, ou seja, que influenciavam no desenvolvimento da personalidade. Nova visão do tempo, que se torna *“não só uma dimensão crucial do mundo físico como ainda a força que molda a história individual e coletiva do homem.”*⁷⁵ Maior atenção à consciência histórica, na medida que o passado passa a ser visto como causa do presente.⁷⁶

Desta forma, o romance passou a dar extrema relevância à trajetória individual das personagens em relação ao fluxo do tempo: *“mais que qualquer outro gênero literário, o romance se interessou pelo desenvolvimento de suas personagens no curso do tempo.”*⁷⁷ Isto derivou da problematização realizada pelo gênero da identidade pessoal dos personagens, pelo qual Watt destaca o papel de Defoe e sua obra, na qual:

⁷³ WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 20.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 22: *“Locke definiu a identidade pessoal como uma identidade de consciência ao longo de um período no tempo; o indivíduo estava em contato com sua identidade contínua através da lembrança de seus pensamentos e atos passados. Hume retomou essa localização da fonte da identidade pessoal no repertório das lembranças: ‘Se não tivéssemos memória, nunca teríamos noção de causalidade nem, conseqüentemente, daquela cadeia de causas e efeitos que constitui nosso self ou pessoa.’ Essa posição é típica do romance: muitos romancistas, de Sterne a Proust, exploraram a personalidade conforme é definida na interpenetração de sua percepção passada e presente.”*

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ Karvat, citando Ernest Cassirer, destaca o papel do iluminismo para o advento desta nova consciência histórica no século XVIII, negando a visão do Romantismo, segundo o qual o Iluminismo seria a-histórico. Cf. KARVAT, E. *História & Literatura: Reflexões sobre História da História a partir de notas de História da Literatura*. In: GRUNER, C.; DENIPOTI, C. *Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p. 30-31.

⁷⁷ WATT, I., *Op. cit.*, p. 23.

“Percebemos um sentido de identidade pessoal que subsiste através da duração e no entanto se altera em função da experiência.”⁷⁸

O espaço será tão importante quanto o tempo na estrutura narrativa do romance, pois é identificado como uma parte da realidade a ser narrada, que influencia o desenvolvimento das trajetórias individuais.

O realismo formal destacado anteriormente, pelo qual Watt destaca a especificidade do gênero se refere, portanto, a uma visão circunstancial do homem que o romance implica.⁷⁹ A verossimilhança, como busca do romance e método para obter o efeito de real, segue na direção justamente de uma fidelidade do escritor para com a realidade.

Mas como o objetivo aqui é tratar de um romance do início do século XX, colocam-se questões inalienáveis: como o conceito de realismo e a própria experiência moderna se configuram nesta conjuntura de final do século XIX e início do século XX? Qual a especificidade da França, principalmente de Paris neste período que antecede a Primeira Guerra Mundial e que a viveu? A atenção aqui seguirá para compreender a mudança na noção de realismo, a visão de homem e realidade, o que Foucault chama de mudança da *epistémê*, e que Watt chamou muito bem a atenção ao afirmar que o romance colocou-se um problema epistemológico.⁸⁰

Walter Benjamin, em um texto sobre Proust, discute a dimensão do tempo dentro de seu romance. Para ele, Proust aplicou uma forma de fluxo do tempo mais real, que alia a reminiscência interna e envelhecimento externo: *“Proust conseguiu esta coisa gigantesca: deixar no instante o mundo inteiro envelhecer, em torno de uma vida humana inteira.[...] A la recherche du temps perdu é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência.”⁸¹*

⁷⁸ WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 24.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁰ A discussão sobre estas mudanças, bem como as questões sobre a diferença da experiência moderna entre os séculos XVIII e XX e a especificidade da modernidade parisiense contemporânea de Proust será objeto de análise detalhada no capítulo 2.

⁸¹ BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 46.

É interessante reter aqui o que Benjamin chama de fluxo do tempo mais real, pois este é um elemento de diferenciação em relação ao romance inglês do século XVIII analisado por Ian Watt. Uma primeira inferência que podemos observar é que ao longo do século XIX as circunstâncias que cercam o homem e sua experiência sofreram uma modificação não só de percepção, mas também material, através do processo de modernização crescente, simbolizado pela Segunda Revolução Industrial e pelo crescimento vertiginoso das capitais européias ao longo do século XIX.

Hugo Friedrich destaca o advento do *fato da anormalidade* na lírica moderna, que estaria ligado ao sentimento de dissonância moderna. Em sua análise de Rousseau, afirma ele:

Em sua atitude autista, ele encarna a primeira forma radical da ruptura moderna com a tradição. É ao mesmo tempo, uma ruptura com o mundo circunstante. Costuma-se julgar Rousseau como um psicopata, como um exemplo clássico da mania de perseguição. Este julgamento não basta; não consegue explicar por que sua época e a seguinte admiraram nele justamente a incomunicabilidade e a singularidade daí legitimada. O eu absoluto que aparece em Rousseau com o pathos da grandeza incompreendida impele a uma ruptura entre ele próprio e a sociedade.⁸²

Friedrich destaca assim uma imbricada relação entre a literatura e a sociedade moderna. Relação ambígua, mas na qual parece destacar-se a repulsa. O eu incompreendido busca refugiar-se na interioridade: “*O tempo mecânico, o relógio, vem sentido como o símbolo odiado da civilização técnica [...], o tempo interior constituirá o refúgio de uma lírica que se esquivava à realidade opressora.*”⁸³ Disto deriva também uma relativa supressão da diferença entre fantasia e realidade dentro da arte literária. Walter Benjamin chama a atenção para a ligação da *Recherche* com o sofrimento:

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.⁸⁴

⁸² FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 23-24.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 49. Em outro trecho: “*Nada é mais evidente para os alunos-modelo*

A alegria e a serenidade passam a serem suplantadas pela dor, sofrimento e angústia dentro da lírica moderna, através do sentimento de decadência: “*O conceito do Nada começa a ter sua importância.*”⁸⁵ De certa forma, deriva deste sentimento de incompletude e de dissonância a busca do narrador proustiano pela auto-revelação através do mergulho em si. Esta também será uma maneira de alcançar a verossimilhança e a credibilidade, através da exposição das impressões como técnica narrativa.⁸⁶

Se voltarmos para as considerações de Watt, será fácil compreender como este processo irá ter conseqüências sobre o indivíduo dos romances. Se um local em um momento histórico dado é o pano de fundo convencional deste gênero, ao tomar os espaços urbanos modernos como contextos, não há como se alienar de que o indivíduo que o compõe também estará mudando.⁸⁷ Logo, a mudança causada pela modernização terá conseqüências diretas no indivíduo, o que não poderá ser ignorado por um gênero que se fundou sob o signo realista.

“*À medida que o mundo se revela mais profundo aos olhos do homem, damos conta de que o que significou profundidade no homem, não era mais do que uma brincadeira de crianças.*”⁸⁸ Acredito que esta frase de Foucault exemplifica a afirmação

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 benção excessiva, e o ressentimento dessas pessoas jamais teria consolo.” Ibid., p. 38.

⁸⁵ FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 31.

⁸⁶ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 139: “*Impressões fortes, minuciosamente descritas, são para nós idênticas à expressão.*”

⁸⁷ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 205-206: “*Segundo Benjamin, encontra-se em Baudelaire a idéia formulada mais nitidamente, mais conscientemente de que em qualquer outro crítico da modernidade, de que a modernização desencadeia o desmoronamento das identidades sexuais e que as conseqüências desse fato são maiores para a cultura. [...] No Passagen-werk, de Benjamin, discerne-se o projeto de deduzir de uma hermenêutica do comportamento sexual a evolução de toda uma sociedade, de extrair da exploração da esfera da mais íntima experiência vivida uma teoria da constituição histórica do sujeito.*”

⁸⁸ FOUCAULT, M. Nietzsche, Freud e Marx.. In. _____. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo. Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum philosophicum*. São Paulo: Landy, 2005. p. 54.

de que o realismo literário que foi base do romance no século XVIII, ao longo do século XIX sofreu abalos: não na busca em si da realidade, pressuposto do realismo, mas pode-se dizer que surgiu uma certa desconfiança com relação ao que pode ser apreendido realmente. É como se o sujeito clássico e ideal de homem moderno do século XVIII passasse a desconfiar da sua capacidade racional de apreender toda a realidade:

Segundo Freud, há três grandes feridas narcisistas na cultura ocidental: a ferida imposta por Copérnico; a feita por Darwin, quando descobriu que o homem descendia do macaco; e a ferida ocasionada por Freud quando ele mesmo, por sua vez, descobriu que a consciência nasce da inconsciência.⁸⁹

Michel Foucault, em a *História da sexualidade: a vontade de saber*, desenvolve a idéia de que a sociedade contemporânea ocidental teria desenvolvido uma *virtude* de obter a verdade sobre sua sexualidade através da confissão. Afirma ele que:

Em todo caso, além dos rituais probatórios, das causas dadas pela autoridade da tradição, além dos testemunhos, e também dos procedimentos científicos de observação e de demonstração, a confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizada para produzir a verdade. Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessanda. A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros.[...] O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente.⁹⁰

Isto merece destaque, na medida em que toca diretamente o objeto aqui em questão, pois coloca como uma regra discursiva⁹¹ de investigação da verdade esta necessidade de falar, de confessar. E isto não é estranho à técnica narrativa do livro de

⁸⁹ FOUCAULT, M. Nietzsche, Freud e Marx.. In. _____. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo. Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum philosophicum*. São Paulo: Landy, 2005. p. 51-52.

⁹⁰ FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001. p. 58-59. Richard Sennett, p. 20, afirma que a sexualidade tornou-se descobrimento do eu na sociedade moderna.

⁹¹ Cf. FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1971.

Proust, visto que este é escrito de uma forma que poderia ser denominada, sem muito prejuízo artístico, de auto-análise.⁹² Esta visão retrospectiva pode ser também interpretada enquanto uma confissão do que se recorda ter vivido:

Daí, sem dúvida, a metamorfose na literatura: de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heróica ou maravilhosa das 'provas' de bravura ou de santidade, passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma de confissão acena como sendo inacessível.⁹³

Michel Foucault aponta como *começo* deste alastramento moderno do método confessional a busca pela verdade da sexualidade, surgida no século XVIII, e levada aos seus imperativos pela sociedade ocidental do século XIX. Novamente, não estamos nem um pouco distantes, ou melhor, o livro de Proust não é nada alheio a isto: ele inicia-se com uma idéia um tanto edipiana do protagonista, no desejo de receber o beijo de boa-noite de sua mãe, e ao final do último volume novamente o narrador levanta esta questão, dizendo ao cabo que tudo advém daquele momento fatídico em que sua mãe conciliou em lhe dar o alento pedido.

Acredito assim que o processo de modernização, causador de mudanças constantes na realidade física urbana e conseqüentemente na cultura, na sociedade e no sujeito, aliada com esta vontade de saber típica do século XIX que descobre mas também mina as antigas certezas, são extremamente pertinentes para compreender o contexto no qual Marcel Proust estará escrevendo e editando sua *Recherche*, e que graças ao extremo caráter autobiográfico deste romance, é também o contexto retratado na obra.⁹⁴

A *Recherche* é um romance narrado em forma retrospectiva: o narrador, em primeira pessoa, é também o protagonista, aquele que viveu uma vida toda e que a

⁹² A palavra análise aqui empregada é no sentido psicanalítico, do método de Freud, visto que o período do contexto e da produção da obra é o do advento da psicanálise.

⁹³ FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001. p. 59.

⁹⁴ O romance foi editado entre os anos de 1913 e 1927, sendo que os três últimos volumes são póstumos (Proust morreu em 1922). Biógrafos e críticos localizam o início da produção da obra por volta de 1908-9. Cf. *Marcel Proust: o homem – o escritor – a obra. Artigos e ensaios publicados em número especial da revista Europe*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. Para mais informações sobre a produção literária de Proust, e especialmente a respeito da produção e publicação da *Recherche*, cf. também PAINTER, G. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

narra através das impressões que esta teria deixado em sua suposta *memória involuntária*. Ao final deste primeiro volume o narrador afirma: “A realidade que eu conhecera não mais existia”⁹⁵. Este sentimento de que a realidade circundante, no momento em que supostamente o narrador estaria velho e escrevendo, não é mais a realidade em que ele viveu, parece diretamente ligado à afirmação anterior de que o processo de mudança constante, minando em parte a tradição e os antigos valores, tem um paralelo no indivíduo, o qual perde a capacidade de se identificar com a realidade.

Este sentimento de crise será transmitido constantemente pelo narrador do romance proustiano, principalmente através de sua desconfiança e descrença pelo real. Para o narrador, os órgãos sensitivos não eram capazes de entrar em contato com a realidade imediata, logo de apreendê-la. Já a arte, pelo seu poder de criar uma realidade mais acessível à consciência, surgia como contraponto ideal em sua infância:

E acaso não era também meu pensamento um refúgio em cujo fundo me sentia oculto, até mesmo para olhar o que se passava fora? Quando via um objeto exterior, a consciência de que o estava vendo permanecia entre mim e ele, debruava-o de uma tênue orla espiritual que me impedia de jamais tocar diretamente a sua matéria; esta como que se volatilizava antes que eu estabelecesse contato com ela, da mesma forma que um corpo incandescente, ao aproximar-se de um objeto molhado, não toca a sua umidade, porque se faz sempre preceder de uma zona de evaporação. Na espécie de tela colorida de diferentes estados, que minha consciência ia desenrolando simultaneamente enquanto eu lia e que iam desde as aspirações mais profundamente ocultas em mim mesmo até a visão puramente exterior do horizonte que tinha ante os olhos; o que havia de principal, de mais íntimo em mim, o leme em incessante movimento que governava o resto, era a minha crença na riqueza filosófica, na beleza do livro que estava lendo, qualquer que fosse esse livro.⁹⁶

Este fragmento mostra como o narrador cria uma distinção entre a realidade exterior e a *tela colorida* que a sua *consciência ia desenrolando enquanto lia*. Derivado disto ele conclui que a realidade exterior nem sempre é acessível à alma, ao contrário do romance que graças ao seu escritor torna-se acessível a ela. É isto que o narrador da *Recherche* evidencia indicando como a literatura pode ser, para muito além de um refúgio, um campo rico de verdade e realidade. Este posicionamento, que pode parecer a princípio contrário à idéia de realismo, na verdade é justamente um pressuposto

⁹⁵ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 247.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 54.

básico deste, pois parte de uma posição *a priori* cética com relação à capacidade imediata de apreender o mundo circundante.

É importante ter em mente que a *Recherche* é um romance que narra a saga de um aspirante a escritor em sua busca; mas é preciso também atentar para o fato de que **o narrador** é este aspirante à grande escritor, o que leva a obra a ter um forte caráter autobiográfico. Isto faz também dele um meta-romance, na medida que a busca por se tornar escritor está na consciência tanto do personagem no transcorrer de sua história narrada, quanto do narrador ao contá-la. Assim, uma parcela da crença do narrador advém do status que a literatura em específico e as artes em geral assumem diante dele e de seu contexto maior. O prestígio surge da *autoridade de verdade* de determinado livro:

Porque me lembrara de o ter ouvido citar como uma obra notável pelo professor ou camarada que me parecia possuir naquela época o segredo da verdade e da beleza, meio pressentidas, meio incompreensíveis, e cuja posse era a finalidade vaga mas permanente de meu pensamento.⁹⁷

É uma crença em certa medida metafísica e fetichista:

Pela escolha que fizera o autor, pela fé com que meu pensamento ia ao encontro da sua palavra, como de uma revelação, elas se me afiguravam – impressão que absolutamente não dava a região onde eu vivia, e muito menos o nosso jardim, produto sem prestígio da correta fantasia do jardineiro – uma parte verdadeira da própria Natureza, digna de ser estudada e aprofundada.⁹⁸

Segundo Le Rider, o final do século XIX e início do XX foi marcado em Viena por uma tomada crítica de consciência de “*que, quando as máscaras e ilusões substancialistas da linguagem caem, descobre-se o vazio escancarado da subjetividade.*”⁹⁹ Se retornamos ao que Ian Watt afirma, não se pode deixar de notar que isto poderia ser um problema para um gênero que se consolidou tendo o individualismo como um dos seus principais pilares. Mas o *realismo* do romance, sua

⁹⁷ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 54-5.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁹ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 74.

busca pela veracidade, não é um processo acrítico, ao contrário, pois se fundou justamente como uma crítica aos modelos vigentes em favor da fidelidade para com a realidade durante o século XVIII. E é justamente através da incorporação crítica dos temas da modernidade do final do século XIX que o narrador proustiano cria um pacto de fidelidade com o público: negar a realidade imediata, sem mediação, em seu contexto, é uma atitude no mínimo prudente.

Quando Döblin discute sobre o fundo de realidade do romance histórico, destaca justamente que o gênero funciona por uma espécie de universalização, pela “*construção de personagens ideais e ações representativas.*”¹⁰⁰ Assim, embora muito ligado à experiências singulares, o romance age através da criação de uma realidade universal e abstrata transmissível: “*Somos impelidos a abstrair o concreto, o individual, a precisão, pois isto não é coisa do romance.*”¹⁰¹ Conforme o narrador proustiano:

Depois dessa crença central que, durante a leitura, executava incessantes movimentos de dentro para fora, em busca da verdade, vinham as emoções que proporcionavam a ação em que eu tomava parte, pois aquelas tardes eram mais povoadas de acontecimentos dramáticos do que, muitas vezes, uma vida inteira. Esses acontecimentos eram os que sucediam no livro que eu lia; na verdade, os personagens a quem afetavam não eram “reais”, como dizia Francisca. Mas todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou o infortúnio de um personagem real só se produzem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria ou desse infortúnio; todo o engenho do primeiro romancista consistiu em compreender que, sendo a imagem o único elemento essencial na estrutura de nossas emoções, a simplificação que consistisse em suprimir pura e simplesmente os personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo. Um ser real, por mais profundamente que simpatizemos com ele percebemo-lo em grande parte por meio de nossos sentidos, isto é, continua opaco para nós, oferece um peso morto que nossa sensibilidade não pode levantar. Se lhe sucede uma desgraça, esta só nos pode comover numa pequena parte da noção total que temos dele, e ainda mais, só numa pequena parte da noção total que ele tem de si mesmo é que sua própria desgraça o poderá comover. O achado do romancista consistiu na idéia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade igual de partes imateriais, isto é, que nossa alma pode assimilar. Desde esse momento, já não importa que as ações e emoções desses indivíduos de uma nova espécie nos apareçam como verdadeiras, visto que as fizemos nossas, que é em nós que elas se realizam e mantêm sob o seu domínio, enquanto viramos febrilmente as páginas, o ritmo de nossa respiração e a intensidade de nosso olhar.¹⁰²

¹⁰⁰ DÖBLIN, A. O romance histórico e nós. *História, questões e debates*. Curitiba, n. 44, ano 23, 2006. p. 20.

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 55.

É esta realidade criada pelos romancistas, acessível de forma mais intensa e verdadeira que a realidade imediata na medida que é feita para a apreensão e apreciação dos sentidos, que se liga à crença do narrador. Pierre Bourdieu destaca isto quando analisa o livro de Flaubert:

A educação sentimental reconstitui de maneira extraordinariamente exata a estrutura do mundo social na qual foi produzida e mesmo as estruturas mentais que, modeladas por essas estruturas sociais, são o princípio gerador da obra na qual essas estruturas se revelam. Mas ela o faz com os meios que lhe são próprios, ou seja, dando a *ver* e a *sentir*, em *exemplificações* ou, melhor, *evocações* no sentido forte de encantações capazes de produzir efeito, especialmente *sobre os corpos*, pela 'magia evocativa' de palavras capazes de 'falar à sensibilidade' e de obter uma crença e uma participação imaginária *análogas* às que concedemos ordinariamente ao mundo real.¹⁰³

No caso do narrador proustiano, a sensação de irrealidade e insatisfação com o mundo material o levam a validar mais ainda esta realidade produzida pelos romances.

O narrador proustiano, personagem principal que autonarra sua história, sua experiência no mundo, não se furta de caracterizar a época "*escolhida*", o contexto espaço-temporal do romance (que é análogo ao vivido pelo autor, ou seja, aproximadamente entre as décadas de 1870-1920) também com os sentimentos e angústias. Seu questionamento, que em certa medida faz coro com outros seus contemporâneos, coloca em xeque o cerne da crença na realidade do mundo, nem que seja para afirmar que a literatura pode ser tão completa ou mais em veracidade que o real objetivo. Para o narrador, questionar a realidade imediata é praticamente um pressuposto metodológico.

É interessante se deter aqui para destacar a análise que Wayne Booth faz acerca das diversas formas que o narrador pode tomar dentro do romance e seu respectivo efeito narrativo. Booth parte da afirmação que, em ficção a retórica não seria uma escolha, na medida que nunca se é possível apresentar por completo um drama, sendo o relato uma constante imprescindível.¹⁰⁴

¹⁰³ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 48.

¹⁰⁴ BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980. p. 165.

Ao levantar a distinção entre narrador dramatizado ou não-dramatizado, Booth destaca uma questão crucial quando se analisa a *Recherche*. Segundo o autor: “As diferenças talvez mais importantes do efeito narrativo dependem do facto de o narrador ser, ou não, dramatizado individualmente e de as suas crenças e características serem, ou não, partilhadas pelo autor.”¹⁰⁵ Sendo o narrador da *Recherche* dramatizado, é preciso ter em conta que ele é uma “mente que experimenta e cujas opiniões sobre a experiência se interpõem entre nós e o acontecimento.”¹⁰⁶ O autor Marcel Proust, contemporâneo de um contexto de crise do positivismo, deixa claro isto através do narrador que não tem a pretensão de alcançar uma realidade sem mediação: a narrativa proustiana através do eu-narrador-personagem principal é uma crítica a qualquer pretensão imparcial. E embora o contexto seja de crise do individualismo, Jacques Le Rider afirma que a ambigüidade e a indeterminação da modernidade do *fin-de-siècle* XIX levou também a um mergulho ainda maior na subjetividade.¹⁰⁷

Partindo-se assim da tipologia de Booth destacada acima, pode-se concluir que o narrador da *Recherche* é um agente narrador, e não um observador, na medida que ele narra sua vida. Mas o envolvimento do narrador com a história narrada se torna mais evidente na medida que é a saga de um aspirante a escritor de romances, sendo assim um narrador consciente de si próprio enquanto escritor.¹⁰⁸

Deve se ter em mente então que o narrador é o personagem principal do romance e principalmente que, na medida que ele quer ser escritor de romances e têm consciência de si enquanto escritor, a dramatização dele se faz nesta figura, na trajetória de um aspirante a escritor que a narra retrospectivamente. E também é preciso lembrar, como destaca Walter Benjamin, que a *Recherche* não é a narração de uma vida como de fato foi, mas sim lembrada por quem a viveu.¹⁰⁹

¹⁰⁵ BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980. p. 167.

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. Capítulo 1: Reflexões sobre a modernidade vienense.

¹⁰⁸ BOOTH, W. *Op. cit.*, p. 169-171.

¹⁰⁹ BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Pode-se compreender melhor então por que a crença central do narrador na verdade filosófica do livro, causada pela sua vontade de saber, sua busca da verdade, símbolo comum da experiência na Paris do final do século XIX, leva-o a se apegar à metafísica da arte, ou melhor, para o narrador a arte em geral e a literatura em específico tem realidade:

O meu maior desejo era ver uma tempestade no mar, não tanto como um belo espetáculo, mas como a revelação de um instante da verdadeira vida da natureza; ou antes, para mim só eram belos os espetáculos que eu sabia não terem sido artificialmente arranjados para me agradar, mas que eram necessários e imutáveis – a beleza das paisagens ou das grandes obras de arte. Apenas tinha curiosidade e avidez daquilo que julgava mais verdadeiro que o meu próprio ser, aquilo que tinha para mim o valor de me mostrar um pouco do pensamento de um grande gênio, ou da força ou graça da natureza, tal qual se manifesta quando entregue a si mesma sem intervenção humana.¹¹⁰

O drama assim do narrador em sua busca aparentemente infrutífera de tornar-se escritor advém de que esta seria uma *atividade* digna de se dedicar. A realidade da literatura seria digna de respeito na medida que surge como revelação: é interessante ressaltar que o século XIX esteve muito ligado à metafísica do belo, da qual a própria *art pour l'art* é tributária.

Se, de fato, o romance torna central o problema epistemológico, como diz Watt, é possível entendê-lo então como um campo de saber principalmente sobre a sociedade moderna, a realidade a ser retratada por ele. Ao tomar a experiência moderna como seu objeto, o que pressupõe o indivíduo em relação com a sociedade e o respectivo contexto, a literatura se consolidou como um espaço de conhecimento, e precisou incorporar novas problemáticas referentes às possibilidades de gradação da percepção e representação. O romance mostra-se assim uma excelente fonte para estudar a experiência moderna em suas diversas vertentes, visto seu caráter eminentemente moderno, de retratar uma experiência singular em um contexto espaço-temporalmente dado.

Assim, acredito que fique claro que qualquer contato com o passado se faz através de documentos que, por mais estatísticos, objetivos e funcionais que possam ser, sempre se dão através de enunciados, textos, formas. Os romances, como

¹¹⁰ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 223.

variações do uso da linguagem que privilegiam a narrativa, não podem ser desmerecidos tampouco desacreditados como genuínas fontes históricas.

Há muito tempo já a história deixou de catalogar as fontes do passado, como puros documentos deste, e passou a valorizá-los como monumentos que nos chegam de uma outra época, com seus próprios códigos e armadilhas, que precisam ser trabalhados de forma crítica para obtermos deles alguns indícios do passado.¹¹¹

Conforme destaca LaCapra:

não é de modo algum exagerado observar que o romance é um modo de escrita muito importante no período moderno. Neste sentido, há algo suspeito num enfoque da história – e particularmente da história intelectual – que não trate o romance quer seja como um objeto de estudo, quer seja de forma auto-reflexiva, como um meio de defrontar-se com problemas da própria história moderna.¹¹²

¹¹¹ “O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer papel de ingênuo.[...] É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.” LE GOFF, J. Documento/monumento. In: _____. *Enciclopédia Einaudi vol. 1: Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 103.

¹¹² LACAPRA, D. História e Romance. *Revista de História*. Campinas. n. 2/3, 1991. p. 108.

2 DILEMAS DA EXPERIÊNCIA MODERNA NA METRÓPOLE DA VIRADA DO SÉCULO XIX AO XX: CRISE E REDENÇÃO

Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida. [...] O século XVIII conclamou o homem a que se libertasse de todas as dependências históricas quanto ao Estado e à religião, à moral e à economia.¹¹³

Assim começa Georg Simmel em *A metrópole e a vida mental*, texto publicado originalmente em 1902. Neste pequeno trecho o autor sintetiza uma das grandes problemáticas modernas que culminariam no sentimento de crise e decadência *fin-de-siècle* oitocentista.

A aspiração à emancipação surge como uma das constantes que perpassam a experiência moderna nas grandes cidades européias entre os séculos XVIII e XX, e quem sabe ainda hoje no XXI: busca pela liberdade plena, objetiva e subjetiva, eis um dos maiores lemas do ideal de homem moderno surgido na segunda metade do século XVIII.

Ao abordar a questão moderna nestes termos, Simmel demonstrou a necessidade do desenvolvimento de estudos sobre a vida psíquica e sua adequação às grandes cidades:

Uma investigação que penetre no significado íntimo da vida especificamente moderna e seus produtos, que penetre na alma do corpo cultural, por assim dizer, deve buscar resolver a equação que estruturas como a metrópole dispõem entre os conteúdos individual e superindividual da vida. Tal investigação deve responder à pergunta de como a personalidade se acomoda nos ajustamentos às forças externas.¹¹⁴

O recuo ao século XVIII, quando se trata de discutir aspectos da modernidade na virada do século XIX ao XX num contexto mais específico como Paris, advém da necessidade de entender a experiência moderna em um quadro espaço-temporal mais

¹¹³ SIMMEL, G. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, O. G. (Org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 13.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

amplo. O recuo temporal ao século XVIII já se mostrou necessário, quando no capítulo anterior foi discutida a especificidade moderna de um gênero literário como o romance. Da mesma forma, a aproximação com reflexões que problematizam outras *modernidades* da Europa em geral, no mesmo período, surge como possibilidade de compreender o processo de modernização e seu encontro com estruturas do Antigo Regime dentro de outros contextos.

As questões centrais que serão tratadas neste capítulo dizem respeito às mudanças das grandes cidades européias ao longo do século XIX, a chamada Revolução Urbana que, através do processo de modernização proporcionado pela Segunda Revolução Industrial, criou as metrópoles enquanto espaço de encontro: de um lado as estruturas ainda vigentes do Antigo Regime; de outro as forças modernizadoras que efetuavam mudanças no espaço urbano.¹¹⁵ É neste cenário que localizo a experiência moderna *fin-de-siècle* parisiense.

Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, acredita que a experiência moderna já teria mais de cinco séculos de tradição, localizando seu advento no Renascimento.¹¹⁶ O autor baliza-a em três fases: a época dos primeiros contatos, entre os séculos XVI e XVIII; a segunda fase, entre o final do século XVIII e início do século XX, marcada pela profunda dicotomia sentida por consequência de se viver em dois mundos simultaneamente; e a última, para ele vigente ainda, na qual a modernização teria se alastrado pelo globo.

O desenvolvimento humano individual surgiu então como paradigma para a experiência moderna da segunda metade do século XVIII, através de novas possibilidades abertas com o afrouxamento das hierarquias rígidas e legalmente sancionadas do Antigo Regime.¹¹⁷ Neste processo, o Iluminismo foi marcante para a

¹¹⁵ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 163: “A urbanização no século XIX consistia em algo mais do que a difusão de hábitos urbanos; significava uma difusão mais geral de forças ‘modernas’, anti-tradicionais. E, assim mesmo, não se dava de um só golpe: a cidade era ainda uma cultura distintiva, especialmente a capital.”

¹¹⁶ BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Ver a introdução.

¹¹⁷ Berman, ao analisar o *Fausto* de Goethe, afirma que a saga deste herói é a de um homem aberto e esclarecido, inserido em um mundo fechado, ainda feudal-tradicional. Ver BERMAN, M. *Op. Cit.*, Capítulo 1: O Fausto de Goethe: A tragédia do desenvolvimento.

experiência moderna, enquanto consolidação do ideal de indivíduo emancipado, esclarecido e livre: a *Aufklärung* de Kant condensou muito bem isto. A modernização material, movida pela Primeira Revolução Industrial, foi decisiva nesta busca pela emancipação: “O ideal humanístico do autodesenvolvimento se dá a partir da emergente realidade do desenvolvimento econômico burguês.”¹¹⁸

É preciso assim ter em mente que a experiência moderna no final do século XVIII e início do século XIX foi muito marcada pelos ideais iluministas, embora as cidades nas quais se passava a respectiva vida moderna ainda estivessem fortemente marcadas pelas forças tradicionais do Antigo Regime. Este encontro, por vezes hostil, em outras não só amigável como de auxílio recíproco, irá marcar a experiência social no mínimo até a Primeira Guerra Mundial, no início do século XX. E é neste encontro que a progressiva modernização material terá impacto sobre os indivíduos que estão relacionados a ela, sendo uma das suas principais conseqüências as crises de identidade coletiva e individual.¹¹⁹

Segundo Jacques Le Rider, em sua incansável análise sobre a modernidade vienense, quando a *Aufklärung* foi eleita como ideal moderno do século XVIII, criou-se em consequência um mal-estar entre a aspiração do homem moderno de alcançar a liberdade plena e a constante negação disto através de forças externas, normalmente tradicionais.¹²⁰ É contra estas barreiras exteriores que primeiramente o homem moderno irá lutar. Mas, além disto, ao longo do século XIX, o indivíduo parece dar-se conta de que estas forças não são unicamente exteriores, mas fazem parte dele próprio, sem que perceba:

¹¹⁸ BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 94. É interessante notar que a crítica ao modo de vida cosmopolita enquanto desviante já vêm desde o século XVIII: Rousseau representa tanto a defesa da liberdade plena quanto a visão do desvio do homem natural como problema moral derivado da vida cosmopolita, cf. SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 150.

¹¹⁹ Cf. LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. É preciso entender esta crise não só da identidade que o indivíduo dá a si em relação a laços parentais, étnicos ou raciais, mas da mais primária das identificações, com a própria realidade, para melhor captar toda carga que Le Rider dá ao termo.

¹²⁰ *Ibid.*, cf. capítulo 2: Individualismo, solidão e identidade em crise.

Ora, é esta unidade que se achou fraturada no começo do século XIX, na grande reviravolta da *epistémê* ocidental: descobriu-se uma historicidade própria à natureza; definiu-se mesmo, para cada grande tipo do ser vivo, formas de ajustamento ao meio que iam permitir, em seguida, definir seu perfil de evolução; mais ainda, pôde-se mostrar que atividades tão singularmente humanas, como o trabalho ou a linguagem, detinham, em si mesmas, uma historicidade que não podia encontrar seu lugar na grande narrativa comum às coisas e aos homens [...].

O ser humano não tem mais história: ou antes, porque fala, trabalha e vive, acha-se ele, em seu ser próprio, todo imbricado em histórias que não lhe são nem subordinadas nem homogêneas.¹²¹

Pode-se entender melhor porque o ideal de emancipação, que lutava contra a hierarquia rígida do Antigo Regime, as restrições familiares, os impedimentos sociais, em suma, qualquer opressão externa, pautava-se principalmente na ação pública-política; pode-se entender também porque houve, ao longo do século XIX, a valorização da subjetividade e da privacidade, pois o homem passou a buscar compreender as forças que lhe perpassavam sem que ele tivesse consciência plena delas, o que prejudicava o enfrentamento pelo indivíduo de tais forças involuntárias e inconscientes.

Assim, além daqueles fatores conscientes, manifestos como cerceadores da experiência humana moderna, surgiram também inúmeros fatores que passariam inconscientemente pelo indivíduo, necessitando do sujeito a suspensão da passividade em relação a estes agentes perigosos que ameaçam a almejada liberdade subjetiva plena, a realização do *espírito livre*. Esta mudança de *front* parece ter conseqüências diretas sobre a crise de identidade destacada por Le Rider:

À luz da psicanálise, o sentimento de identidade de cada sujeito aparece como um jogo constante e imprevisível onde se combinam e se opõem a identidade consciente e algo inconsciente, a identidade de projeção no futuro e a que se alimenta de recordação; a identidade de pertencer a uma família, a um grupo ou a um povo, e a que passa pela rejeição das dependências, da “normalidade”; a identidade atribuída pela vida (o sexo, a raça, a época, etc.), e a aspiração à negação e à ultrapassagem desses limites. O enfoque psicanalítico confirma também que, para o destino do sujeito, os fantasmas da identificação podem suplantar a identidade “real”, ao ponto da oposição entre a realidade e o fantasma não possuir mais nenhuma significação quando se busca compreender uma personalidade.¹²²

¹²¹ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 384-5.

¹²² LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 77.

No momento que a ferida narcísica é sentida, e o indivíduo vê que não tem total consciência das forças que o dominam, desvela-se sua incapacidade de tomar controle de seu autodesenvolvimento. O indivíduo encontrou-se em uma situação instável e insegura, pois não só havia realidades que perpassavam-no de forma não controlada e inconsciente, mas também corria ele o risco de involuntariamente expor estes traços do seu eu em público, o que era sentido também como perigo num espaço como a metrópole, mundo de estranhos e desconhecidos no século XIX.¹²³

O progressivo descrédito do homem público e a expansão da intimidade é o tema central do livro de Richard Sennett, *O declínio do homem público e as tiranias da intimidade*; analisando Paris e Londres, entre os séculos XVIII e final do XIX, ele traça o desenvolvimento histórico do espaço público surgido na metade do século XVIII. Sennett concentra-se na progressiva intimização da vida pública, que ao longo do século XIX teria levado à reformulação do espaço e da expressão em público, logo das relações e das experiências sociais.¹²⁴

Sennett parte do século XVIII para analisar as particularidades da emergente experiência moderna enquanto aquela que se desenrola numa nova urbanidade, da cidade enquanto local de estranhos. Este seria o fundamento daquilo que Sennett concebe como mundo público ordenado pela impessoalidade.¹²⁵

¹²³ Sennett destaca a crença na imanência existente durante o século XIX, segundo a qual era possível o desvendamento da personalidade através de detalhes de gestos, aparências e sentimentos involuntários, apresentados na vida pública. Cf. SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 194: “Uma pessoa conhecia verdadeiramente uma outra entendendo-a em seu nível mais concreto, que consistia em detalhes da roupa, do discurso, do comportamento. Nas roupas e nos discursos da Paris de Balzac, as aparências já não eram mais um distanciamento do eu, mas antes pistas para o sentimento privado. Inversamente, “o eu” não mais transcendia suas aparências no mundo. Esta era a condição básica da personalidade.”

¹²⁴ Georg Simmel afirma que a impessoalidade da vida nas grandes metrópoles gerou, como contraponto, uma subjetividade altamente pessoal. Cf. SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 18.

¹²⁵ SENNETT, R. *Op. cit.*, p. 69: “O surgimento de uma nova classe pode deste modo criar um ambiente de estranhos no qual muitas pessoas ficam cada vez mais iguais umas às outras, mas sem terem consciência desse fato. Há uma sensação de que as velhas diferenciações, as velhas linhas divisórias entre um grupo e outro, já não têm valor, mas há pouco senso de novas regras para distinções de momento. A expansão da classe mercantil e burguesa nas capitais do século XVIII foi acompanhada pelo aparecimento de muitas pessoas inclassificáveis – materialmente semelhantes, mas ignorantes de suas semelhanças – e pelo afrouxamento das posições sociais tradicionais. Estava faltando uma

A personalidade, ao tornar-se princípio de configuração e leitura do espaço público durante o século XIX, teria levado à confusão do binômio público-privado surgido no século XVIII. Uma das forças destacadas por Sennett neste processo é o capitalismo industrial, que durante o século XIX teria pressionado à privatização da sociedade, bem como mistificado a vida material, através do fetiche da mercadoria.¹²⁶ Sennett vê na ascensão da personalidade enquanto princípio social um mal moderno, na medida que ao serem inseridos os sentimentos nas relações sociais públicas, houve uma passionalização do espaço público, tornando-se assim local para troca de afeições.

Segundo Sennett, o advento da sociedade de massa, resultado do vertiginoso crescimento demográfico das grandes cidades, está diretamente ligado à diminuição da expressividade humana no espaço público, ao retraimento privado e à tirania da intimidade. Simmel afirma que

a reserva e a indiferença recíprocas e as condições de vida intelectual de grandes círculos nunca são sentidas mais fortemente pelo indivíduo, no impacto que causam em sua independência, do que na multidão mais concentrada na grande cidade. Isto porque a proximidade física e a estreiteza de espaço tornam a distância mental mais visível.¹²⁷

A busca pelos detalhes torna-se uma busca pelos símbolos psíquicos, as chaves para entender comportamentos e personalidades:

Tudo da sociedade está miniaturizado em cada pequena manifestação concreta da vida, mas o romancista e o leitor de romances devem se esforçar para aplicar cada uma de suas faculdades, para investir mais sentimentos nos detalhes do que poderiam confirmar logicamente, a fim de arrancar esse segredo. Pequenas ações, pequenas coisas da vida, não têm qualquer significação clara sem esse esforço.¹²⁸

nova linguagem para 'nós' e 'eles', para quem é do grupo e quem não é, para 'acima' e 'abaixo' na escala social."

¹²⁶ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 34-5.

¹²⁷ SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 22.

¹²⁸ SENNETT, R. *Op. cit.*, p. 198.

A análise de Sennett é muito pertinente, pois nela conclui-se que o corpo em público no século XVIII funcionava mais por signos que por símbolos. A valorização do símbolo no século XIX gerou a obsessão pelos mínimos detalhes expressados em público, pois eles simbolizariam a verdade da personalidade por trás deles. O que tem mais valor ainda para uma forma de discurso como o romance, que na busca pela descrição e análise da vida moderna não deixa de atentar para estes detalhes. O século XIX legou assim uma busca pela realidade subjacente à aparência, ao contrário da busca do século XVIII que rejeitava a *“idéia segunda a qual por detrás da convenção encontra-se uma realidade interior, escondida, à qual a convenção se referia e que constituía a ‘verdadeira’ significação.”*¹²⁹

O autor do *Declínio do homem público* aproxima-se de Simmel no diagnóstico da experiência moderna, pois afirma que foi a busca pela liberdade que tornou a personalidade em princípio social.¹³⁰ A personalidade individual acabou corporificando a busca pela liberdade, tornando-se não só ideal de homem moderno, mas parâmetro e princípio da configuração social. É neste momento que o corpo em público passa a ser uma força simbólica da personalidade, do caráter por detrás dele. Sennett usa o exemplo de Rousseau, para mostrar como o mergulho em si enquanto busca do *verdadeiro eu* já estava inserido dentro do próprio programa das Luzes, e como isto irá configurar uma proposta para as artes, enquanto desvelamento do eu.¹³¹

Isto irá continuar mais marcantemente ainda ao longo do século XIX, com o grande inchaço urbano das cidades européias, e com a Segunda Revolução esta sim Industrial. Ao discutir a especificidade da modernização e da modernidade do século XIX, Jacques Le Rider afirma:

¹²⁹ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 116.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹³¹ *Ibid.*, p. 153-4: *“Rousseau fez essa mudança repentina porque agora ele pode mostrar o efeito de uma cidade no padrão geral da expressão humana. A expressão verdadeiramente criativa é feita pelo homem que busca um verdadeiro eu; ele exprime essa descoberta em palavras, em música, em pinturas. As obras de arte são como peças de uma investigação psicológica. A arte de cidade grande, que começa com um conjunto de relações sociais interdependentes, produz ficções e estilizações do eu. Estas convenções existem em si mesmas; não têm relação com o caráter pessoal. Rousseau detesta a apresentação das emoções nesses termos; ele quer uma análise do caráter mais voltada para o seu interior.”*

A modernização do século dezenove se caracteriza pela expansão da administração do Estado, o progresso científico e técnico engendrando mudanças sociais e a perda de determinadas tradições culturais, o crescimento demográfico e econômico, a urbanização e o desenvolvimento de meios de comunicação e de informação. Estas mutações conduziram a uma redefinição dos termos do debate que parece agora indispensável ressaltar. A modernização, processo econômico, social e político, questiona a identidade cultural das coletividades e as identidades subjetivas dos indivíduos. O modernismo corresponde ao endurecimento doutrinário das “idéias modernas”, em primeira instância da idéia de progresso, inclusive nos campos artístico e religioso. Por fim, a modernidade designa um modo de vida, de pensamento e de criação, que não se furta ao imperativo de mudança e inovação, ao mesmo passo conservando consciência crítica em relação à modernização, expressada em termos estéticos ou teóricos, e ao tomar distância em relação ao modernismo. Em Baudelaire, a virulenta denúncia do mundo presente se conjuga com a exaltação do moderno. Do mesmo modo, a modernidade vienense se revela em muitos aspectos antimoderna.¹³²

O *sujeito clássico* criado pela *modernidade iluminada* do século XVIII era caracterizado pela liberdade subjetiva: exaltação da individualidade e da subjetividade. Mas ao longo do século XIX passou a existir uma certa angústia deste sujeito que ao se procurar, encontrava-se normalmente separado do mundo.¹³³ Posição paradoxal do indivíduo, exaltado como realização do ideal de homem moderno, mas também visto como cerne da dissociação moderna:

Diagnóstico e crítica do individualismo como doença moderna da cultura, exaltação do indivíduo como supremo fundamento da cultura autêntica: após Nietzsche, o fim do século e o início deste oscilam entre essas duas apreciações de um fenômeno julgado como ambivalente. – Mas a forma de vida que parece se coadunar com este individualismo é a solidão. Solidão orgulhosamente assumida, solidão dolorosamente ressentida.¹³⁴

Esta solidão, marca do *espírito livre* moderno, parece ligada à sensação de perda da realidade, na medida que isola o indivíduo do mundo, gerando a sensação de não pertencimento: “*A crise de identidade do Eu cortado do mundo é acompanhada de sintomas de perda de realidade que se traduzem no questionamento da identidade*”

¹³² LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 47-8.

¹³³ *Ibid.*, cf. capítulo 2: Individualismo, solidão e identidade em crise.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 58.

sujeito/objeto.¹³⁵ É esta sensação, de não-identificação com o real, que o narrador proustiano irá expor em sua história. Quando, ao final do primeiro livro *No caminho de Swann*, ele afirma que a realidade em que viverá não mais existia no momento da narrativa (ou concepção da obra), deflagra-se a incapacidade do indivíduo em significar o mundo que o circunda.

A modernização do século XIX, que parece ter acelerado às vésperas da Primeira Guerra Mundial, através do emergente capitalismo industrial, se fez sentir como força de desestabilização, ruptura, desidentificação, impessoalidade. Assim, a crítica à alienação do processo capitalista acaba alastrando-se a todas as formas de impessoalidade.¹³⁶ Sennett destaca que a personalização dos produtos era uma tentativa de incorporar significado em meio a uma produção de massa que acabava por homogeneizar os padrões de consumo e também os consumidores: é o que ele denomina de impacto do capitalismo industrial do século XIX na vida pública.¹³⁷ Isto se soma aos princípios segundo os quais era possível ler o caráter das pessoas segundo as aparências exteriores mínimas. É isto que Sennett denomina da incorporação das máscaras, que minou o princípio público do distanciamento e da impessoalidade.

A decepção e insatisfação com o mundo é resultado do que Sennett chama narcisismo da experiência moderna:

A forma mais comum pela qual o narcisismo se dá a conhecer à pessoa é através de um processo de inversão: se ao menos eu pudesse sentir mais, ou seu eu pudesse realmente sentir, então eu poderia me relacionar com os outros ou ter relações “reais” com eles. Mas, a cada momento de contato, parece que nunca sinto o bastante. O conteúdo óbvio dessa inversão é a auto-acusação,

¹³⁵ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 61. Cf. SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 43: “Cresceu a noção de que estranhos não tinham o direito de falar, de que todo homem possuía como um direito público um escudo invisível, um direito de ser deixado em paz. O comportamento público era um problema de observação e de participação passiva, um certo tipo de voyeurismo. Balzac chamava-o “gastronomia dos olhos”; a pessoa está aberta para tudo e nada rejeita a priori de suas esfera de ação, contanto que não tenha de se tornar um participante ou envolver-se numa cena. Esse muro invisível de silêncio, enquanto um direito, significava que o conhecimento, em público, era questão de observação – das cenas, dos outros homens, dos locais. O conhecimento não seria mais produzido pelo trato social.”

¹³⁶ SENNETT, R. *Op. cit.*, p. 359: “Qualquer situação que distancie as pessoas deve então reforçar, caso não resulte diretamente delas, as forças capitalistas de dissociação.”

¹³⁷ *Ibid.*, cf. capítulo 7: O impacto do capitalismo industrial na vida pública.

mas enterrada debaixo dele se acha a sensação de que o mundo está me decepcionando.¹³⁸

Decepção, insatisfação, perda de realidade, estas são algumas sensações freqüentes na experiência moderna advinda da relação entre o indivíduo e a metrópole. A ambigüidade e a indeterminação questionam a realidade da personalidade individual, mas também tornam o individualismo, como reduto, uma busca ainda maior. A metrópole do final do século XIX possibilita assim uma nova experiência, relação entre a vida material das grandes cidades, que através da mudança constante exige do indivíduo a busca de novas estratégias e ações.¹³⁹ Disto surge a necessidade de analisar alguns aspectos da Paris na virada dos séculos, como base para entender certos aspectos da experiência moderna nesta conjuntura, entre a *belle époque* e o *fin-de-siècle*, que marcam o panorama parisiense até o imediato pós-guerra.

¹³⁸ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 23. Cf. LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 50-51: “Por nossa parte, insistindo sobre a crise do individualismo pós-moderno e seu corolário, a crise de identidade, retomamos de certa forma às análises de Georg Simmel que mostravam como o homem moderno, único responsável por ele mesmo em relação aos valores, permanece constantemente inquieto: ‘Porque a essência do moderno’, escrevia Simmel, ‘é o psicologismo, o fato de sentir e interpretar o mundo de acordo com as reações de nossa interioridade, como um mundo interior, trata-se da dissolução dos conteúdos estáveis da subjetividade’.”

¹³⁹ SENNETT, R. *Op. cit.*, p. 310: “através de sua obra, Marx concebeu forças dialéticas na história que conduziam as pessoas a reformular suas crenças sob o impacto de novos eventos. O slogan segundo o qual as condições materiais determinam a consciência é e tem sido vulgarizado de modo fácil. Marx, no máximo, quis dizer com isso que cada nova situação material na sociedade força uma reformulação de crença apenas porque o mundo que informa essas crenças fora modificado.”

2.1 ALGUNS ASPECTOS DA EXPERIÊNCIA MODERNA DA *PARIS FIN-DE-SIÈCLE*

De todas as cidades não há nenhuma que se ligue mais intimamente ao livro que Paris. Se Giraudoux tem razão e se a maior sensação de liberdade humana é flunar ao longo do curso de um rio, então aqui a mais completa ociosidade, e portanto a mais prazerosa liberdade, ainda conduz livro e livro adentro. Pois sobre os desnudos *quais* do Sena há séculos se deitou a hera de folhas eruditas: Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena. (Walter Benjamin. Paris, a cidade no espelho. Declaração de amor dos poetas e artistas à "capital do mundo".)¹⁴⁰

Na medida em que o narrador da *Recherche* é perpassado pelo sentimento de insatisfação com o real, e mesmo dominado muitas vezes pela sensação de perda da realidade, é preciso entender em que real e realidade se pauta esta experiência moderna. Assim, neste momento seguiremos no sentido de abordar alguns aspectos da experiência moderna referente à vida em Paris no final do século XIX até início do XX.

Conforme Richard Sennett, desde o século XVIII buscava-se já organizar o espaço urbano em Paris, como medida frente ao afluxo demográfico que a cidade vivia. Uma das principais características destas reurbanizações do século XVIII foi a transformação do espaço das praças em local antes de passagem que de encontro e interação, legando esta função mais aos cafés, parques e teatros, enquanto novos locais de sociabilidade no XVIII.¹⁴¹

Mas o impacto do capitalismo industrial e as grandes ondas migratórias que seguiram para as grandes cidades foram fatores históricos cruciais durante o século XIX.¹⁴² O aumento populacional vertiginoso de cidades como Paris no século XIX criou um novo tipo de homem moderno. O contingente que afluía para o centro urbano

¹⁴⁰ BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 195-198.

¹⁴¹ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 74-78.

¹⁴² LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 34: "A população total da aglomeração urbana vienense [...] passa de 842.951 habitantes em 1869 a 1.927.606 em 1910. [...] Durante o mesmo período, pode-se observar, na maior parte dos países, o crescimento das grandes aglomerações urbanas. Entre 1860-1910, a população de Berlim pula de 496 mil a 2.071.257 habitantes, a de Paris de 1.696.141 a 2.888.119, e a de Londres, de 2.800.000 a 4.522.961." Cf. SENNETT, R. *Op. cit.*, p. 167, onde afirma-se que a população de Paris passou de cerca 500.000, no início do século XIX, à aproximadamente dois milhões e meio de pessoas no final do mesmo século.

contava com uma maioria de migrantes do campo. Encontraram uma Paris, durante as décadas de 1850-70, sendo reorganizada urbanisticamente. Segundo Sennett houve uma segmentação social da cidade neste processo, segundo as classes, conforme a paradigmática reurbanização de Haussman em Paris, assunto muito explorado em se tratando da experiência nas grandes cidades no século XIX.¹⁴³

Paris, durante o século XIX, concentrou os principais antagonismos de uma metrópole formada por um processo de modernização pujante e muitas vezes implacável, frente a estruturas do Antigo Regime:

Concentrando as tensões que varriam toda a Europa ocidental, Paris tornava manifestas as estruturas e as conseqüências dessas tensões; [...] Era como se em Paris os europeus estivessem vendo uma doença insinuar-se nas vidas de todos, e mesmo assim não conseguissem superar a perplexidade diante do paciente já atingido.¹⁴⁴

Porém, conforme destaca Sennett, o grande crescimento populacional no século XIX se deu em cidades que não eram em si industriais, mas sim realidades ainda carregadas de símbolos, tradições e culturas, em suma, de todos os elementos da vida na capital do Antigo Regime.¹⁴⁵

A vida nas grandes cidades européias no final do século XIX como Paris, passaram por um processo de mudança ininterrupta, que advêm no mínimo do século XVIII: a mudança na forma de vida que se faz de forma direta pelo processo de

¹⁴³ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 171.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 165.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 166: “A revolução urbana’ e a ‘cidade industrial’ são duas vias, rápidas mas enganosas, para retratar as transformações de um século atrás. A primeira engana ao sugerir que o crescimento das cidades no século XIX haveria sido tão enorme que teria pouca relação com as cidades que existiam anteriormente. A segunda engana ao sugerir que esse crescimento ocorreu tipicamente em lugares onde ser operário numa indústria gigantesca era a vida que o populacho da cidade conhecia. De fato, o maior crescimento da população ocorreu em cidades com poucas indústrias de porte; ocorreu nas capitais. O simples aumento da população era, certamente, sem precedentes. Velhos padrões para lidar com essa população e sustentá-la economicamente eram glorificados até que se tornassem irreconhecíveis; neste sentido, as mudanças numéricas se tornavam mudanças de forma. A nova população foi a princípio organizada por padrões estabelecidos da ecologia da cidade; estes mudaram, mas de maneira gradual.[...] As pessoas que chegavam também tinham raízes no passado.” Parágrafo seguinte: “Em parte, a economia das capitais do século XIX também glorificava o que existia na cidade do Antigo Regime.Comércio, finanças e burocracia permaneceram as atividades principais das capitais.”

modernização. Um exemplo claro é a percepção do tempo, que se modificou com o advento da eletricidade e da disciplina industrial.¹⁴⁶ Os trens e bondes elétricos, realidades cada vez mais cotidianas no período, forçaram as pessoas a adotarem uma hora padrão dentro de toda França.¹⁴⁷

É importante atentar para a forma como as pessoas que viviam nas grandes cidades se relacionavam com estes processos. Ao problematizar a especificidade da experiência moderna em Paris, entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, chamam atenção as análises de Eugen Weber, segundo as quais durante as décadas de 1880 e 1890, teria sido corrente entre os franceses o sentimento de fim de uma era, daí o amplo prestígio do termo *fin-de-siècle*, corrente na época como fórmula explicativa de tudo. Isto devido à crise econômica vivida nestas décadas e o conseqüente sentimento de pessimismo. Em contrapartida, o período entre o início do século XX até a Primeira Guerra Mundial, momento de recuperação econômica, teria sido marcadamente otimista se comparado ao *fin-de-siècle*, e passou a ser denominado, retrospectivamente após a guerra, de *belle époque*. Para o autor, isto foi conseqüência da extrema “*discrepância entre o progresso material e a depressão espiritual*”.¹⁴⁸

O sentimento de decadência, tão caro ao período, surge assim como constituinte da experiência dos sujeitos deste período, mas segundo E. Weber, foi

¹⁴⁶ Para uma análise mais profunda da implantação da sociedade disciplinar, cf. FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: o nascimento da clínica*. Petrópolis: Vozes, 1987.

¹⁴⁷ WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 89-90. SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 17: “*esta necessidade é criada pela agregação de tantas pessoas com interesses tão diferenciados, que devem integrar suas relações e atividades em um organismo altamente complexo*”.

¹⁴⁸ WEBER, E. *Op. cit.*, p. 11. Sobre a discussão do sentimento de pessimismo e otimismo, respectivamente ao final do século XIX e início do século XX na França, ver principalmente a introdução do referido livro de Eugen Weber, onde o autor defende que a expressão *fin-de-siècle* tinha a princípio sentido ambíguo, não tendo necessariamente a conotação negativa de decadência que prevaleceu posteriormente. RUDORFF, R. *The Belle Epoque. Paris en the nineties*. New York: Saturday Review Press, 1973. p. 206: “*In the 1890’s, the expression fin de siècle became widely popular in France and was frequently applied to a number of artistic and literary tendencies. Writers, critics and journalists used the words as an adjective for anything strange, exotic and artificial. Simultaneously, the term was often associated with the idea of ‘decadence’.*”

sobretudo entre as classes privilegiadas e dominantes que este predominou.¹⁴⁹ Na medida que o processo de modernização causava um crescimento material, levava também a uma gradual diminuição das barreiras entre as camadas sociais, uma certa tendência à homogeneização muitas vezes combatida pelas classes dominantes através do discurso da decadência e da desagregação moderna. Neste sentido, é interessante notar a queda do analfabetismo na década de 1880, o que trouxe maior independência, novo nível de autonomia individual, maiores oportunidades materiais e educacionais. Trouxe também diminuição das particularidades e singularidades. Processo civilizador, homogeneização através de normas de vestuário, consumo e civilidade: maior proximidade do comportamento entre as classes.¹⁵⁰

Facções da elite, encampadas por nobres e burgueses com tendências à aristocratização, denunciavam a subversão da tradição: “*Responsabilizava-se a vida moderna, especialmente a urbana, pela deterioração.*”¹⁵¹

A derrota francesa na Guerra Franco-Prussiana, em 1871, é extremamente relevante, na medida que catalisou o sentimento de decadência: Paris era muitas vezes enunciada como a capital da decadência européia.¹⁵² A advento do nacionalismo neste período é simbólico: necessidade de salvar o organismo maior que é a nação. O

¹⁴⁹ Cf. WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. É importante destacar que a subversão era também sentida como revigoramento e redenção. Segundo o autor, a reação à mudança é uma característica fundamental do período. Isto se daria principalmente dentro da classe dominante, que via sua distinção enfraquecer em relação às outras classes, em vista da gradual diminuição das barreiras entre as camadas sociais. Assim, esta visão da época enquanto final de uma era vincula-se a outro tema corrente, o de *decadência-degeneração*. A partir daí, a crítica ao *homem moderno* como decadente fez-se quase automática. Ver principalmente a introdução e o capítulo 1: Decadência?

¹⁵⁰ *Ibid.*, cf. capítulo 3: Como viviam. Sobre a abrangência maior deste processo civilizador, cf. ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. Cf. também ELIAS, N. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

¹⁵¹ WEBER, E. *Op. cit.*, p. 33.

¹⁵² Rudorff considera Paris como a capital da *belle époque*. RUDORFF, R. *The Belle Époque. Paris en the nineties*. New York: Saturday Review Press, 1973. p. 13: “*In the last years of the 19th century, Paris became the civilized world’s capital of elegant living, pleasure and artistic genius. The decade which had so much charm and gaiety was also one of the most eventful and unsettled in the city’s long history. Nostalgic survivors of the period and later generations have fondly looked back at these years as part of what Frenchmen call la belle époque – the last of the ‘good old days’ before world wars, revolutions and galloping technological progress transformed the world out of recognition. People who lived at the time, however, called it the fin de siècle and the opinion was frequently voiced that the end of the old century was coinciding with the dying of traditional culture and civilization.*”

higienismo surge assim num campo extremamente fértil, para curar a sociedade moderna doente. A prática de esportes, emergente neste período, em parte devido ao tempo livre para o lazer conquistado com a diminuição da jornada de trabalho, também surgiu como possibilidade de regeneração dos males modernos, bem como a crescente busca por estações de águas e atividades ao ar livre.¹⁵³

A perda de confiança nos ideais modernizadores baseados em pressupostos iluministas como progresso, razão e ciência, foi acompanhada por questionamentos e críticas contra a sociedade tecnicista. Assim, outro flanco de enfrentamento do processo de modernização se deu através da recusa do racionalismo, do naturalismo e do materialismo. É preciso atentar para a crise do positivismo neste contexto. Intoxicação através de drogas, transgressão dos valores e regras, ascensão do espiritismo, ocultismo e misticismo, o *fin-de-siècle* é marcado pela reação contra a força do real mais imediato, vertente intelectual da recusa mais geral ao processo material transformador da vida das pessoas. Esta reação pode ser observada como uma constante dentro da *Recherche*: “Mas a nossa época, em tudo, tem a mania de só querer mostrar as coisas com o que as cerca na realidade, e assim suprimir o essencial, o ato do espírito, que dessa realidade as isolou.”¹⁵⁴

É praticamente uma recusa contra a imposição do real. Posição ambígua da cidade neste contexto, que para além de seu efeito desestabilizador, surge também como sedutora por excelência, local da promessa da transgressão sem comprometimento, devido à possibilidade de anonimato. É durante o século XIX que teria surgido a visão do submundo parisiense enquanto local de possibilidade de toda fantasia.¹⁵⁵

No projeto de liberalização plena da personalidade, o desvio tomou então um aspecto positivo, o que pode bem se concluir da experiência boêmia ao longo do século XIX como formadora da individualidade. Jerrold Seigel defende inclusive a tese de que

¹⁵³ WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Principalmente capítulo 9 e capítulo 11, sobre o aumento do curismo, turismo e práticas esportivas.

¹⁵⁴ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 197.

¹⁵⁵ SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992. Capítulo 5: A outra boemia e seus costumes.

a transgressão pela vida boêmia, antes de ser pura negação da vida burguesa, seria justamente seu limite.¹⁵⁶ Conforme ele:

Sentir-se livre para se expressar a si mesmo, desvio, anormalidade: esses três termos passaram a ser vistos como completamente interligados, uma vez que o *medium* público se tornara um campo para a abertura da personalidade. [...] em 1890, era por transgressão que uma mulher, ou um homem como Oscar Wilde, podia ser livre. Numa cultura de personalidades, a liberdade se tornara uma questão de não se comportar nem ter a aparência das outras pessoas.¹⁵⁷

Assim, a experiência boêmia do final do século XIX em Paris figura como deflagradora de muitos dilemas modernos. Além da busca pela liberalização da vida de sonho, ela representava o lado da vida que não podia ser definido dentro dos limites entre imaginação e realidade. Seigel afirma que o boêmio do final do XIX surge enquanto convertido à respeitabilidade no espaço público, mas depravado incapaz de abdicar às transgressões na intimidade: em suma, passa a ter vidas paralelas. “*A boemia era o local onde provar e tocar a moderna perda da fé.*”¹⁵⁸ E seu espaço principal na *Paris fin-de-siècle* era Montmartre, como local comum da boêmia e da *avant-garde*.¹⁵⁹ A experiência boêmia sintetizava abandono sensual, ansiedade metafísica, paixões políticas, em suma, a liberalização da vida burguesa e suas restrições, o olho do furacão de seus dilemas. Busca de alteração do estado do indivíduo para uma nova apreensão da realidade: “*o fato objetivo, como a imagem, é diverso conforme o estado interior com que o abordamos. E a dor é um tão poderoso transformador da realidade, quando a embriaguez.*”¹⁶⁰

¹⁵⁶ Seigel vê a boemia como expressão de um conflito no seio da própria burguesia, enquanto uma apropriação dos estilos de vida marginais por burgueses (jovens principalmente) para dramatização da ambivalência em relação a suas identidades burguesas e destinos sociais. Segundo o autor: “*Exatamente o que a boemia representava para aqueles que algum dia tiveram contato com ela dependia do local para onde eles haviam subseqüentemente se deslocado.*” SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930.* Porto Alegre: L&PM, 1992. p. 159.

¹⁵⁷ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 237.

¹⁵⁸ SEIGEL, J. *Op. cit.*, p. 279.

¹⁵⁹ *Ibid.*, capítulo 12: A arte e a vida em Montmartre.

¹⁶⁰ PROUST, M. *A fugitiva.* Porto Alegre: Globo, 1956. p. 78.

A ambigüidade e a contradição surgem como constantes desta experiência moderna nas grandes cidades. Ao que parece, o embate entre antigo e moderno travado em uma cidade como Paris legou aos indivíduos uma certa incerteza e inconstância. Frente a um mundo que se modificava incessantemente, os indivíduos encontravam-se sem armas para avaliar esta mudança. A recepção do telefone pelo público demonstra isto: segundo E. Weber, no princípio e durante algum tempo, o telefone foi visto com desconfiança e suspeita, intruso indesejado na vida privada.¹⁶¹

A crise do positivismo demonstra um certo incômodo com o progresso científico, não só pela constatação do embotamento gerado pela modernização, que aumentava as necessidades desnecessárias, mas pelo medo da capacidade de destruição possível através do desenvolvimento armamentista: “*os novos dispositivos, a parafernália da modernidade, escravizam seus usuários*”; além disso, “*as possibilidades de destruição reveladas ao fim de siècle estimularam uma visão peculiarmente pessimista do futuro, que se ajustava a visão sombria do presente.*”¹⁶² Conforme Weber, a aflição e o bem-estar cresciam em paralelo, por mais ambíguo que isto possa parecer.

De qualquer forma, Weber conclui seu livro afirmando que a virada do século XIX para o XX marcou um momento de otimismo e esperança, sensação de superação da tão marcante decadência através de uma possível revitalização.¹⁶³ Um dos grandes símbolos da busca pela regeneração através do nacionalismo, na literatura da época, foi o escritor Maurice Barrès, que chegou a ser denominado após o desastre da guerra de Rouxinol da Carnificina. Jacques Le Rider chama atenção para a abrangência da ideologia nacionalista na época, como tentativa de resolver o problema da decadência moderna: “*Como na literatura da “Jovem Viena”, pode-se encontrar, nas obras*

¹⁶¹ WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 97.

¹⁶² *Ibid.*, p. 99-100. Conforme destaca Le Rider, a crise de identidade como marca do período é resultado da crítica ao positivismo, mas também das próprias investigações positivistas que deixaram o sujeito em ruínas. Cf. LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 91.

¹⁶³ WEBER, E. *Op. cit.*, p. 294-295.

*francesas do decênio, que começa por volta de 1890, um movimento de reação contra a decadência, que assume a forma de uma recusa do individualismo.*¹⁶⁴

Vanessa Schwartz, em análise sobre o advento do cinema no final do século XIX, afirma que o gosto público pela realidade na Paris *fin-de-siècle* era generalizado. Segundo um guia turístico da cidade de 1884, “*havia sempre algo para ser visto.*”¹⁶⁵ Mas é preciso ter em conta que a realidade, longe de ser vista como um realismo barato, era identificada com o espetáculo e com o mistério. Segundo Schwartz, isto se deveu em parte à emergência da imprensa de massa, que se tornou formadora de uma cultura que pautava o realismo pelo espetáculo da narrativa jornalística.¹⁶⁶

Nesta conjuntura, o desejo de olhar (flânerie e voyeurismo) tornou-se exigência para a experiência moderna.¹⁶⁷ O desejo de ver e conhecer a realidade era fundamental para a experiência *fin-de-siècle parisiense*: “*Algumas pessoas acreditavam que a popularidade das visitas públicas ao necrotério, como o próprio interesse nos jornais, originava-se do interesse público pela assim chamada realidade.*”¹⁶⁸ Neste contexto, o necrotério surgiu não só como espetáculo gratuito, mas também como a realidade em si, não uma imitação. Outro fator seria o forte caráter espetacular que o necrotério adquirira enquanto apresentação das narrativas jornalísticas: legitimação recíproca.¹⁶⁹

Vanessa Schwartz, ao analisar assim os precursores do olhar e gosto público pelo cinema, que ela identifica com a própria busca pela realidade, chama atenção também para o Museu de Cera, que somado a artifícios técnicos modernos,

¹⁶⁴ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 463.

¹⁶⁵ SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: (Org.) CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 411.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 412.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 415: Segundo Schwartz, a popularidade do necrotério no final do século XIX, freqüentado por multidões e considerado atração turística de Paris, era variante do voyeurismo na época: “*Muitos comentaristas sugeriram que o necrotério satisfazia e reforçava o desejo de olhar que tanto permeou a cultura parisiense do fim do século XIX.*”

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 416.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 418: “*Os jornais davam destaque às histórias das multidões no local, e, como os jornais, o necrotério reapresentava uma vida parisiense tornada espetáculo.*”

representava cenas reconhecíveis, em quadros, “como algo que fornecia a ilusão da presença, ou realidade, de um modo que a pintura simplesmente não conseguia alcançar.”¹⁷⁰ Esta busca frenética pelo real e verdadeiro, em um mundo que encontrava-se em mudanças cada vez maiores e mais rápidas, onde o desconhecido parecia a regra, onde sempre havia algo novo e espetacular para surpreender, afrouxou as barreiras entre ficção e realidade que praticamente um século de Luzes, historicismo e positivismo haviam erigido.

Assim, Schwartz conclui que o *fin-de-siècle* parisiense viveu a valorização e generalização da flânerie enquanto necessária na experiência moderna: “Para muitos observadores do *fin-de-siècle*, os parisienses demonstraram um novo e bem marcado gosto pela realidade.”¹⁷¹ Mas é interessante notar que, para muitos outros, estas simulações e recriações do real, através de artifícios técnicos modernos, era sentida como falsidade e artificialismo. O narrador proustiano marca muito bem isto, ao afirmar que em sua infância só valorizava as verdades necessárias e metafísicas, não feitas pelo homem. Não que a *Recherche* não se insira nos problemas realistas, muito pelo contrário, ela é justamente resultado de uma busca pela complexidade da realidade.¹⁷²

O espetacular que a modernização trazia no final do século XIX tornou a cidade em um local onde a experiência passou a apreciar, em contrapartida, o isolamento, a

¹⁷⁰ SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: (Org.) CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 427. O *Panorama* também foi um fenômeno que, no final do século XIX, misturava som, luz elétrica, vapor e gás, entre outras invenções modernas, para representar cenas reais. Pode-se concluir disto a valorização na vida moderna de experiências que recriassem o real, através do movimento. E não apenas experiências meramente visuais, mas corporais, para serem sentidas o máximo possível por quantos sentidos e sentimentos estivessem disponíveis. O narrador proustiano, na mesma ânsia em busca das experiências reais, critica a artificialidade do panorama em relação à autenticidade da natureza: “essa dor para mim representava e garantia a realidade da impressão que eu ia buscar, impressão impossível de substituir por nenhum espetáculo dito equivalente, por nenhum panorama que eu pudesse ir ver sem ser por isso impedido de voltar à minha cama.” Cf. PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 198.

¹⁷¹ SCHWARTZ, V. *Op. cit.*, p. 435.

¹⁷² *Ibid.*, p. 435, onde Schwartz afirma que o gosto parisiense “pelo real estava assentado na indistinção da vida e da arte – no modo como a realidade era transformada em espetáculo (como no necrotério) ao mesmo tempo que os espetáculos eram obsessivamente realistas. A realidade, no entanto, era constituída e definida de modo complexo.”

passividade, a observação.¹⁷³ Na *Recherche*, o isolamento e a solidão surgem como fundamentais para o modelo de artista buscado pelo narrador proustiano, único meio pelo qual consegue sair do mundanismo da alta sociedade para trazer à luz sua tão sonhada obra de arte:

Certo, pretendia recomeçar no dia seguinte, desta vez visando a um fim determinado, a viver na solidão. Nem em casa receberia nas horas de trabalho, pois o dever de realizar a minha obra superava o de ser polido, ou mesmo compassivo. Os visitantes insistiriam, era fora de dúvida.¹⁷⁴

Solidão para a produção, aliada à boa observação como meio de obter material para a futura obra de arte. Quando o narrador conclui que os irmãos Goncourt eram bons escritores justamente porque sabiam ouvir e ver bem o que lhes rodeava, ele destaca a observação como adjetivo necessário dos grandes artistas.¹⁷⁵

O *flâneur* é assim uma das figuras tradicionais dentro da experiência moderna, principalmente entre os artistas do século XIX nas grandes cidades como Paris, que necessitavam da observação como meio de conseguir captar seus “objetos”. Além disso, seu modelo de observação agia como escudo e defesa contra uma multidão cada vez mais investida enquanto representante do caos e da desordem.¹⁷⁶ O *habitué*, freqüentador dos cafés parisienses predominantemente ao ar livre após a reorganização espacial da década de 1860, é exemplo claro do direito ao silêncio: aglomerado de pessoas, embora separadas por vidros. Sociedade do espetáculo

¹⁷³ Cf. SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992. Capítulo 3: Política, fantasia, identidade: a boemia na Revolução de 1848, onde o autor afirma que a arte vinculou-se fortemente ao tema da busca pela liberdade individual no século XIX: busca do autodesenvolvimento, na qual é necessário também o isolamento.

¹⁷⁴ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 207.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 13-20.

¹⁷⁶ Sennett chama de *cidade do espetáculo passivo* as grandes capitais européias do final do século XIX, aparentemente salpicadas de novas experiências. Cf. SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 160. Mais adiante, p. 263-4: “Em ‘O Pintor da Vida Moderna’, um ensaio sobre Constantin Guys, Baudelaire dissecou a figura do flâneur, o homem do boulevard, que ‘se veste para ser observado’, cuja própria vida depende desse suscitar o interesse dos outros na rua; o flâneur é uma pessoa ociosa que não é um abastado aristocrata. O flâneur que Baudelaire toma como o ideal dos parisienses de classe média, Poe, em ‘O Homem na Multidão’, o toma como o ideal dos londrinos da classe média, assim como Walter Benjamin o toma, mais tarde, como o emblema do burguês do século XIX que imaginava como ser interessante.”

unilateral: “*Tanto em Bayreuth quanto em Paris, a platéia se torna testemunha de um ritual, maior do que na vida real. O papel da platéia é o de ver, não o de responder.*”¹⁷⁷

O silêncio em público funciona perfeitamente como direito do sujeito que busca a independência, dentro desta conjuntura da cidade das multidões do século XIX; é também fator de dependência dentro da arte, o que torna os espectadores em passivos inocentes e ignorantes diante da espetacular e incomensurável expressão artística moderna.¹⁷⁸ O narrador afirma ter sido o teatro o primeiro local de insinuação da arte para ele:

Todas as minhas conversações com meus camaradas versavam sobre aqueles atores cuja arte, embora me fosse ainda desconhecida, era a primeira forma, dentre todas as que reveste, com que para mim se fazia pressentir a Arte. Entre a maneira que tinha um ou outro de declamar, de nuançar uma tirada, as diferenças mais insignificantes me pareciam de importância incalculável. E, pelo que deles me haviam dito, classificava-os por ordem de talento, em listas que me recitava todo o dia e que tinham acabado por petrificar-se em meu cérebro e incomodá-lo com a sua inamovibilidade.¹⁷⁹

Neste trecho o narrador mostra um núcleo importante de significação para ele da realidade e verdade. A questão da fama e prestígio das personalidades, das quais ele *confessa* não ter conhecimento na época, mas que lhe advém de amigos, configura-se em um mundo imaginado. Poder-se-á notar em muitos momentos que os personagens adquirem importância, na vida do narrador, enquanto relações sociais desejáveis na medida em que prometem uma verdade artística impensada pelo narrador; ou quando prometem a verdade da beleza pelo amor, ou outro segredo necessário de ser desvendado. Quando lhe é permitido, na adolescência ver um espetáculo de teatro representado pela tão desejada e famosa atriz Sarah Bernard, a *Berma*, afirma que:

o que eu pedia àquela matinê eram coisas muito diversas de um prazer: verdades pertencentes a um mundo mais real do que aquele em que vivia, e cuja aquisição, uma vez realizada, não me poderia ser arrebatada por

¹⁷⁷ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 259.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 270.

¹⁷⁹ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 49.

incidentes insignificantes de minha inútil existência, por mais dolorosos que fossem.¹⁸⁰

Mas uma questão que surgirá aqui é o que se poderia denominar de gérmen do impasse entre idealização subjetiva e a força da realidade objetiva: na verdade, o que poderá se observar constantemente na *Recherche* é o sentimento de insatisfação com a realidade exterior por parte do narrador; a impossibilidade de ver no mundo as imagens sonhadas. O que se pode observar claramente por detrás desta *descrença* originária é a própria crise de identificação, crise de identidade moderna, elemento que permeia a experiência moderna nas cidades do fim do século XIX. Conseqüência em parte da irresolução da crise das tradições e dos antigos sistemas de crenças que, ao longo dos séculos XVIII e XIX, perderam força sem, no entanto, extinguirem-se.

Por conta deste impasse o narrador logo se decepcionou com a encenação da peça de teatro *Fedra*, que viu representado por Berma, pois sentiu como se não fosse capacitado a reter a *verdade desejada* da obra.¹⁸¹ Contudo, “*menos decepcionantes que a vida, essas grandes obras-primas não começam por nos dar o que têm de melhor.*”¹⁸² Logo, elas aparecem como menos decepcionantes que a realidade material.

¹⁸⁰ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 19.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸² *Ibid.*, p. 96.

2.2 DECADÊNCIA E INSATISFAÇÃO COM O REAL

Dizem certos filósofos que o mundo exterior não existe, e que é em nós mesmos que desenvolvemos nossa vida. Seja certo ou não, o amor, mesmo em seus mais humildes começos, é um exemplo impressionante do pouco que a realidade constitui para nós. (Marcel Proust, *A fugitiva*)¹⁸³

Tentamos achar nas coisas, que por isso nos são preciosas, o reflexo que nossa alma projetou sobre elas, e desiludimo-nos ao verificar que as coisas parecem desprovidas, na natureza, do encanto que deviam, em nosso pensamento, à vizinhança de certas idéias; e muitas vezes convertemos todas as forças dessa alma em habilidade, em esplendor, para influir em seres que sentimos situados fora de nós e que jamais alcançaremos. (Marcel Proust, *No caminho de Swann*)¹⁸⁴

A sensação da impossibilidade de alcançar uma coisa sonhada em seu correlato “real”, material, é uma constante dentro da *Recherche*, algo que não pode ser negligenciado. Segundo Eugen Weber, a neurastenia foi *a doença do século* para aqueles que viveram o período, vinculada principalmente ao culto da melancolia. Nervos frágeis devido à alta sensibilidade.¹⁸⁵

É interessante não esquecermos que o final do século XIX e o início do XX presenciou o nascimento da psicanálise. Jacques Le Rider afirma que muitas vezes um certo estado d’alma era designado pelos vienenses como nervosismo.¹⁸⁶ É interessante

¹⁸³ PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 116.

¹⁸⁴ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 56.

¹⁸⁵ WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Capítulo 1: Decadência? O narrador proustiano, além das sufocações e outros problemas respiratórios aludidos constantemente, destaca que sofria dos nervos: “*E no caso de um temperamento nervoso como era o meu, isto é, de uma natureza onde os nervos, ou sejam os intermediários, não cumprem bem as suas funções*”. Cf. PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 220-221.

¹⁸⁶ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 67: “*Os modernos vienenses usam preferencialmente o tema, sugestivo e vago, para definir seu estado d’alma: ‘nervosismo’. Os Ensaios de Psicologia Contemporânea de Paul Bourget [...] haviam contribuído para o lançamento desta tese. No primeiro capítulo desses Ensaios, consagrado a Baudelaire, Bourget evocava o taedium vitae, o tédio que se manifesta na modernidade: ‘Uma náusea universal perante as insuficiências deste mundo agita o coração dos eslavos, germânicos e latinos. Manifesta-se nos primeiros através do niilismo, nos segundo pelo pessimismo e em nós mesmos através de neuroses solitárias e esquisitas’.*”

notar que conforme destaca Le Rider, Nietzsche foi um dos primeiros a identificar a neurose como um fenômeno singularmente moderno.¹⁸⁷

O nervosismo foi assim tema constante na virada do século. Indício de crise cultural com a chegada do sujeito psicológico, que surge sob as ruínas do eu liberal:

Após ter celebrado o *Homo Politicus*, demonstra-se, doravante, interesse pelo *Homo Psychologicus*, que Carl E. Schorske, pioneiro dos estudos vienenses, apresentava como o herói de uma modernidade que assumiu a forma daquilo que Heinz Kohut, num outro contexto, chamava “remanejamento de si”. As mudanças históricas não somente obrigam o indivíduo a forjar uma nova identidade para si, mas impõem também a grupos sociais inteiros repensar ou substituir os sistemas de crenças desaparecidos. A cultura liberal, recorda Schorske, acreditava no homem racional que, através da ciência, se tornaria dono da natureza e, através da moral, dono de si mesmo. Na modernidade da época de 1900, o homem da razão concebido como um ideal universal cedeu passo a um indivíduo mais instável e mutável, à pesquisa de novas formas de vida, e sempre ameaçado de ver seu individualismo absorvido por novas comunidades.¹⁸⁸

A chegada da *arte dos nervos* foi também vista como positiva, na medida em que era resultado da luta do indivíduo que buscava enfrentar, desafiar e dominar forças incomensuráveis.¹⁸⁹ O médico chamado para atender a avó do narrador, quando esta está prestes a morrer, o dr. Du Boulbon, bem ao estilo psicanalítico da época, chega a afirmar que toda a cultura advém dos nervos:

A senhora pertence a essa família magnífica e lamentável que é o sal da terra. Tudo o que conhecemos de grande nos vem dos nervosos. Foram eles e não outros que fundaram as religiões e compuseram as obras primas. Jamais o mundo saberá tudo quanto lhes deve, e principalmente o quanto eles sofreram para lhe dar o que deram.¹⁹⁰

¹⁸⁷ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 68.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 496.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 70. Cf. SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992. p. 169, onde o autor afirma que parte da literatura francesa do século XIX buscou “interessar o público através do desenvolvimento psicológico e do drama das emoções e das catástrofes mentais.”

¹⁹⁰ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 335.

Assim, é preciso entender que entre a proclamação da emancipação do sujeito, modelo do homem moderno do século XVIII, e a crise vivida no final do século XIX e início do XX por este sujeito que se supunha livre, houve uma cisão relevante:

A emancipação do indivíduo na ordem política e social, essa conquista da modernidade do fim do século dezoito e das primeiras décadas do dezenove, emparelhava-se com a afirmação confiante e orgulhosa da individualidade nos domínios da ética e da estética. Não obstante, Schopenhauer e Nietzsche analisaram as ilusões e os males do individualismo, e essa crítica encontrou seu prolongamento na psicologia e na sociologia do final do século dezenove e do início do presente: a autonomia e a solidão do indivíduo aparecem como um dos fenômenos mais ambivalentes da condição moderna. A crise do individualismo, vivenciada sob a forma de uma crise do sentimento de identidade, se encontra no cerne das interrogações da literatura e das ciências humanas, tanto nas obras de Hugo Von Hofmannsthal como nas de Freud.¹⁹¹

Crise de identidade causada pelo processo de modernização, visto como desenraizamento e desmoronamento das tradições; crise do individualismo enquanto paradigma para o homem moderno. Os aspectos analisados por J. Le Rider em Viena demonstram, ao depararmos com o contexto parisiense no mesmo período, que algumas conseqüências da vida moderna apresentam uma estrutura em certa medida análoga.¹⁹² O culto à interioridade e a elevação do individual e subjetivo em detrimento do social e do realismo são aspectos correntes no romance proustiano.¹⁹³ A arte como último reduto metafísico moderno, e o artista como gênio capaz de captar a essência, sacerdote da verdade; ao mesmo tempo, a decadência como tema nas cidades do mundo europeu ainda construídas sob estruturas do Antigo Regime, mas impregnadas pelas mudanças modernas.¹⁹⁴

¹⁹¹ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 11-12.

¹⁹² Jaques Le Rider, *Op. cit.*, afirma que o caso vienense é paradigmático dos problemas modernos do final do século XIX e início do XX, por questões singulares, principalmente o maior impacto da modernização no atrasado império austro-húngaro e a sombra cultural que era a Prússia, dominante em relação à cultura germânica.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 26: “Isto significa que o individual e a subjetividade serão cultivados e explorados em detrimento das idéias sociais e do estilo realista.”

¹⁹⁴ É interessante notar que também havia a crítica à arte enquanto fuga do mundo. Cf. SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992. Capítulo 1: Os limites da vida boêmia, onde Seigel destaca que uma das críticas que se fazia à

Segundo Simmel, o domínio da economia de mercado nas grandes cidades é um dos responsáveis pela desvalorização do mundo objetivo: a economia de mercado, segundo ele, torna o mundo objetivo e as relações sociais em coisas prosaicas, avaliadas sempre quantitativamente, devido ao sistema de monetarização. Ao comentar a atitude *blasé*, afirma ele:

Nesse fenômeno, os nervos encontram na recusa a reagir a seus estímulos a última possibilidade de acomodar-se ao conteúdo e à forma da vida metropolitana. A autopreservação de certas personalidades é comprada ao preço da desvalorização de todo o mundo objetivo, uma desvalorização que, no final, arrasta inevitavelmente a personalidade da própria pessoa para uma sensação de igual inutilidade.¹⁹⁵

Desvalorização da realidade objetiva e indiferença social, dois aspectos de um mesmo problema.

O que as análises de Le Rider deixam claro, é que Viena era sentida e vivida como o pilar arcaico do velho mundo, e por isto o abalo da modernização foi ali sentido de maneira radical no final do século XIX e início do XX. Mas conforme podemos observar a partir de Arno Mayer, longe de ser uma característica unicamente austríaca, a permanência da tradição e a simbiose desta com o desenvolvimento industrial e econômico no final do século XIX é uma constante das potências europeias no período.¹⁹⁶

A crise vivida pelos sujeitos, que pode ser observada principalmente pelo abalo no individualismo, exigiu reelaborações e reflexões das quais o culto do gênio é um dos resultados: *“Quando as tradições, as escolas, os cânones e os critérios do gosto estão submetidos a uma crítica radical e quando a legitimidade da arte se fundamenta*

boemia no século XIX era o que se denominou de “artistismo”, visto enquanto uma doença que separava o indivíduo do mundo.

¹⁹⁵ SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 19.

¹⁹⁶ Cf. MAYER, A. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Mayer analisa de forma retrospectiva as seis potências europeias envolvidas diretamente na Primeira Guerra Mundial: França, Inglaterra, Itália, Prússia, Império Austro-Húngaro e Rússia. As questões referentes à persistência do Antigo Regime serão tratadas pormenorizadamente no capítulo 3, pois são extremamente relevantes para a análise do espaço social interno ao romance de Marcel Proust.

*exclusivamente sobre a força da individualidade criadora, o gênio retorna obrigatoriamente.*¹⁹⁷ Este prestígio surge para o jovem narrador da *Recherche* principalmente através dos meios de alcançar a verdade, filosofia e artes. Daí uma das origens da sua incansável busca por tornar-se um grande romancista.

Em sua infância, o escritor Bergotte aparece como o primeiro artista a prometer verdades antes inimagináveis para o narrador:

Cada vez que me falava de alguma coisa cuja beleza me permanecera até então oculta, dos pinheirais, do granizo, de *Notre-Dame de Paris*, de *Athalie* ou de *Phèdre*, fazia, numa imagem, essa beleza explodir e vir até a mim. Sentindo, pois, quantas e quantas partes do universo havia que não seriam distinguidas por minha falha percepção se ele não me aproximasse, desejaria possuir uma opinião sua, uma imagem sua, sobre todas as coisas, sobretudo, as que teria ensejo de ver por mim mesmo, e entre estas, particularmente sobre antigos monumentos franceses e certas paisagens marinhas, pois a insistência com que as citava em seus livros demonstrava que a tinha como ricas de significação e beleza.¹⁹⁸

Gênio e místico foram figuras que simbolizaram a promessa do reencontro entre sujeito e objeto.¹⁹⁹ É importantíssimo reter uma conclusão que Jacques Le Rider faz acerca de um texto ficcional do austríaco Hoffmannsthal: segundo ele, foi preciso ao personagem efetuar uma “*conversão necessária da subjetividade para uma melhor apreensão da realidade.*”²⁰⁰ Se nos voltarmos para a *Recherche*, e atentarmos para a intermitente busca do narrador pela verdade através da arte literária, em sua complexa relação com a insatisfação com a realidade, pode-se concluir que a aspiração do narrador por tornar-se um grande escritor advém de fato de sua busca pela realidade mais verdadeira. Negação do realismo que se prende às aparências e enganos superficiais, em prol de um real mais íntimo, sentimental, e subjetivo.

É importante destacar que a personalidade era agente importante dentro do processo de significação do espaço público. Sennett chama atenção para a importância que a autenticidade ganha em uma sociedade que, ao valorizar a personalidade,

¹⁹⁷ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 46.

¹⁹⁸ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 61.

¹⁹⁹ Cf. LE RIDER, J. *Op. cit.*, capítulo 3: O místico e o gênio.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 88.

introduziu-a como simbólica no processo de estruturação e leitura das relações sociais e do espaço público como um todo.²⁰¹ É extremamente relevante assim levar estas questões em consideração quando se trata de analisar um romance estruturado como uma busca quase psicanalítica de como teria sido a vida do narrador da *Recherche*. Desejo de revelar a própria personalidade e vontade de saber, ambos agindo como regras do discurso, criando credibilidade, possibilidade de relação de significado entre o leitor e o narrador. Se a sociedade moderna havia se tornado intimista, e passou a valorizar o fator psicológico, qual seria opção melhor para dar veracidade, logo criar o pacto com o leitor, que tornar o romance uma busca por si, implicando a autenticidade, que valida o gênio e sua personalidade?

Neste contexto intrincado, a metafísica do belo e a filosofia da vida (*Lebensphilosophie*) sintetizaram possibilidades de redenção.²⁰² Mas para efetivar a regeneração, é preciso a genialidade, que parece investir os detentores dela de uma aura que lhes possibilita a relação com a Totalidade. Nietzsche é simbólico do destaque alcançado pelo grande artista como intermediário entre o que ele denomina de apolíneo e dionisíaco.²⁰³ A figura emergente do intelectual no final do século XIX e sua importância não apenas cultural, mas também sua influência política e social, demonstra que a genialidade não tinha apenas frutos espirituais.

Além do culto ao gênio e ao místico, Le Rider destaca o narcisismo enquanto aspecto cultural da época: segundo o autor, Narciso tornou-se para os modernos

²⁰¹ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 25: “O desejo de revelar a própria personalidade no trato social e de avaliar a ação social em termos daquilo que esta mostra das personalidades das outras pessoas pode ser rotulado de suas maneiras. É, primeiramente, um desejo de se autenticar enquanto ator social por meio de suas qualidades pessoais. O que torna a ação boa (isto é, autêntica) é a personalidade daqueles que nela se engajam, e não a ação em si mesma.”

²⁰² LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 90: “O indivíduo não é mais uma simples individuação, um simples átomo em desagregação, retorna a ser totalidade, retoma seu lugar assinalado no próprio centro do mundo e da Vida.” Segundo Sennett, já no século XVIII a divinização da natureza fazia parte da crença secular. A humanidade baseava-se assim no princípio de que a natureza humana era compartilhada: idéia de natureza transcendental. A diferença para o século XIX, segundo Sennett, é que a natureza passa a ser imanente. Cf. SENNETT, R. *Op. cit.*

²⁰³ Cf. NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

vienenses um paradigma de herói moderno, em busca de seu paraíso artificial.²⁰⁴ Em meio à crise do individualismo, o narcisismo surge como uma radicalização ainda mais subjetivista. O narcisismo aqui é entendido através da nascente psicanálise da época, primeira fase do indivíduo em que o mundo ainda é erótico e encantado, no qual atuam o poder mágico da linguagem e a onipotência do pensamento. Novamente, o retorno do moderno Narciso surge como reivindicação para a reconciliação com o Uno, a totalidade perdida: superação do processo de individuação pelo qual o sujeito passou. Mas, “na medida em que empobrece a relação com o próximo, o narcisismo transtorna o relacionamento do sujeito com a realidade.”²⁰⁵

No caso específico da *Recherche*, é interessante destacar os traços narcisistas: como Le Rider comenta sobre os vienenses, o narrador proustiano também transforma o mundo em ornamentos de sua subjetividade, buscando por em evidência a coerência das coisas, na tentativa de unir micro e macro cosmo.²⁰⁶ Seu fetiche pelos nomes, e sua construção de imagens e relações idealizadas são provas disto. Sennett afirma que o advento da nova intimidade no espaço público está ligada aos traços narcisistas: “A realidade, desse modo, é tornada ilegítima e, como resultado, ao se perceber os outros em termos de motivos fantasiados, as relações efetivas que se tem com eles se tornam apáticas ou sem cor.”²⁰⁷

Mas o narrador proustiano não consegue aderir ao idealismo puro: a realidade da vida e da morte é para ele inexorável. O narrador, ao sentir a morte iminente de sua avó, a vê como parte do mundo externo ao qual ele não está mais ligado:

²⁰⁴ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. Capítulo 4: Narciso.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 116.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 470-71: “O ornamento, nesse texto de Beer-Hofmann, se reveste de dupla significação: é o sintoma do solipsismo do esteta, que transforma todos os seres e todas as coisas em ornamentos submetidos aos decretos de seu gosto soberano; mas é, também, um sinal. Põe em evidência, a grande coerência de todas as coisas que o cercam. O ornamento é o vínculo que mantém o microcosmo humano no seio do macrocosmo.”

²⁰⁷ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 396. Logo em seguida, Sennett afirma que a própria vida social moderna obrigou os indivíduos a agirem narcisicamente, cf. p. 397-398.

Fiz minha avó sentar num banco e fui procurar um fiacre. Ela, em cujo coração eu me colocava sempre para julgar a mais insignificante pessoa, estava agora fechada para mim, tornara-se uma parte do mundo exterior, e eu, mais ainda que a simples transeunte, era obrigado a não dizer-lhe o que pensava do seu estado a calar-lhe a minha inquietação. Não poderia falar-lhe disso com mais confiança que a uma estranha. Acabava de me devolver os pensamentos e penas que desde a infância lhe confiara para sempre. Ela ainda não estava morta. Eu já estava sozinho.²⁰⁸

A morte da avó significa o corte de um vínculo com o mundo para o narrador, pois com ela compartilhava não apenas o significado, mas o próprio espírito: *“ela era tudo na minha vida, os outros só existiam relativamente a ela, pelos juízos que ela me daria a respeito deles”*.²⁰⁹

Posteriormente, a morte de sua amante Albertine novamente desencadeará no narrador uma sensação de rompimento e corte com o real: *“eu não podia conceber por mais de um instante a existência dessa realidade de que Albertine não tinha consciência, porque em mim a amiga existia demais, em mim onde todos os sentimentos, todos os pensamentos se ligavam à sua vida.”*²¹⁰

Mas de qualquer forma o narrador defende a idealização da vida em oposição à experiência real, por possibilitar ver a vida *“de acordo com o seu desejo, não como sua experiência lhe ensinou que ele sabia torná-la, isto é, medíocre.”*²¹¹ A própria morte ressurgue como não totalmente realizada: na memória do narrador, Albertine *“permanece banhada numa espécie de aura de vida, que nada tem de imortalidade verdadeira, mas que faz com que ela continue a ocupar nossos pensamentos, da mesma maneira que quando vivia.”*²¹²

Contudo a idealização, como observa o narrador, impede de alcançar a realidade, pois só a máscara. O desejo *de saber*²¹³ surge então através dos relacionamentos e do ciúme. A verdade não se revela mais de forma direta e

²⁰⁸ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 344.

²⁰⁹ PROUST, M. *Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Globo, 2008. p. 214.

²¹⁰ PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 72.

²¹¹ PROUST, M. *A prisioneira*. Porto Alegre: Globo, 1954. p. 65.

²¹² PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 73.

²¹³ *Ibid.*, p. 79.

consciente.²¹⁴ É o amor e o ciúme que levam então o narrador a deflagrar a verdade não manifesta, latente, involuntária, inconsciente. O interessante é que o narrador acaba incorporando as verdades assim encontradas como aprendizado, mesmo isso sendo contraditório com o que ele disse sobre a experiência enquanto desvalorizadora da vida: *“Os sonhos não são realizáveis, bem o sabemos; não os idearíamos talvez se não fosse o desejo, e é útil ideá-los para os ver malograrem-se e para que o seu malogro sirva de lição.”*²¹⁵

Então, o amor e o ciúme demonstram também que o mundo exterior existe e é inegável: *“A realidade é a mais hábil das inimigas. Desfecha os seus ataques nos pontos de nosso coração onde não os esperávamos, e onde não tínhamos preparado a defesa.”*²¹⁶ Esta realidade exterior aparece alheia ao narrador, impermeável a ele: *“O desconhecido da vida das criaturas é como o da natureza, que a cada descoberta científica recua mas não se anula.”*²¹⁷

Ideal subjetivo contraposto à realidade exterior do mundo, das pessoas, da vida, eis o núcleo do impasse:

E, talvez, uma das causas de nossas perpétuas decepções em amor esteja nesses perpétuos desvios que fazem com que, à espera da pessoa ideal a quem amamos, cada encontro nos traga, em resposta, uma pessoa de carne em que já existe tão pouco do nosso sonho.²¹⁸

Assim, o subjetivismo pleno levado a cabo pelo gênio narcisista surge como possibilidade de superar a opressora e implacável realidade, logo, de superar o realismo e sua “feiúra”:

²¹⁴ *“Compreendia eu assim que as palavras de Albertine, quando interrogada, não continham nunca um átomo sequer de verdade, que a verdade, ela só a deixava escapar sem querer, como uma repentina mistura que se fazia nela entre os fatos que estava até então decidida a esconder e a idéia de que já fossem conhecidos.”* PROUST, M. *A prisioneira*. Porto Alegre: Globo, 1954. p. 300-301.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 154. A narrador passa a desconfiar da duplicidade do mundo e das pessoas: *“Deveria refletir que, um em face do outro, existem dois mundos, um constituído pelas coisas que dizem as pessoas melhores e mais sinceras, e por trás dele o mundo composto pela sucessão daquilo que essas mesmas pessoas fazem.”* PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 153.

²¹⁶ PROUST, M. *A prisioneira*. Porto Alegre: Globo, 1954. p. 334.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 336.

²¹⁸ PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 28.

O individualismo e o culto ao gênio se reúnem sob o signo do narcisismo. Esta utopia afirma o poder de criar, através das forças da subjetividade cosmogônica, valores autênticos suscetíveis de fornecer um sentido à vida, contra a sociedade de massa, o desencanto do mundo pela ciência e a técnica, e o desenraizamento da condição moderna.²¹⁹

É interessante destacar aqui a crítica feita por Sennett ao caráter narcisista da experiência moderna. Quando Sennett avalia o *declínio do homem público* ao longo do século XIX, e constata a preponderância que o Eu ganhou dentro do espaço das relações sociais, ele chama atenção justamente para a obsessão em busca do Eu verdadeiro e profundo que teria legado aos espaços de sociabilidades a constante busca pela verdade íntima, pessoal, como necessária para encetar relações verdadeiras.²²⁰

Este período que vai assim do final do século XIX até a Primeira Guerra Mundial, que Michel Winock, em seu livro *O século dos Intelectuais*, denomina *Os anos Barres*, é transpassado pela contradição inerente ao sujeito moderno. Jogando com o nome do famoso livro de Maurice Barres, o qual teria sido de imensa influência para as vanguardas artísticas da época, afirma Le Rider: “*Trata-se de um paradoxo singular: o ‘culto do eu’ se combina com a descoberta do vazio ou da fragilidade deste mesmo eu.*”²²¹

Um dos aspectos mais evidentes da crise de identidade foi em relação ao elemento masculino. A perda de força das tradições, logo dos papéis devidamente definidos e hierarquizados, teria levado à subversão dos códigos sexuais, gerando uma redistribuição no final do século XIX, embora ainda mal definida, dos papéis masculinos e femininos.²²² A questão do gênero não escapou às ambigüidades modernas: a emancipação feminina, questão colocada com força desde o século XVIII, se impôs no

²¹⁹ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 120.

²²⁰ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 24: “*O narcisismo e a permuta de auto-revelações estruturam as condições nas quais a expressão de sentimentos em circunstâncias íntimas se torna destrutiva.*”

²²¹ LE RIDER, J. *Op. cit.*, p. 77.

²²² *Ibid.*, p. 172.

debate moderno *fin-de-siècle*, e em conseqüência disto houve vários posicionamentos, desde o elogio à feminilidade como redentora, até a acusação de que a feminização da cultura seria responsável em parte pela crise moderna.²²³ Conforme destaca Le Rider: “O medo à mulher e a adulação do feminino possuem a mesma raiz: a crise de identidade masculina.”²²⁴

Para além dos juízos da época, o fundamento da indefinição do masculino e do feminino na virada dos séculos XIX-XX se deu pelo questionamento da origem natural da diferença de gêneros: “Homem e mulher, masculino e feminino, são construções, noções de acaso que nos ajudam quanto à orientação mas que freqüentemente nos induzem ao erro. O sujeito revela-se freqüentemente deslocado em relação a seu corpo sexuado.”²²⁵ Assim, avaliado positiva ou negativamente, o que parece claro é que o final do século XIX é intrinsecamente marcado pelo retorno do feminino à cultura, o que para muitos foi visto através da sensibilidade nervosa que marcou o período.²²⁶ O gênio individualista, em seu cultivo voluntário à desintegração do eu, longe de apenas temer o feminino, tornou-o uma problemática sua: ocorre, em certa medida, um processo de feminização da escrita, bem recepcionado por alguns, mas muito combatido principalmente por aqueles *modernos antimodernos* que Le Rider destaca.²²⁷ Seigel afirma que para Baudelaire, o artista surge como mestre da autodifusão, buscando a evaporação do ego como pressuposto à criatividade artística.²²⁸ Mas como dito anteriormente, este lado seria a primeira parte da obra artística, que exige a concentração para realizá-la: uma das angustias mais constantes do narrador é sua

²²³ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 210: “Aquilo que o início do século chamava de feminização, e que nossa época prefere designar como bissexualização da cultura, estava inscrito como utopia libertadora no programa da primeira modernidade romântica.”

²²⁴ *Ibid.*, p. 246.

²²⁵ *Ibid.*, p. 174.

²²⁶ *Ibid.*, p. 184.

²²⁷ *Ibid.*, p. 187.

²²⁸ SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992. Capítulo 4: O poeta como dândi e boêmio: Baudelaire.

incapacidade de dedicação e concentração para realizar a obra literária, muito embora a deseje com sua vontade.

Uma das conseqüências de todo este processo é o surgimento do Andrógeno auto-suficiente e completo como ideal de Eu. Mas como bem destacou Le Rider: “*A redistribuição do masculino e do feminino não restabelece a comunicação harmoniosa entre os sexos mas arremessa os indivíduos para seu autismo, para sua auto-suficiência ilusória, que não passa de prisão.*”²²⁹

Contemporâneos ligavam o mal-estar da modernidade ao conflito inerente à relação entre indivíduo e sociedade, mais precisamente a adaptação, sempre nevrálgica e instável, do indivíduo à sociedade. “*O mal-estar na civilização científica e técnica se traduz pelo sentimento de uma perda do ser e a busca de uma restauração da comunidade original do eu e do mundo, do microcosmo ligado com a totalidade.*”²³⁰ Crise de identidade masculina e sentimento de decadência, que para Nietzsche e contemporâneos era diagnosticado como *inaptidão à vida*.²³¹ Assim, a decadência ligada à crise da sociedade pautada em princípios masculinos, em paralelo à desagregação das tradições, assumiu pelo menos duas vertentes: necessidade de reorganizar a cultura que, feminizada, levou à crise moderna; possibilidade de salvar a modernidade do niilismo através da mulher enquanto ser que melhor se adapta à vida.

Pode-se ver assim no questionamento e redefinição cultural e social do feminino e do masculino uma ligação direta com o crepúsculo da tradição aristocrática. Embora persistisse, nas palavras de Arno Mayer, o Antigo Regime perdia paulatinamente força, se não atacado diretamente, abalado em suas estruturas por vários flancos. Mas não são apenas os valores tradicionais que se encontraram em crise, mas também o próprio projeto de homem moderno surgido no século XVIII, que em certa medida foi uma resposta já moderna às hierarquias fixas e rígidas do Antigo Regime. A falha na emancipação feminina e na assimilação judia desmascara as próprias fronteiras do esclarecimento: “*O programa iluminado da emancipação se*

²²⁹ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 213.

²³⁰ *Ibid.*, p. 135

²³¹ *Ibid.*, p. 269.

*presta ainda mais à crítica e à zombaria já que permanece sob o signo de uma racionalidade assim chamada universal, mas, de fato, exclusivamente masculina.*²³²

O anti-semitismo e o anti-feminismo foram elementos extremamente relevantes dentro de uma conjuntura como o período entre 1871-1914 para a França. A cultura prussiana baseada nos ideais de virilidade e disciplina era o sustentáculo daquele grande inimigo francês, a Prússia, vencedora da guerra em 1871, deixando claro aos franceses nacionalistas a urgência de superar a decadência cultural, logo os elementos femininos e semitas da sociedade.

É nesta fonte que o nacionalismo irá beber ao longo destas décadas para se firmar em grande força de coesão às vésperas da Primeira Guerra Mundial para um França extremamente dividida em dois grandes blocos, originalmente representados por republicanos e monarquistas, naquele momento *dreyfusistas* e *anti-dreyfusistas*. Como salientou Le Rider, o ódio contra os judeus e a acusação da feminização e do semitismo como agentes no processo de decadência moderna trazem em si o medo de se descobrir judeu ou feminino.²³³

A França dividida não sustentava mais o mito da igualdade.²³⁴ Esta é uma das causas da sensação de fracasso no final do século XIX: impossibilidade de tornar os ideais em realidade. Para a *Recherche*, incompatibilidade entre os dois, sentida pelo narrador, por exemplo, quando vê que minou seus antigos sonhos e idealizações de infância sobre a Duquesa de Guermantes:

²³² LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 301-302.

²³³ *Ibid.*, p. 292. Em outro trecho, p. 432-433: “Para Weininger, o judeu é o agente da modernização que acarreta o ‘desencanto do mundo’ (fórmula de Weber), e que se esforça para a chegada de uma racionalidade científica e técnica estreitamente instrumental. Weininger revela, aqui, um perfeito representante da ‘modernidade reacionária’, que recorre à tradição neo-romântica para escapar do definhamento da racionalidade limitada a sua utilização ‘positivista’. O ódio ao judeu traduz o mal-estar na civilização contemporânea, a recusa do modernismo.” É importante salientar que com o advento do “racismo científico”, a questão judia, tratada então em termos de etnicidade e nacionalidade, passa a possuir um elemento “natural”, a raça, a qual nenhuma assimilação seria capaz de superar. Segundo Le Rider, uma das características do *ódio de si judeu* advém justamente do fascínio dos judeus pelos meios aristocráticos, onde sonham serem admitidos.

²³⁴ Cf. WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Capítulo 6: O lobo de todos, onde o autor destaca que a xenofobia primordial que solapou a sociedade francesa no final do século XIX, durante o Caso Dreyfus, foi entre republicanos e monarquistas.

Mas tarde, porém, encontro sucessivamente na duração em mim desse mesmo nome sete ou oito figuras diferentes; as primeiras eram as mais belas: pouco a pouco meu sonho, forçado pela realidade a abandonar uma posição insustentável, entrincheirava-se de novo um tanto aquém, até que se visse obrigado a recuar mais ainda.²³⁵

A sensação de incompatibilidade inspira no narrador a impressão de que se existe em dois mundos, um da experiência e o outro da introspecção: “*Sentimos num mundo, pensamos num outro mundo, podemos estabelecer uma concordância entre ambos, mas não preencher o intervalo.*”²³⁶ O indivíduo aparece assim: “*jogando entre os dois planos da experiência e da imaginação*”²³⁷.

O descontentamento com o real vem ligado à crise da ciência e do positivismo, também à dúvida em relação ao processo de modernização, de suas forças propulsoras, ideais e ideologias. Segundo Le Rider, o esteticismo foi uma das respostas dada ao extremo vazio deixado pela crise de identidade, o que explica o extremo prestígio das artes entre os judeus vienenses:

O esteticismo vienense não foi, evidentemente, uma atitude específica dos intelectuais judeus. Não obstante, reveste-se nestes últimos de significação existencial particular caso seja interpretada como uma reação à perda das estruturas políticas e das possibilidades de identificação sócio-cultural, como um lançamento do indivíduo em direção a alguns refúgios: a beleza, a introspecção, o sonho. Então, compreende-se que esses escritores judeus foram privilegiados para levar mais longe que outros (e simultaneamente para criticar) a fuga do mundo e a negação da realidade que constitui a arte pela arte.²³⁸

Novamente merecem destaque os elementos antimodernos de reação à modernização e a crítica ao liberalismo. O pessimismo do *fin-de-siècle* teria legado à vanguarda artística um sentimento de desgosto pela humanidade, tendência esta

²³⁵ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 18.

²³⁶ *Ibid.*, p. 57.

²³⁷ *Ibid.*, p. 257.

²³⁸ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 336. O narrador da *Recherche* destaca o peso do sonho sobre a percepção da realidade: “*Digam o que disserem, poderemos ter perfeitamente no sonho a impressão de realidade do que se passa.*” PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 94. Esta força de impressão do sonho é ainda maior para a memória: “*não existe grande diferença entre a lembrança de um sonho e a lembrança de uma realidade.*” *Ibid.*, p. 179.

emparelhada com a própria crise do materialismo.²³⁹ É importante destacar que a arte engajada, de cunho crítico-social, tinha grande importância na França do século XIX, sendo tema corrente entre os naturalistas principalmente. Em contrapartida, os impressionistas e pós-impressionistas, por valorizarem menos os temas político-sociais, eram tidos como *pouco respeitáveis*.²⁴⁰

As artes em geral na França seguiram uma certa tendência ligada à crise do positivismo e seus correlatos, o naturalismo e o racionalismo: conforme destaca E. Weber havia uma tensão entre estas correntes e outras que valorizavam a experiência subjetiva, o idealismo e a metafísica: “*Na ausência de uma realidade objetiva absoluta, a experiência subjetiva torna-se o importante.*”²⁴¹ Conforme Sennett, “*A celebração da objetividade e de um obstinado compromisso com os fatos, tão proeminente um século antes, tudo em nome da Ciência, era na realidade uma inadvertida preparação para a atual era da subjetividade radical.*”²⁴²

O narrador da *Recherche* defende um juízo artístico próximo à postura impressionista, valorizando a ilusão, em oposição ao encadeamento positivista das causas e consequências lógicas:

Acontece que a Sra. de Sévigné, como Elstir, como Dostoievski, em vez de apresentar as coisas na ordem lógica, isto é, começando pela causa, nos mostra primeiro o efeito, a ilusão que nos impressiona. É assim que Dostoievski apresenta as suas personagens. As ações deles se nos mostram tão enganadoras quanto aqueles efeitos de Elstir onde o mar parece estar no céu. Ficamos admirados de saber que um certo sonso é excelente, ou ao contrário.²⁴³

²³⁹ WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 182.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 192-193. Cf. SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992. Capítulo 11: Temperamento, narcisismo e provocação, onde o autor defende que o impressionismo deflagrava o sentimento de incompatibilidade entre realidade social e realidade subjetiva.

²⁴¹ WEBER, E. *Op. cit.*, p. 176.

²⁴² SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 38.

²⁴³ PROUST, M. *A prisioneira*. Porto Alegre: Globo, 2004. p. 324.

Atenção maior ao detalhe, às coisas que passam despercebidas, inconscientes, involuntárias: em suma, a ferida narcísica no pretense controle da consciência do homem esclarecido leva-o a voltar-se para os aspectos que lhe escapam sem que ele o perceba.²⁴⁴ Leva-o também à autocrítica, a reflexão da medida que a própria percepção da realidade tem na noção que se tem dela. Disto o narrador proustiano conclui a impossibilidade da verdade plena: “*Só temos do universo visões informes, fragmentárias, que completamos com associações de idéias arbitrárias, criadoras de sugestões perigosas.*”²⁴⁵

Em certa medida, o positivismo levou a sua própria crise, pois que é o triunfo científico que gerou, ao lado da confiança, a dúvida.²⁴⁶ Bérson foi significativo neste momento, sendo sua obra uma tentativa de unir ciência, metafísica e arte.²⁴⁷

Some-se a tudo isto a busca frenética pelo real, a sociedade do espetáculo surgida na segunda metade do XIX. O teatro e os grandes espetáculos, beneficiários de toda uma nova parafernália técnica, são evidências do gosto do público pela fantasia e pelo arrebatamento. A era das produções espetaculares, com a utilização da eletricidade, do gás e do vapor alimentavam a busca por novas e estimulantes paisagens: “*Se o realismo era bom, a fantasia era melhor.*”²⁴⁸

O compartilhamento de sentimentos, a abertura do eu enquanto personalidade pública, em suma, a nova vida urbana que Sennett analisa no século XIX aparece como

²⁴⁴ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 215, onde Sennett afirma que Darwin buscou demonstrar os mecanismos fisiológicos pelos quais expressam-se as emoções; logo, são produtos naturais de expressão involuntários.

²⁴⁵ PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 123. Em outro trecho: “*Boa parte daquilo em que acreditamos (e assim acontece até nas conclusões extremas) com igual teimosia e boa-fé, resulta de um primeiro enganos sobre as premissas.*” *Ibid.*, p. 184.

²⁴⁶ WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 286.

²⁴⁷ Bérson tornou-se primo de Proust ao contrair matrimônio com sua prima. A influência de Henri Bérson, devido às suas discussões sobre a memória no final do século XIX, foi enorme em Paris. Seus cursos eram disputadíssimos. Cf. WINOCK, M. *O século dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. O narrador proustiano dedica várias páginas de seu romance tentando distinguir sua noção de memória involuntária das noções bergsonianas.

²⁴⁸ WEBER, E. *Op. cit.*, p. 200.

processo de comunização da sociedade²⁴⁹, e surge para ele como uma das causas da descrença no real:

Uma vez que os sentimentos fraternos são imediatos e vigorosos, como podem os outros não entender, por que eles não respondem à altura, por que o mundo não se curvaria aos desejos emocionais? A resposta a essas questões só pode ser uma: o mundo exterior à comunidade é menos real, menos autêntico do que a vida no interior dela. Como consequência, não se tem o desafio ao exterior, mas um desprezo por ele, um voltar-se para o outro lado, para dentro do compartilhar razoável, com aqueles que “entendem”.²⁵⁰

Realidade assim concebida enquanto algo apreensível pelo ato de compartilhar sentimentos e gostos, e ceticismo por qualquer proposta que acredite na possibilidade de captar um real sem deturpação.²⁵¹

Então, mesmo quando o impacto do real dilacera as imagens idealizadas, mesmo assim, este ceticismo opera como impossibilidade de captar esse real objetivo completamente. Funciona como uma espécie de perspectivismo: “*certeza, não podia tê-la, pois não vemos nunca senão um lado das coisas. [...] De fato, as coisas são, pelo menos, duplas.*”²⁵²

Em uma sociedade em tensão e conflito, como a parisiense no final do século XIX, agitada e amedrontada pelo tema da traição, constante trazida à baila pelo Caso Dreyfus, pode-se avaliar o peso que irá ter esta comunização para a vida pública: medo, atenção e discrição tornam-se pressupostos nas relações com desconhecidos, na medida que não se sabe a que comunidade este pertence. “*Enquanto a realidade*

²⁴⁹ Este assunto será tratado mais detidamente no capítulo 3.

²⁵⁰ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 379.

²⁵¹ O narrador da *Recherche* afirma que este ceticismo e o compartilhamento de juízos como verdade legítima era uma característica da época, mas de determinados locais: “*É que Swann chegava a uma idade cuja filosofia – favorecida pela da época e também pela do ambiente em que tanto vivera, o daquele grupo da princesa Des Laumes, onde estava convencionada em que se é inteligente na proporção em que de tudo se duvida e onde só se considerava como real e incontestável o gosto de cada um.*” PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 164.

²⁵² PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 204.

*em que as pessoas acreditavam se transformava naquilo que podiam imediatamente experimentar, uma espécie de terror diante do imanente entrara em suas vidas.*²⁵³

Mas é preciso entender esse fechamento do indivíduo também como uma possibilidade de superação da crise, em busca de uma identificação com a realidade. Ao comentar os sentimentos e sensações de Swann ao ouvir a sonata de Vinteuil, o narrador concluiu acerca da arte:

Sabia que até a lembrança do piano falseava ainda mais o plano em que via as coisas da música, que o campo aberto ao músico não é um mesquinho teclado de sete notas, mas um teclado incomensurável, ainda quase completamente desconhecido, onde apenas aqui e ali, separadas por espessas trevas inexploradas, algumas dos milhões de teclas de ternura, de paixão, de serenidade que o compõem, cada qual tão diferente das outras como um universo de outro universo, foram descobertas por alguns grandes artistas que, despertando em nós o correspondente do tema que encontraram, nos prestam o serviço de mostrar-nos que riqueza, que variedade oculta, sem o sabermos, essa grande noite indevassada e desalentadora da nossa alma, que nós consideramos como vácuo e nada.²⁵⁴

Aqui se fundamenta um dos alicerces que levam o narrador a crer na primazia da arte enquanto meio de alcançar uma verdade. Uma realidade possível e necessária, um alento, mesmo que, talvez, também perecível como a vida e a realidade. Essas grandes obras:

Talvez as percamos, talvez se extinguam, se voltarmos ao nada. Mas, enquanto vivermos, e tal como acontece no tocante a qualquer objeto real, não podemos fazer como se as não tivéssemos esquecido como não podemos, por exemplo, duvidar da luz da lâmpada que se acende diante dos objetos metamorfoseados de nosso quarto, de onde se escapou até a lembrança das trevas. Assim, a frase de Vinteuil, como determinado tema de "Tristão", por exemplo, que nos representa também certa aquisição sentimental, havia esposado a nossa condição mortal e adquirido algo de humano que era assaz comovedor. Sua sorte estava ligada ao futuro e à realidade da nossa alma, de que ela era um dos ornamentos mais particulares, mais diferenciados. Talvez o nada é que seja a verdade e todo o nosso sonho não exista, mas sentimos que então essas frases musicais, essas noções que existem em função do sonho, não hão de ser nada, tampouco.²⁵⁵

²⁵³ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 241.

²⁵⁴ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 204.

²⁵⁵ *Idem*.

2.3 VIDA E ARTE: A POSSIBILIDADE DE REDENÇÃO PELO ATO DE AUTOREDESCOBRIR-SE

Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma seqüência e ordem. (Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*)²⁵⁶

Os dias antigos recobrem pouco a pouco aqueles que os precederam, e eles próprios se sepultam por baixo dos que se lhes seguem. Mas, cada dia antigo permanece depositado em nós, como, numa imensa biblioteca onde há livros mais antigos, certo exemplar que sem dúvida ninguém consultará nunca. Entretanto, basta que esse dia antigo, atravessando a translucidez das épocas seguintes, remonte à superfície e se estenda sobre nós, cobrindo-nos inteiramente, para que, por um momento, os nomes retomem sua antiga significação, as pessoas seu antigo rosto, nós nossa alma de então, e sintamos, com um sofrimento vago mas tornado suportável e que não vai durar muito, os problemas há tanto tempo insolúveis, e que de tal modo nos angustiavam então. Nosso eu é edificado pela superposição de estados sucessivos. (Marcel Proust, *A fugitiva*)²⁵⁷

Experimentava uma sensação de imenso cansaço ao verificar que todo esse tempo tão longo não só fora, sem interrupção, vivido, pensado, segredado por mim, era minha vida, era eu mesmo, como ainda o devia incessantemente manter preso a mim, pois me sustentava, eu me via jungido a seu cimo vertiginoso, não me podia locomover sem comigo o deslocar. (Marcel Proust, *O tempo redescoberto*)²⁵⁸

É interessante salientar aqui a afirmação de Sennett, segundo a qual mesmo a secularidade exige a crença. Segundo ele, a crença é em si uma condição social fundamental:

No século XIX, a vontade de crer passou de uma religião sem ídolos para uma condição mais reflexiva: as crenças se tornaram cada vez mais concentradas na vida imediata do próprio homem e nas suas experiências, como uma definição de tudo aquilo que se poder crer. A imediatez, a sensação, o concreto:

²⁵⁶ NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das letras, 2001. p. 230.

²⁵⁷ PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 98-99.

²⁵⁸ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 250.

somente aqui pode florescer finalmente uma crença, uma vez que a idolatria está proibida.²⁵⁹

Se recordarmos o que foi comentado no capítulo 1 sobre a crença e a ilusão fundamental em Bourdieu, se pode concluir sobre a necessidade de aplicar um princípio de crença na realidade como método de escrita. O princípio segundo o qual o narrador proustiano questiona a legitimidade maior do real frente a imaginação, longe de ser irrealista, é uma atitude condizente com o princípio segundo o qual o espírito livre deve ser crítico, e não aceitar prontamente o que lhe é apresentado como real. Além disso, a imaginação surge para os modernos do final do XIX e início do XX como possibilidade de conciliação entre o mundo e o indivíduo: “*A descontinuidade entre o ego e o mundo tinha de ser dominada na unidade da imaginação.*”²⁶⁰

Destacando as formas de expressão como formadoras das relações sociais, Sennett mostra assim a modificação da concepção do espaço público, que tornou crível e de crédito a personalidade e o caráter como símbolos da realidade subterrânea: “*Nessas condições, o sistema de expressão pública se tornou um sistema de representação pessoal; uma figura pública apresenta aos outros aquilo que sente, e é essa representação de seu sentimento que suscita a crença.*”²⁶¹

Assim, a experiência, e justamente nas grandes cidades modernas, ganhou extrema importância na medida que era o meio da personalidade desenvolver-se e se descobrir. Neste processo, como foi dito anteriormente, a auto-revelação através da recordação toma extrema relevância como processo pelo qual o sujeito recupera aquilo que é devidamente seu: busca assim de autoconsciência retrospectiva.²⁶² Funciona aí o que Sennett denomina de fé secular na personalidade, a qual deve ser estudada,

²⁵⁹ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 191.

²⁶⁰ SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992. p. 321. Cf. também o capítulo 12: A arte e a vida em Montmartre, onde Seigel aponta que uma das críticas à decadência moderna no final do século XIX se fez justamente através da asserção de que realidade e imaginação estavam sendo confundidas.

²⁶¹ SENNETT, R. *Op. cit.*, p. 42.

²⁶² *Ibid.*, p. 192-193: “*A única forma de controle está na atenção constante dada à formulação daquilo que a pessoa sente. Este senso de controle do eu é, na maior parte, retrospectivo: uma pessoa entende o que fez depois que a experiência acabou.*”

refletida, analisada, reencontrada.²⁶³ A consciência de si e o controle dos impulsos não se fazem apenas para se descobrir de fato, mas é uma exigência para que pessoas inoportunas não nos descubram sem que notemos.

A analogia entre um bom escritor e um antigo cortesão não é gratuita. Em um mundo público massificado, apenas os iniciados serão capazes de discernir as personalidades e respectivas origens através dos mínimos detalhes que estas expressam no espaço público. É assim que o artista passa a ter maior status, como aquele que supera a impossibilidade de ler a sociedade massificada, pelas roupas, gestos, comportamentos.²⁶⁴

É preciso ter em mente assim que as crises vividas por esta modernidade desconfiada do final do século XIX exigiram dos sujeitos que nela mergulharam, tentativas de superação e redenção. Jacques Le Rider entende justamente o termo modernidade enquanto um posicionamento crítico em relação à modernização, advindo da consciência de que as mudanças modernas deixam seqüelas nos indivíduos que levam a cabo sua experiência neste tipo de meio. Segundo ele, antes de tornar tema, os modernos vienenses viveram a profunda crise do individualismo, e a respectiva perda e reconstrução precária da identidade do sujeito:

A 'condição moderna' parecia, à maior parte dentre eles, como o resultado do enfraquecimento e do esquecimento das tradições, como o triunfo das forças de desorganização e de desagregação, face às quais cada indivíduo se achava numa situação de incerteza e de desorganização difícil de dominar.²⁶⁵

A memória, destacada tanto pelas diversas psicologias nascentes, como também pelo influente filósofo Henri Bérgrson, torna-se a base sobre a qual o narrador

²⁶³ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 194.

²⁶⁴ Sennett, *Ibid.*, p. 203, ao analisar as décadas de 1840-50, afirma: “Nelas, a personalidade adentrou o domínio público de um modo estruturado, entrelaçando-se com as forças da produção industrial, através do medium das roupas. As pessoas levavam seriamente em conta as aparências umas das outras nas ruas. Acreditavam poder esquadrihar o caráter daqueles que viam, mas o que viam eram pessoas vestidas com roupas cada vez mais homogêneas e monocromáticas. Descobrir uma pessoa a partir de sua aparência tornara-se, portanto, uma questão de procurar pistas nos detalhes do seu vestuário.”

²⁶⁵ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 489-490.

proustiano pode construir seu reduto metafísico. Destaque-se a relação entre gênio e memória neste contexto:

Weininger consagra vários capítulos à teoria do gênio, caracterizado principalmente pelo desenvolvimento excepcional de sua memória: o gênio, de acordo com Weininger, é oni-rememoração, recorda-se de sua vida passada melhor do que o comum dos mortais e pode escrever sua autobiografia de modo exaustivo.²⁶⁶

Memória enquanto local de abastecimento das experiências, eis um grande objeto para a arte.²⁶⁷

Mas a memória a que se refere a *Recherche* não pode ser acessada pelo ato voluntário da razão. A chave para o passado soterrado advém justamente da realidade material, por mais paradoxal que possa parecer:

É assim com o nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora do seu domínio e do alcance, nalgum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca.²⁶⁸

Mas que não haja engano: o objeto material serve apenas como estopim. Conforme destaca o narrador na cena da *madeleine* com chá, a respeito da bebida e da sensação desencadeada: “É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim.”²⁶⁹ A verdade está nesta memória incomensurável, a realidade legítima: “basta a memória para manter a vida real, que é mental.”²⁷⁰

Pelo próprio título da *Recherche*, já se expõe a intenção de busca pela redenção. Novamente a análise da modernidade vienense por Jacques Le Rider

²⁶⁶ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 97-98. Mais à frente, p. 103, Le Rider afirma: “Em Nietzsche, a idéia de gênio possibilitava sobrepor-se à situação do niilismo contemporâneo.”

²⁶⁷ SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992. p. 120.

²⁶⁸ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 31.

²⁶⁹ *Idem*.

²⁷⁰ PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 96.

merece destaque, pois chama atenção para a busca do sujeito pela sua autobiografia como um reencontro. Esta construção da identidade como processo narrativo está diretamente ligada à cura psicanalítica. Há duas conseqüências diretas deste retorno a si, no caso aqui trabalhado: em primeiro lugar, a reconciliação com tempo perdido indica uma saída para que o indivíduo, assolado pelo individualismo, reingresse no todo; por outro lado, a história individual se insere dentro de um espaço social mais amplo, dentro do qual ela ocorre, derivando daí que só é possível narrá-la dentro de uma história social coletiva.

A crítica do narrador ao realismo descritivo literário provém justamente de uma reação à noção de indivíduo circunscrito e isolado:

a literatura que se cifra a 'descrever as coisas', a fixar-lhes secamente as linhas e superfícies, é, apesar de denominar-se realista, a mais afastada da realidade, a que mais nos empobrece e entristece, pois corta bruscamente toda comunicação de nosso eu presente com o passado, do qual as coisas guardavam a essência, e com o futuro, onde elas nos incitam a de novo gozá-lo.²⁷¹

Como demonstrado no primeiro capítulo, antes de ser uma fuga da realidade, este sentimento de descrença é o resultado justamente da busca por um real mais verdadeiro, legítimo e identificável para o narrador.

Uma hora não é apenas uma hora, é um vaso repleto de perfumes, de sons, de projetos e de climas. O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente – relação suprimida pela simples visão cinematográfica, que se afasta tanto mais da realidade quanto mais se lhe pretende limitar – relação única que o escritor precisa encontrar a fim de unir-lhe para sempre na sua frase os dois termos diferentes.²⁷²

Por isso o narrador irá contrapor, à imagem do indivíduo uno, plano e circunscrito espacialmente, uma noção de indivíduo carregado pela realidade do tempo: *“que ocupamos no Tempo um lugar sempre crescente, todos o sentem, e essa*

²⁷¹ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 134.

²⁷² *Ibid.*, p. 137.

*universalidade só me podia alegrar, já que assim só me incumbia elucidar a verdade, verdade por todos entrevista.*²⁷³

É necessário atentar então para o caráter paradoxal da visão retrospectiva da *Recherche*: ao projetar a visão de uma *belle époque*, o narrador parte de um presente irreconhecível, que não é o seu mundo, mas resultado já de uma certa mudança. Disto deriva o questionamento da realidade em que narra, mas também da própria realidade que seria o passado narrado: não seria sua memória do passado uma idealização do mesmo?

A imagem de nossa amada, ainda que a julguemos antiga e autêntica, foi muitas vezes retocada por nós. E a cruel recordação não é contemporânea dessa imagem restaurada, mas pertence a outra época; é um dos poucos testemunhos de um passado monstruoso. Mas como esse passado continua a existir, exceto em nós mesmos, porque nos aprouve substituí-lo por uma maravilhosa idade de ouro, por um paraíso onde todo o mundo se reconciliou, as recordações e as cartas são um aviso da realidade, e com a dor que nos causam devem fazer-nos sentir o quanto nos afastaram dela as loucas esperanças de nosso anelo cotidiano.²⁷⁴

Logo, não é a memória consciente e consultável voluntariamente que o narrador deve buscar; mas a outra mais profunda e inconsciente que carrega o tempo perdido, e não sua imagem restaurada. E mesmo dessa memória involuntária, não será possível reter toda verdade do tempo passado, mas apenas alguns fragmentos:

A memória, em vez de um exemplar em duplicata, sempre presente aos nossos olhos, dos diversos acontecimentos de nossa vida, é antes um abismo donde por um momento uma similitude nos permite sacar, ressuscitadas, reminiscências extintas; mas há mil pequeninos fatos que não caíram nessa virtualidade da memória, e que escaparão para sempre à nossa verificação.²⁷⁵

Assim sua *memória involuntária*, construída pelas impressões que teriam marcado sua vida passada, mas também pelas idealizações da imaginação do narrador, se converte em um reduto, um refúgio no qual há a possibilidade de se reencontrar:

²⁷³ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 249.

²⁷⁴ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 181.

²⁷⁵ PROUST, M. *A prisioneira*. Porto Alegre: Globo, 1954. p. 122.

Eis por que a maior parte da nossa memória está fora de nós, numa viração de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em toda parte onde encontramos de nós mesmos o que a nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade, a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando todas as nossas lágrimas parecem estancadas, ainda sabe fazer-nos chorar. Fora de nós? Em nós, para melhor dizer, mas oculta a nossos próprios olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado. Graças tão-somente a esse olvido é que podemos de tempos a tempos reencontrar o ser que fomos, colocarmo-nos perante as coisas como o estava aquele ser, sofrer de novo porque não mais somos nós, mas ele, e porque ele amava o que nos é agora indiferente.²⁷⁶

Conforme dito anteriormente, as figuras do gênio e do místico, encarnadas principalmente no Narciso, foram importantes dentro do debate desta modernidade, como possibilidades de mediar o micro e o macrocosmo. Mas é importante destacar que o estado de contemplação estético-místico, embora reconcilie o sujeito com a realidade, constitui-se em algo instável e não-permanente.²⁷⁷ Assim, embora possuindo uma crença que aparentemente sustenta a sensação de perda da realidade do narrador, ele não se aliena do que poderíamos chamar de um certo desconforto, daí as sensações de insatisfação e perda da realidade.

Le Rider, ao discutir as análises de Paul Ricoeur sobre individualismo e identificação, afirma:

Essas definições de Paul Ricoeur permitem compreender a identidade como um processo contínuo de construção, de acordo com estágios sucessivos (individualização, identificação, imputação) que correspondem à novas definições de correlação entre “eu” e “não-eu” e o mundo, ou outros, o próximo. Por crise de identidade, pode-se compreender o questionamento do “si” que conduz à regressões do indivíduo a estados anteriores da construção de sua identidade pessoal, levando a interrogações a respeito da individualização: trata-se, para o resumirmos em uma palavra, da preocupação mística da maior parte dos modernos vienenses. Essas interrogações lidam também com a identificação e encontram elementos de resposta no imaginário extraído da

²⁷⁶ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 196.

²⁷⁷ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 102. Cf. SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992, onde o autor destaca que os dilemas da vida boêmia estudados indicam uma constante: desde Murger e Baudelaire (décadas de 1840-50), a boêmia é vista enquanto fase necessária no desenvolvimento individual da experiência moderna. Fase de iniciação assim que deve ser superada pelo artista, na medida que a vida boêmia pode também ser dispersiva.

história pessoal e do discurso cultural, como, por exemplo, a identidade judia para aquele designado como judeu, como também a identidade sexual.²⁷⁸

Neste sentido, podemos compreender o advento da psicanálise, bem como de uma literatura mais intimista:

As análises de Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa* nos apresentam a constituição da identidade como uma operação narrativa. O indivíduo identifica-se com aquilo que conta a respeito de si mesmo e com o que os outros dizem a seu respeito. [...] A autobiografia e o diário íntimo são as duas maiores formas literárias da construção da identidade através da narrativa, desta “autoficção” que também opera na cura psicanalista.²⁷⁹

A *Recherche* pode ser considerada, como Benjamin mesmo já disse, uma autobiografia. Foucault chama a atenção para o caráter autobiográfico, íntimo, e confessional da narrativa do século XIX, enquanto regra discursiva: característica da Vontade de Saber do período.²⁸⁰ O narrador irá colocar como pressuposto básico do processo criativo literário, na busca da verdade do sujeito, as “*exigências da auto-análise*”²⁸¹. Todos estes elementos mostram aspectos com os quais a experiência moderna lidava, na medida que estas regras ou sistemas de crenças eram compartilhados, conforme Bourdieu afirma.²⁸²

Como visto no primeiro capítulo, desde o advento do romance moderno este se incumbiu de narrar as experiências reais de qualquer tipo de indivíduo. O homem em busca de seu esclarecimento, confiante de sua capacidade de emancipar-se, foi freqüente protagonista. A profunda crise sentida no final do século XIX tornou esta

²⁷⁸ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 71.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 72. Conforme analisado no primeiro capítulo, a confissão trabalhava como uma espécie de regra discursiva nos textos literários do período. Cf. FOUCAULT, M. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal: 2001.

²⁸⁰ Cf. FOUCAULT, M. *Op. cit.*

²⁸¹ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 149. Num trecho seguinte: “Para escrever, somos escrupulosos, examinamos tudo de perto, rejeitamos o que não é verdadeiro.”, p. 152.

²⁸² Cf. BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

busca no mínimo mais angustiante. O sentimento de *fin-de-siècle*, crepúsculo de uma era, desagregação do mundo e decadência moderna, se somados aos horrores vivenciados na Primeira Guerra Mundial e a destruição efetiva ocorrida, deram outro tom aos romances: “A *análise da desintegração do indivíduo passa pela da desintegração do mundo.*”²⁸³

A crise de identidade pode ser vista agora também como operação voluntária do sujeito que nega a identificação imediata, e que busca em sua história individual se re-apropriar de suas identificações e processos correlatos, para compreender *como se tornou aquilo que é*, parafraseando o *Ecce Homo* de Nietzsche.²⁸⁴ No caso da *Recherche*, é também uma busca na direção de cristalizar uma realidade de impressões e sentimentos, que não existe mais (e que talvez nunca tenha existido), mas que dá sentido à vida do narrador.

Este retorno a si mesmo surgiu como possibilidade de superação dos abismos abertos pelas crises vividas pelos sujeitos. Tentativa de se reincorporar a um todo primordial perdido. Esperança de que uma metafísica ainda fosse possível para salvaguardar-se do niilismo: A *Recherche* proustiana está dentro desta categoria que busca um

“outro estado”, que coloca o Eu em comunicação com o Todo, que passa da constatação do fracasso inexorável do “indivíduo” à tentativa de “reconciliação na Totalidade”. Em primeiro lugar, isto significa a totalidade de si mesmo: essa forma de “reconciliação” não é, no fundo, nada mais que a radicalização do individualismo.²⁸⁵

O narrador proustiano afirma em seu último volume que seu objetivo foi ir além do eu circunscrito espacialmente, aspirando sempre alcançar o eu gigantesco aumentado pelo tempo.

²⁸³ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 73.

²⁸⁴ Cf. NIETZSCHE, F. *Ecce Homo. Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Segundo Simmel, a valorização moderna do individualismo pressupõe que cada ser humano é único. Disto deriva uma busca pela elaboração de um modo de vida específico que seja convincente (tanto para o indivíduo quanto para aqueles que se relacionam com ele), como prova de que se leva a vida desejada. Cf. SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 24.

²⁸⁵ LE RIDER, J. *Op. cit.*, p. 79.

É na retrospectiva e busca pelo modo como a vida se desenrolou que a personalidade do século XIX se reencontra:

Nas memórias do século XIX, acrescentavam-se dois novos elementos. No passado, estava-se “efetivamente vivo”, e se alguém pudesse fazer com que o passado tivesse sentido, a confusão da vida presente poderia ser minorada. Esta é a verdade conseguida através da retrospectiva.²⁸⁶

O sentimento do narrador proustiano de insatisfação com o real deriva da incompatibilidade entre ideal e real observada por ele. Ao idealizar, o narrador (que em sua narrativa retrospectiva tem consciência disto) cria em sua memória uma imagem, um quadro que quando contraposto ao seu referente material, a mulher em carne e osso por exemplo, não condiz.²⁸⁷ Mas é preciso destacar que a idealização só ocorre na medida em que há uma crença prévia no prestígio da coisa ou pessoa idealizada, em sua fama anterior: e é justamente esta crença que, embora um tanto fetichista, possibilita ao narrador animar o mundo em que vive, dar-lhe realidade e conseqüentemente integra-se a ele. Assim, o processo de modernização, ao transformar e recriar constantemente a realidade do narrador proustiano, teria minado sua crença, destruindo a realidade que ela havia *animado*:

Mas quando uma crença desaparece, sobrevive-lhe – e cada vez mais vivo para mascarar a perda de nosso poder de dar realidade às coisas novas – um apego fetichista às coisas antigas que ela animara, como se fosse nelas e não em nós que residia o divino e como se a nossa incredulidade atual tivesse por causa contingente a morte dos Deuses.

Que horror! pensava eu: como pode a gente achar esses automóveis tão elegantes como as antigas carruagens? Decerto já estou muito velho – mas não fui feito para um mundo onde as mulheres se entravam em vestidos que nem sequer são feitos de fazenda. Para que vir aqui à sombra dessas árvores, se nada mais existe do que se reunia sob estas delicadas folhagens amarelas, se a vulgaridade e a loucura substituíram o que elas enquadravam de fineza? Que horror! Meu consolo é pensar nas mulheres que conheci, agora que não há mais elegância.²⁸⁸

²⁸⁶ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 212.

²⁸⁷ É recorrente na *Recherche* a idealização por parte do narrador-protagonista de algo que lhe cause interesse, mas que ele não conhece pessoalmente; é também recorrente a conseqüente insatisfação que o personagem sofre ao ter diante de si o referente daquela sua idealização precedente.

²⁸⁸ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 246.

Com o fim da crença, finda para o narrador a possibilidade de dar realidade às coisas novas, conforme ele afirma. Era a crença que animava as coisas:

E exatamente porque eu acreditava nas coisas, nos seres, quando percorria aqueles caminhos, é que as coisas e os seres que eles me deram a conhecer são os únicos que ainda tomo a sério e ainda me proporcionam alegria. Ou porque a fé que cria se haja estancado em mim, ou porque a realidade só se forme na memória, as flores que hoje me mostram pela primeira vez não me parecem flores de verdade.²⁸⁹

A tarefa do artista, como o narrador proustiano interpreta-a, é trazer à vida as coisas que acreditava que existiam, mas não em sua realidade objetiva, que seria talvez o objetivo de uma arte realista-descritiva, e sim sua existência em nós, subjetiva: *“só podemos, com a crença de que elas possuem uma existência própria, dar a certas coisas que vemos uma alma que guardam em seguida e que desenvolvem em nós.”*²⁹⁰

Disto deriva que o narrador colocará como sua tarefa cristalizar através da literatura, chamá-los *“a sobreviver em suas particularidades mais efêmeras”*²⁹¹, as coisas e as pessoas, os sentimentos, impressões e experiências de uma época que, graças ao incessante movimento do tempo (acelerado pela modernização cada vez mais implacável), deixa de existir: *“reconhecemos aqui a antiga intrínseca e não extinta função do romance, que é a de transmitir e preservar os grandes acontecimentos na consciência das massas, do coletivo.”*²⁹² A necessidade do livro se funda como uma missão do narrador, ao modo de um monumento que deve ser preservado para que o tempo não o consuma também. Possibilidade de conciliar imaginação e realidade.

²⁸⁹ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 111.

²⁹⁰ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 104. A arte aparece assim como uma forma de re-encantamento do mundo, um meio de desejar novamente um contato pleno com a realidade: *“era incapaz de ver senão aquilo do qual a leitura me despertara a cobiça, e cujo esboço, previamente por mim desenhado, quisesse confrontar com a realidade.”* Cf. PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 17.

²⁹¹ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 110. Segundo BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____ *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 46: *“A la recherche du temps perdu é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida com o máximo de consciência.”*

²⁹² DÖBLIN, A. O romance histórico e nós. *História, questões e debates*. Curitiba, n. 44, ano 23, 2006. p. 22.

De qualquer forma, o impasse entre idealização e realidade será constante durante a narrativa, até o ponto de o narrador muitas vezes desejar não possuir o real, pois este destrói o poder da idealização: prazer em desejar, não em realizar. É preciso então entender o fetiche do narrador pelo prestígio irradiado das personalidades proeminentes dos salões parisienses advindo de uma idealização, que será importante no curso de sua vida tanto quanto a influência das artes. Caminho de Swann e Caminho de Guermantes, as artes e a nobreza, possibilidades de trajetória de vida para o narrador, resultantes de sua idealização.

Portanto, não é à toa que o narrador irá desprezar a possibilidade de seguir uma carreira como a do seu pai, detentor de cargo diplomático importante no governo francês. Se nos recordarmos do descrédito que a política alcançou no período, e na ascensão do psicológico e artístico, se pode compreender melhor este conflito de gerações. O esteticismo encarnado na possível carreira literária surge como saída ao narrador, escolha da qual o pai desconfia, mas, enfim, aceita. O desejo de ingressar na alta sociedade parisiense de salão do final do século XIX e início do XX torna-se então ideal de uma trajetória que busca este caminho pelas artes. No fundo, a incompatibilidade entre sonho e realidade, e a respectiva insatisfação com o real, sucumbe muitas vezes frente à possibilidade de efetivar aquilo sonhado.

A especificidade de Proust está em que ele fez desta aspiração dupla da época, ser um verdadeiro artista consagrado na alta sociedade, justamente o objeto de seu romance, embora todas as conseqüências que isto pudesse ter para o homem Marcel Proust, na medida em que a ligação entre o livro e vida, o escritor e o narrador-personagem tornam-se quase automáticas. Mas se Sennett tem razão, e a obra de arte havia se tornado expressão dos sentimentos individuais, nada mais legítimo que tornar a própria aspiração em objeto de romance, e buscar tal como Marcel Proust:

representar certas pessoas, não fora, mas dentro de nós, onde seus mínimos atos podem acarretar perturbações mortais [...] ao menos não deixaria, antes de tudo, de descrever o homem como se tivesse o comprimento, não de seu corpo, mas de seus anos de vida, como se a estes devesse, tarefa cada vez mais pesada à qual por fim sucumbe, arrastar após si quando se move.²⁹³

²⁹³ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre-Rio de Janeiro: Globo, 1981. p. 249.

Nada mais convincente que apresentar para o mundo nossos desejos e fantasmas, pois deles temos plena certeza de realidade, deles sabemos todas as cores, matizes e detalhes.

Mostrar-se aos outros descobrindo a si próprio, a solução parece englobar como o encontro entre indivíduo e realidade se imprimiu (impressionou) na memória involuntária do narrador. Assim, por mais individualista e subjetivista que possa ser designada a obra de Proust, só pode haver insatisfação com certo real. E é este, em todos os seus detalhes simbólicos para com a formação do sujeito, que será também um dos objetos do romance, mesmo que indiretamente através dos efeitos sobre a psique do narrador.

Se o narrador sentia-se separado do mundo, da realidade material (o que se agravou com a morte de sua avó), a recordação involuntária surge como superação. Por exemplo, ele irá sentir realmente a morte de sua avó somente um ano após a morte dela. Isto acontece quando o narrador retorna à cidade de Balbec pela segunda vez, a qual havia conhecido em companhia de sua querida, mas agora falecida avó:

O ser que vinha em meu socorro e que me salvava a aridez da alma, era aquele que, vários anos antes, num momento de angústia e solidão idênticas, num momento em que eu não tinha mais nada de mim, havia entrado e me devolvera a mim mesmo, pois era eu e mais do que eu [...]. Acabava de perceber, em minha memória, inclinado sobre o meu cansaço, o rosto terno, preocupado e decepcionado de minha avó, não daquela que eu me espantara e censurara de lamentar tão pouco e que de seu apenas tinha o nome, mas da minha avó verdadeira, cuja realidade viva eu tomava a encontrar pela primeira vez, numa recordação involuntária e completa, desde que ela tivera um ataque nos Campos Elísios. Essa realidade não existe para nós enquanto não foi recriada pelo nosso pensamento; [...] Mas se for recuperado o quadro de sensações em que estão conservadas, têm elas por sua vez esse mesmo poder de expulsar tudo quanto lhes é incompatível, de instalar sozinho em nós o eu que as viveu.²⁹⁴

Contudo, por mais que haja a recuperação do passado perdido, a identificação acaba restringindo-se ao nível subjetivo, pois a morte objetiva e material não é superável: “os mortos não mais existem a não ser em nós”²⁹⁵. Logo, o narrador, no momento de contato com o seu reduto supostamente metafísico do passado contido na

²⁹⁴ PROUST, M. *Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Globo, 2008. p. 192-193.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 195.

memória involuntária, não pode deixar de sofrer e de sentir a solidão e o isolamento como intrínsecos ao ser.

Em contrapartida, justamente por deflagrar esta solidão para o narrador, o sofrimento sentido pela perda definitiva de sua avó lhe possibilita concentrar-se em si e sair da mundanidade, da vida social que ele tão ardentemente desejara e na qual, mesmo já decepcionado, estava ainda mergulhado.

Assim é que o narrador passa a cultivar a solidão, num ritual no qual repetia com sua mãe, de forma caricaturada, a temporada que ele havia passado com sua avó nesta mesma Balbec:

Enquanto mamãe lia na praia, eu ficava sozinho em meu quarto. Recordava os últimos tempos da vida de minha avó e tudo quanto a eles se reportava, a porta da escadaria, que se conservava aberta quando tínhamos saído para o nosso último passeio. Em contraste com tudo aquilo, o resto do mundo apenas parecia real, e meu sofrimento o envenenava por inteiro.²⁹⁶

Para o narrador da *Recherche*, as relações sociais entabuladas durante a vida fazem parte de suas impressões, formam sua vida redescoberta, e é nelas também que ele irá se reencontrar:

Certo, considerando unicamente nossos corações, não errou o poeta ao falar dos fios misteriosos cortados pela vida. Mas é ainda mais verdadeiro que ela os tece sem cessar entre os seres, entre os sucessos, que os entrecruza e redobra a fim de reforçar a trama, tanto que, entre o mínimo ponto de nosso passo e todos os outros, uma rede riquíssima de lembranças nos oferece larga escolha de vias de comunicação.²⁹⁷

É assim que o narrador descobre que sua vida está intrinsecamente ligada à época em que viveu, às coisas que teve contato, às relações que travou, às ilusões, sonhos e amores suscitados:

Não poderíamos descrever nossas relações, ainda superficiais, com alguém, sem evocar os mais diversos sítios de nossa vida. Assim cada indivíduo – eu inclusive – dava-me a medida da duração pelo giro que realizava em torno não

²⁹⁶ PROUST, M. *Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Globo, 2008. p. 209-210.

²⁹⁷ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre-Rio de Janeiro: Globo, 1981. p. 238.

só de si mesmo como dos outros, e notadamente pelas oposições que sucessivamente ocupara em relação a mim.²⁹⁸

Conforme destaca o narrador, as relações com as coisas e pessoas que outrora entabulara tornam-se elementos significativos da realidade, do mundo passado que não mais existe, mas que expressa a inexorável verdade do Tempo. Logo, este tipo de artista pelo qual o narrador aspira em virar: *“não é o mais espirituoso, mais instruído, melhor relacionado, mas quem se sabe tornar um espelho e refletir assim a própria vida”*.²⁹⁹

A obra de arte fundada assim nesta vontade de saber como ato de reencontro em si mesmo converte-a em algo não contingente e despropositado, mas sim inerente e necessário para aquele que a realizará:

Se tentasse verificar o que de fato se passa em nós quando alguma coisa nos causa determinada impressão [...] eu veria que, para exprimir tais sensações, para escrever esse livro essencial, o único verdadeiro, um grande escritor não precisa, no sentido corrente da palavra, inventá-lo, pois já existe em cada um de nós, e sim traduzi-lo. O dever e a tarefa do escritor são as do tradutor.³⁰⁰

A constante queixa do narrador, de não possuir gênio para ser um grande artista, deriva para uma autocrítica, de sua incapacidade de ver e ouvir o que se passava ao redor:

Por mais que jantasse em sociedade, não via as pessoas presentes, porque as radiografava quando cria olhá-las. Disso resultava que, reunidas todas as observações por mim feitas num jantar, o desenho das linhas assim traçadas formava um conjunto de leis psicológicas onde quase não figurava, por si mesmo, o sentido das palavras dos convivas.³⁰¹

Por isso a memória involuntária será crucial para a feitura da obra de arte, porque ela foi gravada por um <eu> do sujeito que sabia ouvir e ver:

²⁹⁸ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre-Rio de Janeiro: Globo, 1981. p. 238-239.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 138.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

compreendi que a matéria da obra literária era, afinal, a minha vida passada; que tudo me viera nos divertimentos frívolos, na indolência, na ternura, na dor, e eu acumulara como semente os alimentos de que se nutrirá a planta, sem adivinhar-lhe o destino nem a sobrevivência.³⁰²

Enfim, o narrador não nega a realidade material objetiva; mas questiona qual a possibilidade de apreensão imparcial e completa dela, e disto conclui que a realidade está impregnada de elementos subjetivos, da forma como é percebida pelo sujeito: “O que eu notava de subjetivo no ódio e na própria visão não privava todavia o objeto de qualidades ou defeitos, nem de modo algum diluía a realidade num puro ‘relativismo’.”³⁰³ A questão que se coloca para o narrador, em sua ânsia por expressar uma verdade pela arte, é de *como* a realidade imprime-se no indivíduo.

Resolvendo seu problema, de qual seria o objeto de sua obra artística, a memória involuntária, o narrador defronta-se com um último grande problema anteposto ao seu ensejo. Quando no pós-guerra vai à festa da Princesa de Guermantes, após longos anos de ostracismo voluntário da sociedade, o narrador defronta-se com pessoas envelhecidas, que conhecera em sua vida:

Um teatro de bonecos envoltos nas cores imateriais dos anos, personificando o Tempo, o Tempo ordinariamente invisível, que, para deixar de sê-lo, vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera a fim de exhibir a sua lanterna mágica.³⁰⁴

O artista tempo surge então com toda a sua força de realidade: “*eu verificava essa ação destrutiva do Tempo precisamente quando me propunha a evidenciar, intelectualizar numa obra de arte as realidades extratemporais.*”³⁰⁵

Esse tempo, que se materializa nas pessoas³⁰⁶, impõe-se assim ao narrador e sua obra:

³⁰² PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre-Rio de Janeiro: Globo, 1981. p. 145.

³⁰³ *Ibid.*, p. 155.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 162.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 167. Logo em seguida, afirma o narrador: “*Tendo decidido que esta constituiria unicamente de impressões de fato completas – as situadas fora do Tempo – força me seria destacar, entre as verdades nas quais as encastoaria, as relativas ao Tempo, ao Tempo onde mergulham e se alteram os homens, as sociedades, as nações.*”, p. 169.

Se ao menos me fosse concedido um prazo para terminar minha obra, eu não deixaria de lhe imprimir o cunho desse Tempo cuja noção se me impunha hoje com tamanho vigor, e, ao risco de fazê-los parecer seres monstruosos, mostraria os homens ocupando no Tempo um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a eles reservado no espaço, um lugar, ao contrário, desmesurado, pois à semelhança de gigantes, tocam simultaneamente, imersos nos anos, todas as épocas de suas vidas, tão distantes – entre as quais tantos dias cabem – no Tempo.³⁰⁷

Toda época vivida pelo narrador aparece assim cristalizada, impressa pelo tempo em sua vida, em seu corpo, em sua memória:

Mas o modo fortuito, inevitável por que surgira a sensação constituía justamente uma prova da verdade do passado que ressuscitava, das imagens que desencadeava, pois percebemos seu esforço para aflorar à luz, sentimos a alegria do real recapturado.³⁰⁸

Conforme conclui Simmel,

de cada ponto da superfície da existência – por mais intimamente vinculados que estejam à superfície – pode-se deixar cair um fio de prumo para o interior das profundezas do psiquismo, de tal modo que todas as exterioridades mais banais da vida estão, em última análise, ligadas às decisões últimas concernentes ao significado e estilo de vida.³⁰⁹

Uma das conseqüências disto é a perda da capacidade de autodistanciamento, conforme afirma Sennett. A arte torna-se então apresentação de si, que deve ser crível para o leitor.³¹⁰ Sennett avalia esta transformação histórica de forma negativa, pois demonstraria a incapacidade de encetar relações sociais impessoais, logo sendo incivilidade:

³⁰⁶ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre-Rio de Janeiro: Globo, 1981. p. 239.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 251.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 130.

³⁰⁹ SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 17.

³¹⁰ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 327.

Podemos facilmente imaginar exemplos dessa mesma incivilidade na vida intelectual e literária, como naquelas autobiografias ou biografias que desnudam compulsivamente cada detalhe dos gostos sexuais, hábitos de dinheiro e fraquezas de caráter de seus sujeitos, como se devêssemos entender melhor a vida, os escritos e as ações no mundo dessa pessoa através da exposição de seus segredos.³¹¹

Segundo o narrador proustiano, ao distender o sujeito no tempo, é possível notar seus vários <eu> sucessivos, que perpassam sua vida. É interessante notar que o narrador crê que seu último eu que vai morrer é justamente aquele que busca analogias entre personalidades, caracteres e caráter em comum entre as pessoas.

É preciso entender que as cidades modernas que se desenvolveram desde o século XVIII até o final do XIX, impulsionadas pelo capitalismo surgido das Revoluções Industriais tornaram-se campo de tensão, principalmente entre as forças modernizadoras de mudança de um lado, e as forças tradicionais de reação e permanência de outro. Conforme Simmel, *“a metrópole se revela como uma daquelas grandes formações históricas em que correntes opostas que encerram a vida se desdobram, bem como se juntam às outras igual direito.”*³¹²

Assim, se neste capítulo foi dada ênfase aos aspectos da experiência moderna na *Paris fin-de-siècle*, é preciso agora analisar em que consistiam os resquícios do Antigo Regime, principalmente para compreender melhor a sociabilidade reinante em um espaço como o salão deste período. Será extremamente interessante levar em conta o prestígio que ainda possuíam alguns aspectos nobiliárquicos, que indicam que longe de serem somente antagonistas, o capital industrial emergente e o antigo regime também somaram forças em prol de objetivos comuns.

Se aqui nos concentramos em compreender como a busca da história individual tornou-se promessa de redenção das crises da modernidade, o que foi bem a calhar para um gênero como o romance, no próximo capítulo buscar-se-á entender as identificações dentro desta trajetória individual, para compreender alguns aspectos das

³¹¹ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 324.

³¹² SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 27-28.

relações sociais deste período, principalmente concernentes às questões do prestígio social e do fetiche da época pela aristocracia. Conforme destaca Le Rider, “nesses antigos representantes da ‘Jovem Viena’, a passagem do sonho para a realidade, do mundo ornamental para a sociedade contemporânea, se faz através do recurso às tradições culturais;”³¹³. É em busca destas tradições culturais francesas, que formavam como que um arcabouço para a experiência social em Paris, que nos concentraremos agora.

³¹³ LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 479-480.

3 APENAS UM APEGO FETICHISTA ÀS COISAS ANTIGAS? QUESTÕES ACERCA DA ELITE PARISIENSE

Combray, o paraíso perdido da infância do narrador, local ideal por excelência e originalmente ligado às suas primeiras impressões dos Guermantes. Terra que lhe traz imagens medievais, da qual estes nobres já foram senhores e onde ainda possuem um castelo, sinais ainda de uma Velha França. Esta cápsula do tempo, onde a igreja representa o grande epicentro, na qual estão enterrados os antigos Guermantes:

tudo aquilo fazia da igreja para mim, alguma coisa de inteiramente diverso do resto da cidade: um edifício que ocupava, por assim dizer, um espaço de quatro dimensões, - a quarta parte era a do tempo - e impelia através dos séculos a sua nave que, de abóbada em abóbada, de capela em capela, parecia vencer e transpor simplesmente alguns metros nas épocas sucessivas de onde saía triunfante³¹⁴.

Desde o início da *Recherche*, já se desnuda na trajetória do narrador a atração pela nobreza francesa sintetizada no nome dos Guermantes, antigos Brabantes. A imemorial nobreza, vista como um ideal intangível: “*Se era simples ir para o lado de Méséglise, ir para o lado de Guermantes já era outra coisa, pois o passeio era longo e queríamos estar seguros do tempo que faria.*”³¹⁵

Guermantes como síntese da História medieval da França em céu aberto, em lutas nobiliárquicas, mas nunca alcançável pelo narrador e sua família, por isso também

³¹⁴ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 41. É constante a caracterização da família do narrador enquanto representante de característicos preconceitos burgueses. Um dos principais é a visão que eles tem, e que o narrador compartilha enquanto jovem, de que a alta sociedade é algo no mínimo suspeito. Isto em certo sentido está ligado à elevação da família como reduto contra o mundo público exterior durante o século XIX. Segundo Ariés, a família tornou-se refúgio íntimo do indivíduo no século XIX, frente a uma sociedade que “*se tornou uma vasta população anônima onde as pessoas já não se conhecem.*” Cf. ARIÉS, P. Para uma história da vida privada. In: ARIÉS, P. e DUBY, G. (Orgs.). *História da vida privada (vol. 3)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 08. Sennett segue no mesmo sentido quando afirma que: “*A família burguesa do século XIX tentou preservar uma certa distinção entre o senso da realidade privada e os termos muito diferentes do mundo público exterior ao lar.*” Cf. SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 24.

³¹⁵ PROUST, M. *Op. cit.*, p. 100.

ideal: *“Nunca pudemos prolongar o passeio até o ponto que eu tanto desejaria atingir, até Guermantes.”*³¹⁶

Nobres tão além da realidade cotidiana, tão inatingíveis que só a cogitação de que pudessem ser conhecidos deles, da família do narrador, era rechaçada: quando a sua avó se questiona sobre a possível ligação entre uma antiga conhecida Marquesa de Villeparisis e os Guermantes, toda família e ela própria, avó, afasta como absurda tal hipótese.

Assim, quando o pequeno narrador encontra a famosa Duquesa de Guermantes na igreja de Combray, não pode acreditar a princípio; e quando finalmente assimila, desencanta-se: *“sim, era ela mesma! Minha decepção foi grande.”*³¹⁷ Mas aqui, embora agindo novamente aquela desilusão frente ao real tão característico na *Recherche*, isto foi só por um instante, pois:

aquela senhora de Guermantes com quem tanto havia sonhado, quando vi que realmente existia fora de mim, adquiriu ainda maior domínio sobre minha imaginação, a qual, paralisada um momento ao contato de uma realidade tão diferente da que esperava, começou a reagir dizendo-me: ‘Gloriosos desde antes de Carlos Magno, os Guermantes tinham direito de vida e morte sobre os seus vassallos; a duquesa de Guermantes descende de Genoveva de Brabante. Ela não conhece, nem consentiria em conhecer, nenhuma das pessoas que se acham aqui.’³¹⁸

A Duquesa de Guermantes passa então a ser o símbolo de todo amálgama da idealização do narrador: *“desde muitos anos, considerava o instante em que a visse como uma das coisas mais desejáveis do mundo”*³¹⁹.

Mas aquela quintessência da nobreza esta vetada para este menino rico burguês, pois o meio social deste era outro: *“Nada havia de menos parecido com a alta-roda que a nossa sociedade de Combray.”*³²⁰ Esta era formada basicamente por alguns

³¹⁶ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 104.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 106.

³¹⁹ *Idem*.

³²⁰ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 132.

familiares e uns pouquíssimos amigos, dos quais irá se destacar o descendente de judeu convertido Charles Swann.

Swann, que recebe em sua casa o escritor Bergotte, um dos mais apreciados pelo narrador; mas que levava também uma vida paralela à que sua ascendência burguesa prescrevia, e que aparece então como um burguês diferente do dogmatismo de Combray, familiar ao narrador. Swann era na época, *“um dos mais elegantes membros do Jockey-Club, amigo predileto do conde de Paris e do príncipe de Gales, um dos homens mais requestados da alta sociedade do bairro de Saint-Germain.”*³²¹

É interessante, porém, notar que desde o início do romance o narrador demonstra que os burgueses, do seu meio familiar de Combray principalmente, tinham uma visão da aristocracia como algo engessado, restrito. No fundo, o respeito pelas hierarquias e genealogias parece muito mais bem difundido nesta sociedade familiar burguesa do narrador que entre a própria aristocracia:

A ignorância em que nos achávamos da brilhante vida mundana de Swann provinha, evidentemente, em parte da reserva e discrição de seu caráter, mas também da idéia um tanto indiana que os burgueses de então formavam a respeito da sociedade, considerando-a composta de castas fechadas, onde cada qual se via, desde o nascimento, colocado na posição que ocupavam seus pais, e de onde nada nos poderia tirar para fazer com que penetrássemos numa casta superior, a não ser os acasos de uma carreira excepcional ou de um casamento inesperado.³²²

Eis que assim surge o caminho de Swann como possibilidade mais imediata e possível, de um ideal sonhado. Porque, por mais que os caminhos de Guermites e Swann, símbolos da nobreza e da burguesia, desde a infância se afigurassem para o pequeno narrador como pólos opostos³²³, mesmo assim ele descobria em Swann um homem considerado por muitos como fino e elegante. Aquele mesmo sujeito que freqüentava sua tia era alguém respeitado e recebido pela alta sociedade: Swann aparece como um modelo de trajetória social pela qual o narrador se identifica, pois

³²¹ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 14.

³²² *Idem*.

³²³ *“Pois havia nas vizinhanças de Combray dois ‘lados’ para os passeios, e tão opostos que não saíamos com efeito pelo mesmo portão, quando queríamos ir para um lado ou outro: o lado de Méséglise-la-Vineuse, também chamado o lado de Swann, porque se passava pela propriedade do sr. Swann quando íamos para aquelas bandas, e o lado de Guermites.”* *Ibid.*, p. 83.

pode alcançar aquele meio em que vive a Duquesa de Guermantes, o *Faubourg Saint-Germain*.³²⁴

Swann passa a ser visto pelo narrador como um homem a ser seguido, espécie de explorador social que não apenas alcança patamares à primeira vista impossíveis a ele como a alta sociedade, mas também um homem autêntico o bastante para não deixar que os meios que frequenta determinem onde ele pode ir: Swann “*não se encerrava no edifício das suas relações*”³²⁵. São estes alguns dos motivos que levam o narrador, quando criança, a buscar parecer-se com Swann.³²⁶

O prestígio de Swann frente ao menino era tamanho que este passa a construir seu próprio gosto e juízo artístico em relação àquele:

como eu não tinha nenhum espírito de observação, como em geral não sabia nem o nome nem a espécie das coisas que se encontravam diante de meus olhos [...] compreendia apenas que elas, quando estavam próximas dos Swann, deviam ser coisas extraordinárias³²⁷.

Seguindo neste caminho, Swann será o grande responsável pelo desejo que o narrador terá pela normanda e marítima cidade de Balbec. Recomendado pelos médicos a passar uma temporada em regiões onde o clima favorecesse a cura de suas

³²⁴ As crises de identificação foram discutidas no capítulo 2, *Dilemas da experiência moderna na metrópole da virada do século XIX ao XX: crise e redenção*. Cf. principalmente LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

³²⁵ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 116.

³²⁶ “Quanto a Swann, procurando parecer-me com ele, passava eu todo o tempo em que estava à mesa a puxar o nariz e a esfregar os olhos. Dizia meu pai: ‘Mas é idiota, esse menino. Vai ficar horrendo’. Desejaria, principalmente, ser tão calvo como Swann. Parecia-me um ser tão extraordinário que achava maravilhoso que pessoas que eu freqüentava também o conhecessem e que nos acasos de um dia qualquer pudéssemos ser levados a encontrá-lo.” *Ibid.*, p. 240. A identificação com Swann é tanto mais significativa por ser infinitamente maior do que a paterna. O narrador não só não se identifica com o pai, como vê nele muitos defeitos, entre os quais principalmente a sua desvalorização da arte e falta de gosto artístico. Conforme destaca Seigel, a identidade social da burguesia francesa no século XIX era marcada pela grande fluidez. Cf. SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa*. 1830-1930. Porto Alegre: L&PM, 1992.

³²⁷ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 74. O narrador destaca em outro trecho esta espécie de regra que faz com que o prestígio que as pessoas exercem sobre ele reflita-se nas coisas desejadas: “Certo número de realidades boas ou más ganham muito assim com a adesão de pessoas que têm autoridade sobre nós.” Cf. PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 485. Isto porque “o desejo resulta sempre de um prestígio preliminar”. Cf. PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 104.

doenças respiratórias, o narrador acaba cristalizando o seu desejo em torno daquela cidade, porque:

Um dia, em Combray, quando eu falava diante de Swann naquela praia de Balbec, afim de saber dele se era o lugar mais adequado para assistir às tempestades mais violentas, ele respondeu: 'Creio que conheço um pouco Balbec! A igreja de Balbec, do século XII e XIII, ainda metade romana, é talvez a mais curiosa amostra de gótico, e tão singular... dir-se-ia arte persa'. E aqueles lugares que até então me haviam parecido natureza imemorial, ainda contemporânea dos grandes fenômenos geológicos – e tão fora da história humana como o Oceano ou a Ursa Maior, com aqueles selvagens pescadores, para quem tanto quanto para as baleias, não existiria Idade Média –, foi para mim um grande encanto vê-los entrar de súbito na série dos séculos tendo conhecido a época romana, e saber que o trevo gótico viera nervurar aqueles rochedos selvagens na hora devida³²⁸.

Mas, como o tempo da narrativa é posterior ao vivido de fato, logo partindo de um juízo de tudo que veio a ser no intervalo, o narrador conclui que, do erro de considerar Swann como um simples burguês, ele e sua família passaram ao oposto, o erro de considerá-lo o mais elegante homem de Paris.³²⁹ E, foi por este equívoco que o narrador acabou dando tanto prestígio, e vinculando tanto sua vida à trajetória de Charles Swann.

O poder do prestígio das pessoas conhecidas, que influenciam com seu poder no julgamento e visão de mundo do outro, não é apenas um atributo do narrador, que coloca a mesma característica em seu pai. Este, que depositava no narrador a expectativa de tornar-se um grande diplomata como ele, e que abominava a possibilidade dele tornar-se um *escritor*, passa a ver esta carreira com outros olhos. Isto devido à opinião auferida pelo Marquês de Norpois, político e diplomata eminente, que trabalha junto com o pai do narrador:

meu pai fizera constante oposição a que eu me destinasse à carreira das letras, que julgava muito inferior à diplomacia, chegando a recusar-lhe o nome de carreira, até o dia em que o sr. de Norpois, que não estimava muito os agentes diplomáticos das novas fornadas, lhe assegurara que se podia, como escritor,

³²⁸ PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 224.

³²⁹ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 87.

atrair a mesma consideração, exercer a mesma influência e conservar mais autonomia que nas embaixadas.³³⁰

A literatura e a vida social vão se amalgamando no narrador.³³¹ Embora com o pai convencido que a carreira literária era respeitável, o jovem narrador tinha os impedimentos familiares à realização de uma vida social destacável. Ele inicia assim sua vida social no salão da Sra. Swann, mesmo reprovado pelos pais, que a consideravam uma mulher sustentada e de baixíssima reputação:

Aliás, pensava eu, passando a vida em casa de Swann, não fazia acaso como Bergotte? E meus pais não estavam longe de pensar que, embora preguiçoso, eu levava a vida mais favorável ao talento, visto que o fazia no mesmo salão que um grande escritor.³³²

Mas a vida social levada pelo narrador no pouco prestigiado salão da Sra. Swann era apenas uma introdução, quase insignificante, à verdadeira sociedade que passa gradativamente a ser almejada.³³³ Ele estava apenas começando a sentir o grande móvel da mundanidade, o desejo de agradar aos outros que lhe convém.³³⁴

O mundo burguês – acreditava o narrador – era bem conhecido dele, e não encerrava mais nenhum segredo. E por mais rico e culto que fosse: *“Era o que, antes de tudo, menos me interessava, pois não tinha para mim nem o mistério do povo nem o*

³³⁰ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 16. Norpois, mesmo sendo diplomata, expressa descontentamento pela política e valorização da arte. Cf. WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, sobre o desprestígio da política nesta conjuntura, devido aos escândalos do governo e às acusações de incapacidade administrativa da III República.

³³¹ Cf. SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992, principalmente capítulo 4: O poeta como dândi e boêmio: Baudelaire, sobre a figura do dândi enquanto cultivador da beleza e da elegância. Segundo Seigel, o espaço de surgimento do dândi deriva do conflito entre os valores burgueses e aristocráticos.

³³² PROUST, M. *Op. cit.*, p. 139-140.

³³³ O salão de Odette não se prevalecia das prestigiadas relações de Swann dentro do Faubourg Saint-Germain, muito pelo contrário. Muitos nobres passam a criticar Swann por ter se rebaixado através de um casamento infamante. O Marquês de Norpois, após ter ido lá, critica o mundo republicano de má fama que ali se encontrava, e acrescenta: *“Em todo caso, o curioso é ver como Swann, que conhece tanta gente, e da mais escolhida, se mostra tão solícito para com uma sociedade da qual o mínimo que se pode dizer é que é muito mesclada.” Ibid.*, p. 39.

³³⁴ O narrador fala do desejo de agradar como um dos mais poderosos móveis entre todos os homens. *Ibid.*, p. 323.

de uma sociedade como a dos Guermantes.³³⁵ Logo, o salão Swann não pôde satisfazê-lo.

O ideal, o *Faubourg Saint-Germain*, começa a ser possível a partir do momento que o narrador, em sua primeira temporada em Balbec, trava relações com a Marquesa de Villeparisis. Justamente aquela marquesa conhecida da sua avó, que a família do narrador (ao espírito de Combray) achara impossível ser uma Guermantes; mas que era, na verdade, descendente daqueles históricos personagens enterrados na igreja de Combray.

Daí irá derivar a entrada ao mundo dos Guermantes. Já imediatamente, pois por intermédio da marquesa o narrador conhece o Marquês de Saint-Loup e o Barão de Charlus, ambos renomados Guermantes. Robert de Saint-Loup, sobrinho da Duquesa de Guermantes, “jovem ‘leão’ da moda”³³⁶ de então, o que seu tio, o Barão de Charlus, irmão do duque de Guermantes, havia sido uma geração antes. A sorte do narrador havia sido lançada, e ele começara bem, entabulando relações com Guermantes parentes daquela duquesa que ele tanto idealizava e almejava.

O ideal inimaginável antes, de conhecer a Duquesa de Guermantes, de entrar em suas relações, passa a parecer possível aos olhos do narrador. Gradativamente, vida social, prestígio e ideal se sintetizam, levando o desejo do narrador a buscar febrilmente ser aceito pelo prestigiado salão da duquesa de Guermantes:

pensava eu que, se fosse recebido pela sra. de Guermantes, se entrasse para o número de seus amigos, se penetrasse na sua existência, haveria de conhecer aquilo que, sob o seu invólucro alaranjado e brilhante, o seu nome encerrava realmente, objetivamente, para os outros, já que enfim o amigo de meu pai dissera que o círculo dos Guermantes era algo à parte no Faubourg Saint-Germain.³³⁷

Vanessa Schwartz destaca que o sucesso da representação da realidade que os museus de cera alcançaram no final do século XIX em Paris se deveu muito às

³³⁵ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 370.

³³⁶ *Ibid.*, p. 270.

³³⁷ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 36.

cenas representadas, normalmente bastidores de fatos históricos famosos, ou seja, novas perspectivas de uma realidade conhecida de forma habitual:

Durante anos, os quadros do Musée Grévin apresentaram diversas cenas das *coulisses* (bastidores) – representações de uma perspectiva normalmente não acessível à maioria dos espectadores e domínio quase sempre reservado para *flâneurs* supostamente privilegiados.³³⁸

Embora não fosse esta parte da realidade que interessasse o narrador da *Recherche*, o impulso era análogo, ao desejar descobrir os salões do Faubourg Saint-Germain e o segredo que eles ali encerravam, os bastidores da vida de pessoas que carregavam em si nomes extremamente famosos, da nobreza, mas que não diziam nada da vida misteriosa por detrás deles que as pessoas portadoras levavam.

³³⁸ SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: (Org.) CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 425. Como discutido no capítulo 2 (*Dilemas da experiência moderna na metrópole da virada do século XIX ao XX: crise e redenção*), a *flânerie* e o *voyeurismo* estavam alastrados na sociedade parisiense da época, e eram usados como método de observação pelos os artistas, para realizarem suas obras. Cf. também SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; e também SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

3.1 OS GUERMANTES E O FAUBOURG SAINT-GERMAIN: A ALTA SOCIEDADE COMO UM IDEAL POSSÍVEL

Sentimo-nos atraídos por toda vida que representa para nós algo de desconhecido, por uma última ilusão a destruir. (Marcel Proust, O caminho de Guermantes)³³⁹

Sem dúvida, nessas coincidências tão perfeitas, quando a realidade se aplica sobre o que nós tanto tempo sonhamos, ela ocupa inteiramente o nosso sonho, confunde-se com ele, como duas figuras iguais e superpostas que não formam mais do que uma, quando pelo contrário, para dar à nossa alegria toda a sua significação, desejaríamos manter em todos esses nossos desejos – e para estar mais certos de que eles são mesmos – o prestígio de sua intangibilidade. (Marcel Proust, À sombra das raparigas em flor)³⁴⁰

O salão da Marquesa de Villeparisis será a primeira porta de entrada possível do narrador à alta sociedade. Salão este no qual é introduzido pelo agora amigo Robert de Saint-Loup e que, mesmo sendo a marquesa de fato uma Guermantes, não tem o brilho destes últimos:

fora algumas duquesas que são suas sobrinhas ou cunhadas, e até de uma ou duas cabeças coroadas, antigas relações de família, não têm no seu salão mais que um público de terceira ordem, burguesia, nobreza de província ou avariada, cuja presença afastou desde muito os elegantes e esnobes que não são forçados a comparecer por obrigações de parentesco ou intimidade muito antiga.³⁴¹

Mas salão que, graças a este grau de parentesco insuspeitado, fazia com que uma duquesa de Guermantes fosse sobrinha da Marquesa de Villeparisis, e possibilitasse assim ao narrador uma apresentação àquela dama cuja fama era a de rainha da elegância em Paris.

É interessante notar que na *Recherche*, o salão da marquesa constituía, dentro da sociedade de salão parisiense, um local pouco requisitado e prestigiado não pelas

³³⁹ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 617.

³⁴⁰ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 102.

³⁴¹ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 200.

peças que deixava de receber, mas antes pelo pouco prestígio das peças recebidas.³⁴²

Ali então o narrador inicia um novo momento, no qual irá por à prova todas as suas idealizações sobre o nome dos Guermantes. Idealizações estas que já vinham perdendo força desde que conhecera a Marquesa de Villeparisis e o Marquês de Saint-Loup, mas que ainda tinham muita força principalmente na figura da duquesa: “*O que ela fazia durante a vida misteriosa da ‘Guermantes’ que era, isso que constituía o objeto de meus constantes devaneios, intervir nessa vida*”.³⁴³

É então por meio do salão da Marquesa de Villeparisis, esta grã-senhora que funciona como uma espécie de intermediária social entre o mundo burguês do narrador e o mundo aristocrático do Faubourg Saint-Germain, que o narrador consegue ser apresentado à duquesa.

A grande surpresa para o narrador não é esta apresentação, mas o convite feito posteriormente, em outro encontro, pela grande dama: para que ele fosse qualquer dia jantar em sua casa. O espanto da parte do narrador foi grande: “*Jantar em casa dos Guermantes era como empreender uma viagem por muito tempo desejada, fazer passar um desejo de minha cabeça pela frente de meus olhos e travar conhecimento com um sonho*”.³⁴⁴

Um sonho porque se fundou sobre a idealidade de um nome. Aqui se destaca a importância do nome como reduto destas idealizações:

oferecendo-nos a imagem do incognoscível que neles vertemos, no mesmo instante em que também designam para nós um lugar real, obrigam-nos assim a identificar a ambos, a ponto de irmos procurar numa cidade uma alma que ela não pode conter, mas que já não temos o poder de expulsar do seu nome, não é apenas às cidades e aos rios que eles dão individualidade, como o fazem as pinturas alegóricas, não é apenas ao universo físico que matizam de diferenças, que povoam de maravilhoso, é também ao universo social: então cada castelo,

³⁴² O narrador afirma que esta é uma postura característica dentro da alta sociedade, de “*esnobes habituados a cotar um salão antes pelas pessoas que a dona da casa exclui do que pelas que recebe*.” Cf. PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 204.

³⁴³ *Ibid.*, p. 77.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 409.

cada mansão ou palácio famoso tem a sua dama, ou a sua fada, como as florestas seus gênios, e suas divindades as águas.³⁴⁵

Identificado como um burguês que via assim a heráldica, a genealogia e as hierarquias como formas ideais, o narrador compreende que este encanto, tal como o impressiona, não é sentido pelos que carregam todo o peso mítico e histórico dos nomes, impregnados que estão já pela familiaridade, em suma, habituados:

Por certo, as noções possuídas pelos nobres e que os tornam os letrados, os etimologistas da língua, não das palavras, mas dos nomes [...], essas noções, se queremos permanecer na verdade, isto é, no espírito, nem sequer tinham para aqueles grãos-senhores o encanto que teriam para os burgueses.³⁴⁶

Para a mente ávida pelo prestígio e poesia dos nomes nobres e genealogias, o salão da duquesa, sendo o ápice do Faubourg Saint-Germain, surgia se não como um objeto de arte, ao menos como uma experiência estética:

Assim os espaços de minha memória pouco a pouco se cobriam de nomes que, ordenando-se, compondo-se em relação uns aos outros, entrelaçando correspondências cada vez mais numerosas, imitavam essas acabadas obras de arte, onde não há nenhum toque que seja isolado, onde cada parte recebe sucessivamente das outras a sua razão de ser como lhes impõe a sua.³⁴⁷

Além disso, os nomes nobres traziam em si uma promessa de posteridade, uma realidade mais intensa porque mais impregnada pelo passado, na verdade uma realidade mais durável diante da força do tempo:

Mas um grande nome, enquanto não está extinto, conserva em plena luz os que o usaram; e, sem dúvida, por um lado, o interesse que me oferecia a ilustração dessas famílias era, se possível, partindo de hoje, segui-las, remontando degrau por degrau, até muito mais além do século XIV;³⁴⁸

³⁴⁵ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 15.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 578.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 584. Segundo o biógrafo George Painter, o salão era em si uma obra de arte para Marcel Proust. Cf. PAINTER, G. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990. p. 171.

³⁴⁸ PROUST, M. *Op. cit.*, p. 588. Conforme destacado no capítulo 2, *Dilemas da experiência moderna na metrópole da virada do século XIX ao XX: crise e redenção*, esta busca por uma realidade mais durável simbolizada pela tradição cultural surge como uma resposta à crise de identidade sentida pela

Assim, o narrador não identifica *a priori* a alta sociedade apenas pelo signo negativo da mundanidade, da fuga de si, mas observa-a com os olhos de um homem ávido por um saber que só ela, a nobreza, poderá lhe fornecer. É a aristocracia quem irá mostrar ao narrador a força da idealidade dos nomes, e sua grande riqueza como objeto para uma obra de arte:

Cada nome, deslocado pela atração de outro, com o qual eu não lhe suspeitava a mínima afinidade, deixava o lugar imutável que ocupava em meu cérebro, onde o hábito o havia embaciado, e, indo unir-se aos Mortemart, aos Stuart ou aos Boubon, desenhava com eles ramos do mais gracioso efeito e de um colorido cambiante.[...] Mas como essas faces, diferentes nisto das dos convivas, não estavam empastadas para mim de nenhum resíduo de experiência material e de mediocridade mundana, permaneciam, no seu belo desenho e seus mutáveis reflexos, homogêneas a esses nomes, que, a intervalos regulares, cada um de uma cor diferente, se destacavam da árvore genealógica de Guermantes³⁴⁹.

Se, por um lado existe este desejo da sociedade de salão como uma espécie de obra de arte ou objeto para uma; por outro lado, justamente por ser portadora de resquícios do antigo regime, ela possui outra atração, que é o modo como pode ser lida enquanto um espaço público delimitado.³⁵⁰ A busca pela aceitação do Faubourg Saint-Germain se faz também como uma possibilidade de ser aceito na alta sociedade, o único lugar legítimo para aprender a lê-la em seus próprios termos:

Seu próprio físico, a cor de uma rosa especial que ia às vezes até o violeta, da sua carnção, certo loiro quase luminoso dos cabelos delicados, mesmo entre os homens, amontoados em tufo dourados e suaves, metade liquens parietários, metade pêlo felino (fulgor luminoso a que correspondia certo brilho da inteligência, pois se se dizia a pele e o cabelo dos Guermantes, dizia-se também o espírito dos Guermantes, como o espírito de Mortemart – certa qualidade social mais fina desde antes de Luís XIV –, e tanto mais reconhecida

experiência moderna do período. Cf. LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

³⁴⁹ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 589-590.

³⁵⁰ Conforme destaca Ariès, houve uma multiplicação de pequenos espaços públicos, como clubes, sociedades e academias, numa busca por novos grupos e espaços de sociabilidades, em resposta ao aumento do Estado no século XIX. Cf. ARIÈS, P. Para uma história da vida privada. In: ARIÈS, P. e DUBY, G. (Orgs.). *História da vida privada (vol. 3)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Cf. também SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

por todos quanto eles próprios a promulgavam), tudo isso fazia com que, na própria matéria, por mais preciosa que fosse, da sociedade aristocrática onde aqui e ali os encontravam, os Guermantes permanecessem reconhecíveis, fáceis de discernir e de seguir, como os filetes que veiam com o seu ouro o jaspe e o ônix, ou antes, como a ágil ondulação dessa cabeleira de claridade cujas despenteadas crinas correm como raios flexíveis pelos flancos da ágata.³⁵¹

Esta necessidade de saber ler bem o espaço de sociabilidade onde o narrador se encontra fica mais clara em espaços públicos mais dispersos e diversos como a ópera por exemplo, onde o narrador pensa ver, pelos modos, o seu conhecido Barão de Charlus. Enganou-se de individualidade, mas não de nível social:

Quando voltou a cabeça para pedir uma informação a um empregado, vi que me enganara, mas não hesitei em colocar o desconhecido na mesma classe social, não só pela maneira como estava vestido, mas ainda pelo modo de falar com o fiscal e as empregadas que o faziam esperar. Pois, apesar das particularidades individuais, havia ainda naquela época, entre todo homem chique e rico dessa parte da aristocracia, e todo homem chique e rico do mundo das finanças ou da alta indústria, uma diferença bastante acentuada.³⁵²

O salão parece constituir-se como espaço público simulado, construído estrategicamente para se mostrar em público, de modo legível, quem se é.³⁵³ No salão, as pessoas tem uma leve idéia dos seus interlocutores, com base nas informações que podem extrair do salão em si, ao contrário de outros espaços públicos como trens, bares, restaurantes, ou mesmo a ópera, onde exceto pelo impedimento econômico, todos têm em tese acesso:

³⁵¹ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 475.

³⁵² *Ibid.*, p. 43-44.

³⁵³ Ao discutir a importância das ciências sociais no processo de intimização que o espaço público moderno sofreu durante o século XIX, mais especificamente sobre uma suposta “teoria científica do apinhamento”, Sennett destaca que: “O que é importante a respeito dessa teoria ‘científica’ do apinhamento não são seus defeitos, mas as suposições culturais que levam pesquisadores a expandir uma situação muito peculiar para uma metáfora geral dos males psicológicos das multidões. O que se está afirmando implicitamente é que somente um espaço simples e claramente demarcado, com contato entre muito poucos indivíduos, pode manter a ordem.” Cf. SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 365. Segundo Simmel, a brevidade e a escassez dos contatos inter-humanos na metrópole leva os indivíduos a calcularem como e quando aparecem em público: tentação de aparecer oportunamente, concentrado e característico, para representar uma personalidade estável de si, e não ambígua. Cf. SIMMEL, G. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, O. G. (Org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 25.

Há nesses restaurantes, como nas praças públicas e nos trens, pessoas encerradas numa aparência vulgar e cujo nome nos espanta se, tendo-o por acaso perguntado, descobrimos que são, não o inofensivo João-Ninguém que supúnhamos, mas nada menos que o ministro ou o duque de que tantas vezes ouvimos falar.³⁵⁴

Assim, o narrador passa a aprender e aplicar aquela arte de observar as pessoas, método que para suas pretensões literárias muito poderá lhe render, e que em suas pretensões sociais, pode garantir a aceitação aos locais mais requisitados.³⁵⁵ Conforme destaca Norbert Elias, Marcel Proust e sua obra fazem parte de uma tradição literária advinda desde os memorialistas, para quem: “*a boa sociedade constitui simultaneamente o seu espaço vital, o seu campo de observação e a matéria prima de sua obra.*”³⁵⁶ Esta tradição literária advinda do convívio social está diretamente ligada à *arte de observar as pessoas*. Observação esta que não desvincula os observados do contexto e de suas respectivas relações sociais.³⁵⁷

Algo necessário na sociedade de salão, a leitura seria parâmetro para “compreender” as escalas hierárquicas. Célula de um espaço público delimitado e protegido do caos maior da cidade moderna, dominada pela massa.³⁵⁸

Quando vai jantar com Saint-Loup na casa do sr. de Borondino, nobre surgido no império de Napoleão Bonaparte, o narrador nota a diferença entre estas duas nobrezas, já ensaiando um modo de visão que deve ser tanto mais perspicaz quanto

³⁵⁴ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 353-354.

³⁵⁵ Independentemente de o narrador insistir durante o romance que não sabia observar o que acontecia ao redor dele, como uma desculpa de porque não se torna um escritor, por ter pouco espírito de observação. Como por exemplo: “*não possuía nenhum espírito de observação exterior, nunca sabia o que era que estava vendo*”, PROUST, M. *A prisioneira*. Porto Alegre: Globo, 1954. p. 329. Ou quando observa a grande capacidade de observação dos Goncourt: “*Goncourt sabia ouvir, sabia ver; eu não o sabia.*” PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 18.

³⁵⁶ ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 300, nota 35.

³⁵⁷ Elias, de certa forma, cria uma teoria da gênese deste tipo de literatura, ao ligar esta arte de observação (que seria necessária para a sobrevivência social de qualquer cortesão) aos registros da mesma: “*à arte de observar as pessoas corresponde a arte de descrever as pessoas.*”, *Ibid.*, p. 121. Merece destaque a necessidade da auto-observação como pressuposto desta arte de observar as pessoas. Segundo Elias: “*Trata-se de uma observação de si mesmo para a disciplina no convívio em sociedade.*” *Idem*.

³⁵⁸ Conforme destaca Sennett: “*Na sociedade moderna, há um padrão de forças históricas em atividade, que suscita a crença de que o desenvolvimento da personalidade só pode ocorrer através da estabilização das interações sociais.*” SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 227.

mais anseie ascender socialmente: *“Aquela noite, vendo Saint-Loup sentado à mesa do capitão, pude discernir facilmente, até nas maneiras e elegância de cada um, a diferença existente entre ambas as aristocracias: a antiga nobreza e a do Império.”*³⁵⁹

Os Verdurin, personagens cujo salão representa o paradigma de núcleo burguês extremamente rico que busca ascensão social e prestígio, dão mostra do desconhecimento social quanto à alta sociedade proveniente do Faubourg Saint-Germain, quando ainda possuem um salão com pouco prestígio social e recebem o Barão de Charlus, um Guermantes.

O clã Verdurin representa na *Recherche* exatamente o desconhecimento quanto à posição dominante na sociedade. São eles que encarnam a não observância dos títulos, hierarquias e genealogias, bem como o desconhecimento da vida mundana da aristocracia: *“Três quartas partes dos homens do faubourg Saint-Germain passam aos olhos da burguesia por crápulas arruinados (o que às vezes são individualmente) e que por conseguinte ninguém recebe.”*³⁶⁰

Mas é preciso entender que nesta configuração social a aristocracia exerce justamente uma posição dominante: ela ainda tenta manter-se como o objeto social mais requisitado.³⁶¹ E, se por um lado os nobres do Faubourg possuem um conhecimento praticamente familiar da alta sociedade aristocrática, por outro lado são tão ignorantes da alta burguesia quanto esta é deles:

Quer dizer que os dois mundos têm um do outro uma visão tão quimérica como os habitantes de uma praia situada numa das extremidades da baía de Balbec têm da praia situada na outra extremidade: de Rivebelle avista-se um pouco Marcouville a Orgulhosa; mas isso mesmo engana, pois julgamos ser avistados de Marcouville, onde pelo contrário os esplendores de Rivebelle são em grande parte invisíveis.³⁶²

O narrador, sendo um pretendente ao alto mundo, deve assim disciplinar-se nos códigos exigidos por este. Como afirmou Walter Benjamin:

³⁵⁹ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 144.

³⁶⁰ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 247.

³⁶¹ Cf. MAYER, A. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; SCHUMPETER, J. *Imperialismo e classes sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

³⁶² PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 248.

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.³⁶³

Processo civilizador como dominação, que através da imitação das classes superiores, pregava o decoro social como marca da boa educação.³⁶⁴ Na recepção da Princesa de Guermantes, a qual torna-se o reduto da idealização da nobreza do Faubourg Saint-Germain após o desencanto com a vida real da Duquesa de Guermantes, o narrador passa a ser um iniciado, quando saúda o duque:

Começava a conhecer o exato valor da linguagem falada ou muda da amabilidade aristocrática, amabilidade feliz de lançar um bálsamo sobre o sentimento de inferioridade daqueles com os quais se exerce, mas não até o ponto de dissipá-lo, pois nesse caso não mais teria razão de ser.³⁶⁵

É que o narrador se aperfeiçoou nos gestos mundanos, aprendeu a cumprimentar como eles. Descobriu que para o Faubourg, um homem bem educado é aquele que interpreta a amabilidade aristocrática como fictícia; e que o mal-educado, ao contrário, toma inocentemente a cortesia nobre como verdadeira e sincera. Por isso, afirma: *“Poderia eu ter escrito uma obra-prima, que os Guermantes me honraria menos do que por essa saudação.”*³⁶⁶

³⁶³ BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 40. p. 42.

³⁶⁴ Cf. ELIAS, N. *O processo civilizador. Vol. 2: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 229. Cf. também ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. Conforme destaca Mayer: *“os aristocratas apresentavam os gestos corporais, faciais e verbais que os burgueses não só se esforçavam em imitar como, sobretudo, analisavam minuciosamente em busca de chaves para entender sua própria posição insegura.”* MAYER, A. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 112.

³⁶⁵ PROUST, M. *Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Globo, 2008. p. 86. Esta amabilidade, para o narrador, não é sinal de fraqueza, mas ao contrário: *“é que os duros são débeis rechaçados e que os fortes, sem se preocupar que os queiram ou não, são os únicos que têm essa doçura que o vulgo toma por fraqueza.”* *Ibid.*, p. 512.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 87.

Nisto deflagra-se uma espécie de critério de prestígio dentro do Faubourg Saint-Germain, mais especificamente dos Guermantes, que valorizavam mais a fineza dentro da sociedade, a discrição, que a inteligência ou a riqueza.

É interessante notar que o aprendizado do modo certo de ler a sociedade se faz para o narrador em paralelo a dois processos: o gradativo desencanto com a alta sociedade; e a busca por entender porque ele, narrador, passa a ser tão bem aceito na alta sociedade, coisa que a princípio não entende. Quando é convidado pela duquesa, reflete surpreso: *“Dois minutos antes, eu teria ficado estupefato se me dissessem que a sra. de Guermantes iria pedir-me que a visitasse, e, mais ainda, que fosse jantar com ela.”*³⁶⁷

O processo de desencanto, como já dito, se faz em uma constante tentativa de re-idealização.³⁶⁸ Desde que o narrador, quando criança, viu a duquesa pela primeira vez na igreja de Combray, já ocorreu dele se decepcionar com a mulher real que tinha diante de si. Mas quando passa a travar relações sociais com os Guermantes, o desencanto foi sentido de maneira mais intensa:

E quando depois me disse Saint-Loup, referindo-se aos outros Guermantes: ‘Ora! Não têm esse ar de raça de grão-senhor até a ponta dos dedos, como o meu tio Palamède’, eu senti que se dissipava uma das minhas ilusões, pois essas palavras confirmaram que o ar de raça e distinção aristocrática não são coisa misteriosa e nova, mas consistem em elementos que eu facilmente distinguia sem que me causassem maior impressão.³⁶⁹

E, quando finalmente o narrador adentra no salão da duquesa, considerada então a grande dama de Paris, descobre que os segredos daquela sociedade não passavam de uma certa modalidade de vida mundana, *“tão diferente do que eu imaginara”*³⁷⁰.

³⁶⁷ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 409.

³⁶⁸ Cf. o capítulo 2, *Dilemas da experiência moderna na metrópole da virada do século XIX ao XX: crise e redenção*, onde é discutida a idealização como processo de tentativa de superação do generalizado sentimento de decadência na época. Cf. principalmente LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

³⁶⁹ PROUST, M. *Á sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 298.

³⁷⁰ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 537.

A decepção advém justamente do impacto do real frente ao ideal construído nos nomes: *“essa tirania da realidade que está diante de nós”*³⁷¹. Por isso o narrador afirma que a duquesa de Guermantes: *“era incapaz de compreender o que eu tinha procurado nela – o encanto do nome Guermantes – e o pouco que encontrara, um resto provinciano de Guermantes.”*³⁷²

Todo segredo e mistério de uma verdade insuspeita, mas imaginada pelo narrador, que seria a vida na alta sociedade do Faubourg Saint-Germain, lhe pareceu tão vazia disto, tão mundana, que ele chega a refletir se a vida que via se desenrolar no salão da duquesa não seria uma mentira armada para ele. Pois impedia, reflete ele: *“que vivessem, com a minha presença, no mais precioso dos seus salões, a vida misteriosa do Faubourg Saint-Germain.”*³⁷³

Aqui se deflagra o impasse para o narrador, entre a força da realidade objetiva daquilo que sua experiência direta lhe possibilita e o mundo idealizado pela sua imaginação e sonhos, imantados nos nomes:

Seria na verdade por causa de jantares como aquele que todas aquelas pessoas se preparavam e recusavam às burguesas a entrada em seus salões tão fechados, para jantares como aquele?, iguais àquele, se eu estivesse ausente? Tive por um instante a suspeita disso, mas era demasiado absurda. O simples bom senso me permitia afastá-la. E depois, se eu a acolhesse, que restaria do nome Guermantes, já tão degradado desde Combray?³⁷⁴

O narrador acaba vendo, por fim, que a alta sociedade do Faubourg, para aquele que aprendeu a ler bem os seus gestos, sua linguagem, suas conversas, torna-se um objeto de apreciação:

se o alto mundo não pudera responder no primeiro momento ao que esperava a minha imaginação, e devia por conseguinte chocar-me no princípio com o que tinha de comum com todos os mundos antes que pelo que tinha de diferente deles, pouco a pouco se me foi revelado no entanto como muito diverso. Os grão-senhores são quase as únicas pessoas de quem se pode aprender tanto como com os camponeses; a sua conversação se orna de tudo quanto

³⁷¹ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 621.

³⁷² *Ibid.*, p. 545.

³⁷³ *Ibid.*, p. 590.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 590-591.

concerne à terra, às casas tais como eram habitadas antigamente, aos antigos usos, tudo o que o mundo do dinheiro profundamente ignora.³⁷⁵

É assim que eles figuram-se como objetos de observação e apreciação para um artista, mais especificamente para um escritor, pois eles “*se constituem amáveis e benévolos conservadores do passado.*”³⁷⁶ De um passado que não é constituído apenas pela lógica do dinheiro, como observa o narrador, logo adequado à lógica de desinteresse que muito bem pode se adequar à própria lógica do artista que defende uma posição de autonomia artística.

Mas, se a princípio o narrador não identificava esta vida social como negativa, depois que passa a vivê-la, acaba surgindo o problema da dispersão de si mesmo que causa a vida mundana formada por:

aquelas artes a que a Patroa ligava tamanha importância, ainda que não façam mais que nuançar o inexistente, esculpir o vazio e sejam, propriamente falando, as Artes do Nada: a arte (para uma dona de casa) de saber ‘reunir’, ‘agrupar’, ‘pôr em evidência’, ‘apagar-se’, servir de ‘traço de união’.³⁷⁷

Ele será muito sensível a esta questão, principalmente quando se tem em mente toda a sua busca por uma verdade mais profunda e entranhada no próprio ser. Logo ao primeiro jantar que ele vai no salão da duquesa, identifica esta espécie de vaga mundana que lhe carrega:

Esperava por um novo jantar em que pudesse tornar-me eu próprio uma espécie de príncipe X, de sra. de Guermantes, e contar essas mesmas histórias. Enquanto isso, elas faziam trepidar meus lábios que as balbuciavam e eu tentava em vão trazer de volta a mim o meu espírito vertiginosamente arrebatado por uma força centrífuga.³⁷⁸

Aqui surge uma espécie de impasse: de um lado, o verdadeiro eu do narrador, aquele que se acredita como o detentor das verdades que ele irá transmitir pela realização de uma trajetória que o torne um escritor; do outro, a vida mundana, atraente

³⁷⁵ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 597.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 598.

³⁷⁷ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 158.

³⁷⁸ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 599.

a princípio como objeto e como local de ascensão social, mas um mal para uma pretensão como a de ser escritor. Isto fica claro quando o narrador comenta sobre a fama do *espírito dos Guermantes*, uma espécie de entidade inexistente de fato, mas tido como algo prestigioso:

Os detentores, não aparentados com a duquesa, do espírito dos Guermantes, tinham geralmente como característica terem sido homens brilhantes, dotados para uma carreira a que, fossem as artes, a diplomacia, a eloquência parlamentar ou as armas, haviam preferido a vida de salão.³⁷⁹

É desta forma que o narrador parece no fundo usar o desencanto como um método de distanciamento, para tornar-se um analista desta sociedade; não queria passar sua vida “naquele salão” onde “havam ficado enterradas para sempre tantas ambições intelectuais, e tantos nobres esforços”, mas queria aproveitá-lo como objeto, pois ali “havia nascido a mais rara floração de mundanismo.”³⁸⁰

Logo, o narrador usa do mundanismo de uma maneira duplamente vantajosa, pois o torna seu objeto e também seu inimigo: ele assim desmistifica a sociedade aristocrática. Mesmo com a nova promessa que o salão da Princesa de Guermantes sugere-lhe, a decepção primeira, quando entrou no salão da duquesa, será uma pedra de toque para que o narrador não se deixe mais levar tão intensamente pela vida social, diferente de sua postura idealista inicial:

Quando somos jovens e vamos a todas as reuniões mundanas, morremos para nós mesmos, convertemo-nos num homem diferente, porque todo salão é um novo universo, em que, obedecendo à lei de outra perspectiva moral, fixamos a atenção, como se nos fossem importar para sempre, em pessoas, danças e jogos de cartas que teremos esquecido no dia seguinte.³⁸¹

De qualquer maneira, a ceia na casa da duquesa possibilitou-lhe grande prestígio social, sendo convidado por muitas damas ali presentes para suas recepções e jantares, como por exemplo pela Princesa de Parma. A entrada no salão da Princesa de Guermantes também será resultado da proximidade com a duquesa. Neste

³⁷⁹ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 496.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 498.

³⁸¹ PROUST, M. *Á sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 392.

momento, é interessante se deter na dúvida do narrador: por que lhe foram abertas as portas do salão da duquesa daquela forma tão inesperada quanto inacreditável para ele?

A conclusão mais plausível a que chega o narrador, é que ele devia conter algo que, aos olhos da duquesa, era o *espírito dos Guermantes*. Considerando-se que a alta sociedade funcione através de uma constante *luta por prestígio*³⁸², o narrador devia sugerir algum poder como *mundano*, como pessoa inteligente e de espírito, e não um *intelectual-artista* com pretensões mundanas.³⁸³

Se a vida mundana aparecia assim como dotada agora apenas de um interesse artístico, ou seja, se o narrador perdeu a vontade de viver a fundo esta vida quando iniciou a sua trajetória ali, ainda como mundano em potencial, é porque ele contrapõe a esta uma identidade artística, para ele hierarquicamente acima da mundana.³⁸⁴ Tanto que, refletindo por que não sabia observar bem as pessoas quando se encontrava em companhia delas, pressuposto necessário para seu desejado ofício de escritor, ele destaca: “*mal me via acompanhado, induzia-me a frivolidade a brilhar, mais desejoso de divertir tagarelando do que de instruir-me escutando*”³⁸⁵. O narrador identifica assim na mundanidade um obstáculo para tornar-se o que tanto almeja.

O artista surge então para o narrador como alguém que possuiu uma amabilidade mais encantadora ainda que aristocratas como os Guermantes, porque é mais verdadeira: “*Ao lado da de um grande artista, a amabilidade de um grão-senhor,*

³⁸² Cf. ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

³⁸³ “O que os artistas chamam inteligência parece pura pretensão à sociedade elegante, que, incapaz de colocar-se no único ponto de vista de onde eles julgam tudo, sem jamais compreender o atrativo particular a que cedem quando escolhem uma expressão ou aproximam duas coisas entre si, experimenta junto deles um cansaço, uma irritação, de que nasce logo a antipatia.” PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 202. O narrador, ao que parece, não era tido como este tipo de artista entre os Guermantes, embora considerassem-no um provável grande artista.

³⁸⁴ Cf. a sub-seção 2.3, *Vida e arte: a possibilidade de redenção pelo ato de autoredescobrir-se*. Conforme Le Rider, a metafísica do gênio teve grande força no final do século XIX e início do XX como resposta ao sentimento de decadência moderna. Cf. LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

³⁸⁵ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 13-17.

*por mais encantador que seja, tem o ar de um desempenho de um ator, de uma simulação. Saint-Loup procurava agradar, Elstir gostava de dar, de dar-se.*³⁸⁶

Esta amabilidade tão característica da aristocracia, que a princípio se colocava como tão oposta e melhor que o modo de ser burguês, surge para o narrador na verdade como falso: *“havendo observado que a amabilidade, a lhanza, o jeito de igual para igual da aristocracia eram uma farsa, por que me espantava ser excluído?”*³⁸⁷

É importante notar que há na *Recherche* um tipo de distinção básica no seio da antiga nobreza representada: o lado que valoriza mais as relações sociais de casta, que afirmam com mais veemência a separação com a burguesia, representados pelos Courvoisiers; e os que cultivam mais a inteligência e o espírito, os Guermantes.

Nesta distinção, os Courvoisiers representam o lado mais retrógrado e tradicionalista da nobreza: *“num sentido, mantinham aliás melhor do que os Guermantes a integridade da nobreza, graças ao mesmo tempo à estreiteza de seu espírito e à maldade de seu coração.”*³⁸⁸

Por isso eles não valorizavam a inteligência e o espírito como os Guermantes:

Os Courvoisier, não só não reservavam à inteligência o mesmo lugar que os Guermantes, mas não possuíam dela a mesma idéia. Para um Guermantes (por tolo que fosse), ser inteligente era ter a língua afiada, ser capaz de dizer maldades, levantar a parada; era também saber discutir tanto sobre pintura como sobre música e arquitetura, falar inglês. Os Courvoisiers faziam uma idéia menos favorável da inteligência e, por pouco que não se pertencesse ao seu mundo, ser inteligente não esta longe de significar: ter provavelmente assassinado pai e mãe.³⁸⁹

Esta é uma das conclusões que o autor formula, como causa de ter sido aceito entre os Guermantes, considerados os nobres de estirpe mais pura, que por isso mesmo desdenhavam publicamente a nobreza: *“Mas tarde compreendi que os Guermantes me julgavam, com efeito, de outra raça, mas que provocava a sua inveja,*

³⁸⁶ PROUST, M. *Á sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 356.

³⁸⁷ PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 191.

³⁸⁸ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 481.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 480-481.

*porque eu possuía méritos que ignorava e que eles professavam considerar os únicos importantes.*³⁹⁰

É neste meio, que valoriza as artes, a inteligência e o espírito, sem ser um salão artístico; que dizem ser a nata da nobreza, mas que parece desdenhá-la: em suma, é neste salão da duquesa de Guermantes que de fato o narrador adentra no Faubourg Saint-Germain.

Mas se a alta sociedade do Faubourg Saint-Germain lhe fornecia um prazer estético, não advinha dos conhecimentos e gostos artísticos dos que ali se encontravam. Isto o narrador buscou antes num salão burguês como o da sra. Swann, quando quis conhecer o escritor Bergotte. Por isso a pretensa intelectualidade da duquesa soará como uma das suas piores falhas: *“ela fornecia, ao meu espírito, literatura quando me falava do Faubourg Saint-Germain, e nunca me parecia tão estupidamente Faubourg Saint-Germain como quando me falava de literatura.*³⁹¹

Desde antes de entrar de fato no Faubourg, quando iniciava sua vida mundana no salão da sra. de Villeparisis, o narrador já observa: *“em que vácuo de gosto verdadeiro repousa o julgamento artístico da sociedade, tão arbitrário que um nada os pode levar aos piores absurdos, quando não encontram para obstá-las nenhuma impressão verdadeiramente sentida.*³⁹²

Ao que tudo indica, o prestígio dos artistas neste contexto parece ganhar um certo impulso. O salão da duquesa de Guermantes, que recebia muitos artistas, não era artístico, embora marcado pelo diletantismo; era requisitado, extremamente restrito, mas não exclusivamente nobre:

Por causa disso, muitas pessoas da sociedade resolviam em favor do duque e da duquesa as diferenças que os separavam de seus primos. ‘O duque e a duquesa são muito mais modernos, muito mais inteligentes, não se ocupam exclusivamente, como os outros, com o número de quartéis; seu salão está trezentos anos mais adiantado que o do seu primo’ eram frases usuais³⁹³.

³⁹⁰ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 476.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 537.

³⁹² *Ibid.*, p. 302.

³⁹³ *Ibid.*, p. 621. Conforme destaca constantemente o narrador, esta falta de receio de travar relações com sujeitos inferiores socialmente é na verdade um caráter de classe dos Guermantes, que não

Enquanto no salão do Príncipe de da Princesa de Guermantes, primos do duque e da duquesa:

entre as características do salão da princesa de Guermantes, a mais ordinariamente citada era certo exclusivismo, em parte devido ao nascimento real da princesa, e principalmente o rigorismo quase fóssil dos preconceitos aristocráticos do príncipe³⁹⁴.

Segundo o narrador, a duquesa de Guermantes era uma dama da sociedade que gostava muito de estar próxima de eminências intelectuais: *“É na verdade pasmosa a duquesinha – disse o sr. de Argencourt, designando a sra. de Guermantes, que conversava com G. – Desde que haja um homem de evidência num salão, está sempre ao lado dela.”*³⁹⁵

Interessada em conhecer o escritor Bergotte, agora famoso, a duquesa declara no salão da Marquesa de Villeparisis que ele, Bergotte, teria muito mais espírito que o mundano sr. de Bréauté, freqüentador dos mais nobres salões do Faubourg Saint-Gemain:

Esses juízos subversivos, isolados e apesar de tudo justos, são assim formulados na sociedade por algumas raras pessoas superiores às demais. E nela desenham os primeiros lineamentos da hierarquia dos valores tal como a estabelecerá a geração seguinte, em vez de ater-se eternamente à antiga.³⁹⁶

Logo, o narrador identifica através do juízo emitido pela duquesa uma mudança que está se articulando dentro da hierarquia dos valores, ligada diretamente à hierarquia social.

A duquesa utiliza-se assim de códigos e sinais de prestígio ligados aos escritores, artistas e intelectuais. Isto se liga ao ponto de vista cético que segundo o

temem rebaixar-se assim. A polidez, a amabilidade e a vontade de agradar o interlocutor inferior são mantidos pela idéia de uma grandeza própria que não se desgasta, mas só cria um conceito maior de superioridade: *“Isso se tornou o caráter genérico de uma classe.”* *Ibid.*, p. 466.

³⁹⁴ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 621.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 233. O tal “G.” com quem a duquesa conversa é identificado como excelente escritor com fama na época.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 232.

narrador predomina no salão da duquesa, expresso por esta mesma quando diz: “*De resto, no fundo, nunca se sabe nada – concluiu com um ar cético e fatigado – Assim, veja, é mais inteligente,*”³⁹⁷ Mas longe de ser um interesse profundo pela arte, o interesse da duquesa de Guermantes está antes no valor mundano, e não por acaso o narrador coloca em xeque seu gosto artístico duvidoso.

O interesse das grandes damas, como a duquesa de Guermantes, pelos intelectuais em eminência na época tem, para além do prestígio mundano imediato, um caráter de investimento futuro. O possível escritor e artista surge aos olhos das damas como um provável perpetuador de sua imagem, na falta da capacidade literária da duquesa ou de memorialistas.³⁹⁸

O narrador comenta que um dos grandes erros de cálculo dos mundanos é não conceberem o desconhecimento que podem representar para os outros: “*enganam-se os mundanos imaginando que todo mundo possui sobre a importância social do seu nome as mesmas noções que possuem eles próprios e as pessoas do seu meio.*”³⁹⁹ A duquesa, ao contrário, quando busca estar no meio das evidências e promessas artísticas e intelectuais, executa um ato que lhe dá mais destaque, que torna-a conhecida, porque é “*nas pessoas a par do que ele é, que causa algum efeito o grão-senhor.*”⁴⁰⁰

O exemplo da Marquesa de Villeparisis, que foi sua própria memorialista, é simbólico do valor da transmissão da imagem à posteridade. Sendo a marquesa uma grande letrada, mas em oposição, decadente e marcada pela sociedade, tendo o seu salão como pouco prestigiado, nem por isso deixou de tornar-se, para a posteridade, um dos maiores salões do *fin-de-siècle* parisiense. Porque a marquesa soube usar sua falta de prestígio social para educar-se e tornar-se uma memorialista, que perpetuou a

³⁹⁷ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 250. Conforme já discutido nos capítulos 1 e 2, a crítica quanto à capacidade de apreender a realidade de forma imparcial e plena está ligada a este ceticismo da época.

³⁹⁸ Em *O tempo redescoberto*, tanto a sra. Swann quanto a Duquesa de Guermantes acreditam que o narrador voltou a freqüentar a sociedade não por interesse mundano nas pessoas, mas para recolher material para suas obras. Cf. PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981.

³⁹⁹ PROUST, M. *Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Globo, 2008. p. 354.

⁴⁰⁰ *Idem*.

imagem de seu salão, ao contrário das grandes damas dos salões mais prestigiados: “E não duvidavam de que as recepções da sra. de Villeparisis não fossem mesmo, como estão hoje persuadidos os leitores de suas Memórias, as mais brilhantes de Paris.”⁴⁰¹

E mesmo sendo o seu salão desprestigiado principalmente pelas pessoas burguesas que recebia e que os *elegantes* recusavam, a sra. de Villeparisis, através do trabalho da escrita da memorialista, opera uma reconstrução que perpetua seu salão, através principalmente da omissão daqueles freqüentadores inconvenientes que desprestigiavam seu salão. E nisto a imprensa, também desconhecadora da verdadeira sociedade, se equivocava: “Tanto que se falava infinitamente mais na imprensa desses pretensos salões que dos verdadeiros.”⁴⁰²

Assim, temos diversos exemplos desta valorização da inteligência e do espírito por algumas personagens nobres ao longo da *Recherche*. O Marquês Robert de Saint-Loup, amigo do narrador desde a adolescência, é um dos primeiros modelos disto, com mais força ainda porque se constrói em oposição ao seu pai:

Aquele jovem, com o seu aspecto de aristocrata e esportista desdenhoso, não sentia curiosidade nem estima senão pelas coisas da inteligência, especialmente por essas manifestações modernistas da literatura e da arte, que tão ridículas pareciam à sua tia,⁴⁰³

Saint-Loup opõe assim sua identidade de nobre pretense intelectual com a identidade mundana e desejosa de prazeres de seu pai, o sr. de Marsantes, que em certo sentido representa toda uma geração anterior de nobres de destaque, como por exemplo o próprio duque de Guermantes:

‘Mal conheci meu pai’, confessava Robert. ‘Dizem que era um homem encantador. Seu mal foi a época deplorável que viveu. Nascer no faubourg Saint-Germain e viver na época da Bela Helena é uma catástrofe para a vida de

⁴⁰¹ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 205-206.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 215. Sobre o caso da Marquesa de Villeparisis passar como tendo um dos salões mais prestigiados da época, o narrador afirma haver uma coincidência necessária: “entre certas qualidades literárias e o insucesso mundano”, *Ibid.*, p. 203.

⁴⁰³ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 273.

um homem. Se fosse um burguês sem importância, fanático do 'Ring', talvez tivesse dado uma outra conta de si.⁴⁰⁴

Logo, se a alta burguesia buscava identificar-se com a sociedade de salão nobre, em contrapartida muitos dos membros do Faubourg Saint-Germain faziam o caminho inverso. Quando comenta a fama que alcançou o músico Vinteuil, o narrador destaca que este sucesso alcançou inclusive os nobres: “*Enfim, tendo certos jovens do Faubourg Saint-Germain achado que deviam ser tão ilustrados como burgueses, três havia entre eles que tinham aprendido música e junto aos quais a Sonata de Vinteuil gozava de enorme reputação.*”⁴⁰⁵

Estas mudanças hierárquicas dos valores, que coloca muitas conquistas burguesas como ideais para os nobres, não se faz apenas do contato, mas também pela própria penetração de elementos advindos da burguesia no seio da nobreza. A antiga srta. Legrandin, de família burguesa proveniente de Combray, é uma que leva à nobreza não apenas seu interesse artístico, mas sua postura de entabular batalhas em questões artísticas. A própria Sra. Verdurin, quando no final da *Recherche*, casada com o Príncipe de Guermantes, tornou-se a Princesa, não deixa de incutir dentro deste meio, antes um dos mais tradicionais, o gosto burguês pelas artes. A mesma srta. Verdurin, que tinha um salão considerado extremamente artístico e literário, que tornou-se a admiração artística encarnada:

Mesmo quando a tocavam, não mais era obrigada ao extenuado ar de admiração que tomava outrora, pois este se tornara a sua própria fisionomia. Sob a ação das inúmeras nevralgias que a música de Bach, de Wagner, de Vinteuil, de Debussy lhe haviam ocasionado, a frente da srta. Verdurin assumira proporções enormes, como os membros que um reumatismo acaba deformando.⁴⁰⁶

É necessário ter em mente, quando se discute o crescente prestígio dos artistas e intelectuais que aparece na *Recherche*, que o momento de ingresso na alta sociedade pelo narrador, quando é convidado primeiramente ao salão da Marquesa de

⁴⁰⁴ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 274.

⁴⁰⁵ PROUST, M. *Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Globo, 2008. p. 316.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 356-357.

Villeparisis, e posteriormente aos salões da duquesa e da princesa de Guermantes, é paralelo ao conturbado Caso Dreyfus. Segundo Michel Winock, durante o Caso, o salão tornou-se um local de encontro entre os eruditos de direita não dreyfusistas, os políticos, e também os intelectuais dreyfusistas. Além disso, havia salões exclusivamente dreyfusistas.⁴⁰⁷

Ainda segundo Winock, a maioria dos grandes salões eram dreyfusistas. Mas na época de conturbação do Caso, não o era o Faubourg Saint-Germain, clerical, anti-semita e nacionalista. De qualquer forma, o Caso parecia cindir a sociedade francesa, principalmente parisiense, de alto a baixo: “*As verdades e contraverdades que se opunham no alto os intelectuais da Liga da Pátria Francesa e a dos Direitos do Homem propagavam-se com efeito até as profundidades do povo.*”⁴⁰⁸ Em 1899, depois do perdão de Dreyfus, a disputa tornou-se mais acirrada ainda. Segundo Winock, a cisão chegou a ponto de impossibilitar a convivência dos lados.⁴⁰⁹

Na *Recherche*, o Caso Dreyfus é interpretado como o início de um processo de mudanças sociais que culminará com a Primeira Guerra Mundial e suas conseqüências. A transformação social ocorrida no seio da alta sociedade, observado pelo narrador já durante a Guerra, mas principalmente após esta, é resultado também das conseqüências que o Caso Dreyfus acarretou.

⁴⁰⁷ Cf. WINOCK, M. *O século dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, principalmente o capítulo 5, sobre os salões.

⁴⁰⁸ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 326.

⁴⁰⁹ WINOCK, M. *Op. cit.*, p. 81.

3.2 RUPTURA E PERSISTÊNCIA

Deveria ter pensado que só se chama de antigo regime aquele de que só se conheceu o fim; assim é que o que divisamos no horizonte assume uma grandiosidade misteriosa e nos parece limitar um mundo inatingível. (Marcel Proust, *O tempo redescoberto*)⁴¹⁰

Ainda hoje, sua ideologia, sua vida, sua política (da Europa) estão grandemente sob a influência da substância feudal. (Schumpeter, *Sociologia dos imperialismos*)⁴¹¹

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 subseqüentes. (Walter Benjamin, *A Imagem de Proust*)⁴¹²

Embora o narrador se dê conta da mudança no seio da sociedade parisiense primeiro durante a Guerra, em 1916, mas principalmente após o fim desta (períodos referentes ao último volume, *O Tempo Redescoberto*), isto não quer dizer que tenha sido exclusivamente aquela a causa da mudança dentro da *Recherche*. Ao contrário de localizar a mudança dentro da alta sociedade parisiense como ocorrida única e exclusivamente devido à Guerra Mundial, a *Recherche* interpreta a ruptura como um processo que se desenvolvia pelo menos desde o Caso Dreyfus. A busca do narrador pelo ideal da nobreza, compartilhada por muitos burgueses, sua trajetória social em direção ao Faubourg Saint-Germain ocorre assim concomitantemente ao rearranjo dentro da configuração social da sociedade de salão.

⁴¹⁰ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 166.

⁴¹¹ Texto originalmente publicado em 1919. Cf. SCHUMPETER, J. *Imperialismo e classes sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961. p. 118.

⁴¹² BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 40.

Mas antes de discutir esta mudança identificada pela *Recherche*, é preciso se deter primeiramente sobre a força que ainda possuía a aristocracia dentro de um espaço como Paris neste contexto.

A idéia de permanência da tradição nobre enquanto fator social, cultural, político e econômico relevante até o início do século XX no contexto europeu foi destacado por Schumpeter, que em texto originalmente publicado em 1919, afirmou que o imperialismo, embora fosse para ele uma espécie de regra sociológica, tinha suas particularidades históricas. No caso do final do século XIX e início do XX, o autor destaca que o impulso imperialista não advinha intrinsecamente da lógica capitalista, mas ao contrário, das forças tradicionais encarnadas no estado absolutista monopolista.⁴¹³

A relevância aqui recai tanto sobre o economista, quanto sobre o contemporâneo: Schumpeter escreveu este texto durante a guerra, período que Proust também preparava parte de sua obra. Ele corrobora assim a visão de que não era apenas um literato e toda uma sociedade mundana que ainda se apegavam às velhas estruturas, mas que as bases do antigo regime eram tomadas inclusive como objeto de análise econômico-social.

A tese de Schumpeter parte do pressuposto que, uma vez tendo surgido dentro das estruturas do antigo regime e do estado absolutista, a economia burguesa teria sido moldada por seus princípios. A busca pelo controle de monopólios atendia, portanto, antes às exigências do estado absolutista que aos interesses econômicos burgueses.⁴¹⁴ O espírito guerreiro aqui não é menos importante: para Schumpeter, advém da guerra, travada para a formação do estado absolutista francês, o impulso de expansão ilimitada do imperialismo.

Segundo Schumpeter houve uma permanência da nobreza no seio da elite após o processo de centralização do estado e formação da corte. O Rei, compensando a perda de poder da nobreza, teria: disponibilizado o estado à aristocracia; destacado que somente as pessoas da corte tinham posição e autoridade, logo prestígio; e

⁴¹³ Cf. SCHUMPETER, J. *Imperialismo e classes sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

⁴¹⁴ Schumpeter chega a afirmar que: “O absolutismo essencialmente imperialista moldou não somente a economia da burguesia mas também seu espírito, nos interesses da autocracia e contra os da própria burguesia.” *Ibid.*, p. 120.

também sanado o problema material, com pensões aos seus cortesãos. Em contrapartida o estado canalizou o impulso guerreiro da nobreza agora cortesã à luta externa. Daí o engodo do imperialismo ser entendido única e exclusivamente como originário de causas materiais.⁴¹⁵

Guerra defendida assim ideologicamente através do argumento de defesa, pretensa justificação moral.⁴¹⁶ Mas que irá funcionar como interesse comum entre as emergentes burguesias financeira e industrial, a nobreza e o estado absolutista. No fundo, Schumpeter parece querer entender a Primeira Guerra Mundial como resultado deste processo, na medida em que ela selou um vínculo entre a burguesia, o nacionalismo e o militarismo.

Schumpeter destaca dentro deste processo um elemento que será caríssimo para a leitura do espaço social interno da *Recherche*: o prestígio aristocrático como algo buscado pela burguesia.⁴¹⁷

O historiador Arno Mayer segue neste sentido, quando afirma que a Primeira Guerra Mundial foi conseqüência da re-mobilização das forças do Antigo Regime. Segundo Mayer, as forças de resistência foram importantes ao longo do século XIX, mantendo assim uma ordem pré-burguesa e pré-industrial.⁴¹⁸ Assim, o autor defende a tese de que os elementos pré-modernos foram essenciais para as sociedades civis e políticas situadas na Europa, pois teriam persistido em detrimento das forças modernizadoras, até a eclosão e fim da Grande Guerra.⁴¹⁹

Conforme destaca Mayer, embora tendo seu poder político reduzido durante o século XIX, a nobreza manteve sua base material: *“Mesmo assim, como não se viram privados de sua posição quanto a terra, à agricultura [...] os nobres mantiveram sua*

⁴¹⁵ *“Portanto, a beligerância e a política guerreira do Estado autocrático explicam-se pelas necessidades de sua estrutura social, das disposições herdadas pela classe dominante, e não pelas vantagens imediatas obtidas com a conquista.”* SCHUMPETER, J. *Imperialismo e classes sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961. p. 80.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁴¹⁸ MAYER, A. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁴¹⁹ *Idem.*

riqueza e status.”⁴²⁰ A hegemonia aristocrática durante o *fin-de-siècle* e a *belle époque* seria assim tanto social quanto cultural, sendo a base material desta nobreza advinda das propriedades rurais e outros bens imobiliários, como imóveis urbanos: “*Era de suas elegantes mansões, e apartamentos no faubourg Saint-Germain, em Paris, que os grandes legalistas dirigiam suas propriedades rurais e sua crescente participação nos setores não agrários da economia.*”⁴²¹ Disto, o autor conclui que somente por volta de 1870 surgiu uma burguesia industrial e financista, vinculada à Segunda Revolução Industrial. Contudo: “*Esses magnatas [...] estavam muito mais dispostos a colaborar com os agraristas e as classes governantes estabelecidas do que com a burguesia mais antiga de manufactureiros, negociantes e banqueiros.*”⁴²²

Arno Mayer trabalha retrospectivamente com as seis potências europeias que se envolveram diretamente na Primeira Guerra Mundial. No caso da França, mesmo o fim do Segundo Império e o advento da III República em 1875 não teria mudado a situação: sem uma burguesia capaz de se impor, a nobreza controlaria ainda o Estado, estabelecendo como o capitalismo industrial se desenvolveria, no que Mayer segue muito próximo das considerações de Schumpeter. Assim, Arno Mayer enfatiza que o Antigo Regime, adaptando-se, utilizou a capitalismo industrial para seus fins, ou seja, como uma sobrevivida, selada pela aliança entre burguesia e aristocracia.⁴²³ Conforme destaca Schumpeter, a evolução capitalista industrial criou uma nova atmosfera social e psicológica, na qual os hábitos tradicionais não poderiam sobreviver sem adaptarem-se.⁴²⁴

⁴²⁰ MAYER, A. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 18. Segundo Mayer, mesmo com o advento da Segunda Revolução Industrial, a terra predominou até 1914 como principal base econômico-material.

⁴²¹ É interessante aqui ressaltar que o protagonista do romance e seus pais, em um certo período, passam a viver num apartamento alugado pelos Guermantes (principal família nobre no livro), no Faubourg Saint-Germain. Segundo Sennett, o Faubourg Saint-Germain constitui-se como espaço de residência de grupos nobres desde pelo menos o século XVII. Cf. SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 76.

⁴²² MAYER, A. *Op. cit.*, p. 19.

⁴²³ *Ibid.*, p. 22.

⁴²⁴ SCHUMPETER, J. *Imperialismo e classes sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961. p. 90-91.

Logo, Mayer considera que a busca da burguesia por ser aceita como parte integrante da elite da qual a nobreza era a pedra de toque se deu justamente como resultado de uma *estratégia* de persistência encampada pelas forças ainda vigentes do Antigo Regime: “As velhas elites primaram por ingerir, adaptar e assimilar, de maneira seletiva, novas idéias e práticas, sem ameaçar seriamente seu status, temperamento e perspectivas tradicionais.”⁴²⁵ O que funcionou, devido à busca burguesa pelo ideal da sociedade aristocrática: “Essa adaptação prudente e circunscrita foi facilitada pela avidez da burguesia em relação à cooptação e ao enobrecimento.”⁴²⁶

O perigo latente da Guerra com a Alemanha, agravado por problemas de possessões coloniais na África, teria fortalecido o poder da tradição aristocrática: “entre 1905 e 1914 as antigas elites passaram a reafirmar e reforçar sua influência política, a fim de defender seu predomínio material, social e cultural.”⁴²⁷ Segundo Michel Winock, a crescente influência na França, a partir de 1905-6, do impulso nacionalista, mesmo entre os antigos *dreyfussards* (considerados pelos opositores como anti-militaristas e anti-nacionalistas), se deveu em grande parte à ameaça alemã, o *inimigo hereditário* da França. Ainda segundo Winock, isto levou a uma *redistribuição de papéis* dentro da sociedade francesa, recém cingida pelo Caso Dreyfus.⁴²⁸

Este paradigma de transição das elites europeias, ao destacar o papel da persistência da tradição dentro de um contexto moderno como o início do século XX, impele a compreender em que consistia exatamente estes elementos aristocrático-tradicionais que tanto atraíam uma parte da burguesia.

Surge então a necessidade de se destacar algumas considerações de Norbert Elias acerca do prestígio na sociedade moderna ocidental. Em sua descrição das relações dentro da corte de Luis XIV, ele afirma que:

⁴²⁵ MAYER, A. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 23.

⁴²⁶ *Idem*.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴²⁸ WINOCK, M. *O século dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 135. É interessante notar que, com a reabilitação de Dreyfus em 1906, os dreyfusistas ganharam mais força política: “Os dreyfussards conseguiram justiça; agora estão no poder.” *Ibid.*, p. 90. Assim, a época de crescimento do nacionalismo como reação ao perigo de guerra com a Alemanha é concomitante na França à chegada dos dreyfusistas no poder.

a partir do momento em que surgem tendências exclusivistas e elitistas nas camadas burguesas, estas também passam a se expressar através de símbolos de prestígio, que visam a preservação da existência do grupo excludente como um grupo distinto e, ao mesmo tempo, a glorificação dessa existência.⁴²⁹

O que se deve considerar é que, mesmo a sociedade de corte tendo apenas um caráter epigonal no início do século XX⁴³⁰, ela ainda resiste em alguns de seus elementos, na sociedade de salão. Nela existem ainda *resíduos* de uma interdependência ou reciprocidade entre os indivíduos que a compõem, com base em valores, símbolos e hierarquias advindas do antigo regime.⁴³¹

O espaço das relações sociais da elite se torna desta forma um local de representação do status e prestígio, surgindo no romance proustiano enquanto os salões, tanto os mais prestigiados e requisitados – nobres, quanto os mais aburguesados, e de menor prestígio para a alta sociedade. A *Recherche* é um relato, uma confissão mesma desta “*amálgama entre a alta burguesia e a aristocracia*.”⁴³² Mas é preciso ter em mente que o romance proustiano, exatamente pela extrema importância que dá ao *tempo* enquanto elemento da realidade, que se impõem como agente de mudança, irá identificar uma ruptura drástica durante a trajetória do narrador.

Por menos importante que possam parecer os salões da elite francesa, e parisiense em específico, não se pode ignorar o fato de que ali era o local de um poder mostrar-se em termos sociais. Nisto, se coloca como tendo um papel simbólico similar ao das cortes. Da mesma forma que Elias considera a sociedade de corte, a alta sociedade parisiense de salão também pode ser vista enquanto uma figuração de elite, na qual ocorreria uma constante batalha de todos (com pretensões elitistas) por status

⁴²⁹ ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 119-120.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁴³¹ Em relação ao pressuposto de que as relações sociais criam uma rede de reciprocidade e interdependência que caracteriza determinada configuração social, ver *A sociedade de corte*, de Norbert Elias (*Op. cit.*), mais especificamente a p. 28. Para um aprofundamento destas *regras sociológicas*, cf. MAUSS, M. *O ensaio sobre a dívida*. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974.

⁴³² MAYER, A. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 111.

e prestígio.⁴³³ Nisto a burguesia segue a nobreza, ou seja, neste jogo de representação, de “*mostrar a que nível se pertence*”⁴³⁴ (ou se pretende pertencer), mesmo não havendo mais um palco tão central e exclusivo como era a corte de Luis XIV.

Desta forma, “*essa interdependência dos valores restringe a possibilidade de que um homem singular cresça sem que os juízos de valor da sociedade venham a fazer parte de seu próprio ser.*”⁴³⁵ Por isso, a idealização da aristocracia, a trajetória social burguesa em direção ao Faubourg Saint-Germain, na época, era uma espécie de constante, não necessariamente universal entre a burguesia, mas muito seguida. E isto que Elias denomina de *coerção social*, Proust leva a consciência retrospectiva do seu narrador, enquanto pressuposto guia de toda narrativa ali presente. O protagonista, ao rememorar sua vida, se vê enquanto alguém que aspirou a uma posição social destacada, e em conseqüência também vislumbra as coerções sociais exigidas por esta posição.

Seguindo as considerações de Elias sobre a corte, é interessante destacar a sua tese de que a etiqueta cortesã do século XVII teria criado uma estrutura social e psicológica. Estrutura esta que, sob a égide de um monarca forte e ciente da mesma, estaria sob controle para a continuidade de sua soberania. Mas estrutura que, órfã de uma posição social extremamente dominante para guiá-la, tornar-se-ia o que Elias denomina de *perpetuum mobile*.⁴³⁶ Esta estrutura seria assim movimentada pela busca de prestígio, móvel de qualquer pretensão elitista. Daí que mesmo uma burguesia, que supostamente estaria presa a uma lógica capitalista da acumulação, tenha vindo a ingressar nesta guerra por status. Todo indivíduo ou grupo social pretendente a uma posição social privilegiada acaba assim caindo nesta “*coerção de luta pelo poder*”.⁴³⁷ Justifica-se assim a tomada da sociedade de salão enquanto uma figuração social

⁴³³ ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 83.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 212-213.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 104-105. Schumpeter, em outro texto editado originalmente em 1927, afirma: “*Toda situação social é a herança de situações precedentes.*” SCHUMPETER, J. *Imperialismo e classes sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961. p. 136.

específica que carrega símbolos e sinais de poder e prestígio provenientes da sociedade de corte. Em suma: enquanto um *“campo de dominação que se apresenta como uma rede de homens e grupos humanos interdependentes, agindo em conjunto ou em oposição num sentido bem determinado.”*⁴³⁸

É preciso ter em mente o pressuposto teórico de Norbert Elias, de que há uma inevitabilidade da dependência em relação à posição dominante numa sociedade.⁴³⁹ É justamente porque os valores tradicionais são dominantes na elite parisiense do final do século XIX e início do XX, que se torna inevitável à alta burguesia ligar-se a aristocracia enquanto garantia de sua existência social de destaque.

Em suma, trabalhando com uma certa permanência da tradição e de uma respectiva elite tradicional francesa no final do século XIX e início do XX, pressupõe-se aqui que o prestígio social não depende necessariamente de riquezas materiais, derivando disto um domínio simbólico-cultural da aristocracia. Por isso, é interessante deixarmos um pouco em suspenso a base material ou dominação econômica, ou pelo menos sua predominância explicativa, e pensarmos numa dominação que liga o prestígio à posição social, estes vinculados ainda a certos valores de tradição, em pleno final do século XIX e início do século XX. Pois a impressão deixada pela leitura da *Recherche* é de que, independente de uma decadente nobreza não controlar o Estado e a economia, ela ainda dá as cartas no campo do convívio social de elite; ou seja, a aristocracia francesa, numa primeira impressão, é apresentada pelo romance como o termômetro que orienta a alta sociedade.

É claro que esta sociedade de salão não é a mesma sociedade de corte do século XVII, objeto das *memórias* de Saint-Simon, e tampouco a literatura é a continuidade natural dos memorialistas e moralistas dos séculos passados. Mas para um novo contexto, há também uma nova forma de discurso; conforme Elias, é inegável *“a sobrevivência de uma boa sociedade parisiense como herdeira direta da cultura de*

⁴³⁸ ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 134.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 116.

*corte mesmo depois da Revolução*⁴⁴⁰, a sociedade de salão do Faubourg Saint-Germain, a qual é justamente um dos objetos do romance proustiano.

A *Recherche*, ao aplicar a arte de observar e descrever a alta sociedade parisiense da época parece condizente com a tese de Mayer a respeito do crepúsculo da tradição balizado na Primeira Grande Guerra. No último volume da obra, *O Tempo redescoberto*, o narrador declara o advento de uma nova elite social já se insinuando durante a guerra:

numa das primeiras noites de minha estada em Paris em 1916, desejoso de ouvir comentar a única coisa que então me interessava, a guerra, saí depois do jantar para visitar a Sra. Verdurin, já que ela era, com a Sra. Bontemps, uma das rainhas daquela Paris da guerra, que lembrava a do Diretório.⁴⁴¹

É durante a guerra, então, que damas como a Sra. Bontemps e a Sra. Verdurin, antes execradas pela nobreza devido ao dreyfusismo e ao republicanismo, passam a travar relações mais sólidas com o Faubourg Saint-Germain.⁴⁴² Eram prestigiadas, sobretudo por que supostamente conheciam de antemão o desenvolvimento da Guerra, devido aos seus contatos políticos e militares. O salão Verdurin tornou-se o centro de discussões mundanas sobre a Guerra, não porque tinha ministros e eminências do primeiro escalão político e militar, mas devido a freqüentadores como secretários e chefes de gabinete.⁴⁴³ Além disso, a fortuna crescente dos Verdurin atraía nobres falidos, mas ainda prestigiados, durante a guerra.

Eis um exemplo do porque este último volume da obra parece ser o anúncio da re-configuração da elite parisiense. Mas, agora devemos nos concentrar em como a *Recherche* interpreta esta ruptura, ou seja, não como um simples corte ocasionado pela

⁴⁴⁰ ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p.122.

⁴⁴¹ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 21. Segundo MAYER, até 1910 a moda era ditada pela antiga sociedade nobre. Foi durante a Guerra, e principalmente após esta, que as grandes senhoras burguesas passaram a ditar as regras da moda. Cf. MAYER, A. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 211-212.

⁴⁴² A Sra. Verdurin, durante o Caso Dreyfus, possuía o salão dreyfusista por excelência, recebendo inclusive Zola. Cf. PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 179.

⁴⁴³ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 25-44.

Guerra, mas como um processo que se desenvolvia desde o *fin-de-siècle* e o Caso Dreyfus, culminando na guerra.

O Caso Dreyfus representa uma espécie de desencantamento com a alta sociedade representada na *Recherche*, através da personagem Charles Swann. Homem antes respeitado e requisitado pela alta sociedade, ele passa a ter sua posição social de destaque ameaçada. Primeiramente pelo casamento contraído, mas principalmente em virtude do Caso Dreyfus, que mudara o caleidoscópio social:

O Caso Dreyfus trouxe nova mudança, em época um pouco posterior àquela em que em começava a freqüentar a casa da sra. Swann, e o caleidoscópio inverteu uma vez mais os seus pequenos losangos coloridos. Tudo que era judeu passou para baixo, até a elegante dama, e nacionalistas obscuros subiram a ocupar o seu lugar. O salão mais brilhante de Paris foi o de um príncipe austríaco e ultracatólico.⁴⁴⁴

Swann, personagem caracterizado como o exemplo de judeu convertido, o qual foi muito bem aculturado pela sociedade parisiense (que por isso o aceitou), passa a ostentar sua identidade judaica devido ao Caso. Isto como uma reação ao anti-semitismo desencadeado e altamente alastrado no Faubourg Saint-Germain durante o Caso: é assim que Swann expõe ao narrador o anti-semitismo e o anti-dreyfusismo dos Guermantes e do Faubourg.⁴⁴⁵

Se, por um lado a alta sociedade mais tradicional passou a evitar os judeus, mesmo os convertidos e aculturados, conseqüentemente teve que receber pessoas antes desprezadas, mas que ganharam neste meio um relativo prestígio por serem nacionalistas e anti-dreyfusistas: “O faubourg Saint-Germain contraiu o hábito de receber senhoras de outra sociedade por serem nacionalistas; desapareceu o Nacionalismo, mas o hábito ficou.”⁴⁴⁶ A Sra. Swann irá se beneficiar disto, mesmo sendo esposa de um dreyfusista como Swann, ao contrário da Sra. Verdurin, que terá perdas mundanas durante a questão Dreyfus devido ao seu salão ser o principal reduto dreyfusista.

⁴⁴⁴ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 84.

⁴⁴⁵ PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 632-633.

⁴⁴⁶ PROUST, M. *A prisioneira*. Porto Alegre: Globo, 1954. p. 198.

Sendo retrospectiva a narrativa da *Recherche*, o narrador reporta ao Caso Dreyfus o epicentro causal que virou o jogo dentro da sociedade francesa (encontrada pelo narrador efetivamente mudada no pós-guerra). Antes do caso, alguém podia ser considerado o convidado favorito em um determinado salão do Faubourg Saint-Germain, passando a ser desprezado como imbecil a partir do caso, “*que alterara o valor dos seres e reclassificara conseqüentemente os partidos, os quais se haviam desde então novamente desfeito e refeito.*”⁴⁴⁷

O narrador vê assim no prolongamento de um fato contundente, como o Caso Dreyfus, o gérmen da mudança, e isto porque para ele a dimensão do tempo não é ignorada, muito pelo contrário. Se o tempo havia levado ao esquecimento os mundanos que viveram desde então na sociedade, o narrador pelo contrário irá sentir todo o seu peso como agente de mudança social; isto principalmente porque teria se ausentado da sociedade durante intervalos de tempo consideráveis, os quais tornaram cada vez mais irreconhecível a sociedade na qual ele havia vivido antes. Em *O Tempo Redescoberto* o narrador deflagra-se com o fato de não saber mais ler a sociedade, pois ela mudara: “*havia também convidados que eu não poderia reconhecer, pela boa razão de nunca os ter conhecido, o tempo havendo exercido, neste salão, a sua química tanto sobre os indivíduos como sobre a sociedade.*”⁴⁴⁸

Esta constatação derradeira se passará em uma recepção que a Princesa de Guerantes promoveu em um período posterior à guerra, mas não especificado no romance:

Por todos os motivos, uma recepção como esta fazia-se mais preciosa do que uma visão do passado, oferecendo-me todas as imagens sucessivas, por mim nunca vistas, que separavam o passado do presente, ou melhor, a relação entre ambos.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 185.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 186. Em outro momento: “*E eu percebia que, apesar da aparente coesão da alta sociedade, onde, de fato, as relações atingem a um máximo de concentração, e tudo se comunica, subsistem, ou pelo menos são suscitadas pelo Tempo, que lhes altera as denominações, províncias impermeáveis a quem começa a freqüentar depois de mudada a configuração.*” *Ibid.*, p. 223.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 163.

Aqui entra uma crítica do narrador aos mundanos, que para ele normalmente tomam a posição social presente como uma verdade eterna e imutável:

Esse desconhecimento não campeava só na sociedade, mas na política, em tudo. Porque a memória dura nos indivíduos menos do que a vida, e, por outro lado, jovens sem as lembranças nos outros abolidas fazendo agora, muito legitimamente, mesmo no sentido nobiliárquico, parte da alta roda, o olvido ou a ignorância dos pontos de partida levavam a aceitar todos – na sua elevação ou na sua queda – onde se encontravam, como se houvesse sido sempre assim, se a Princesa de Guermantes e Bloch tivessem sempre gozado da melhor situação, Clemenceau e Viviani sido sempre conservadores.⁴⁵⁰

Esta nova Princesa de Guermantes do pós-guerra representa uma das maiores mudanças sociais. Nova porque a esposa do Príncipe de Guermantes havia falecido, e este desposara a antiga sra. Verdurin, paradigma de burguesa desconhecedora da alta sociedade que buscara ascensão através de um salão artístico.⁴⁵¹ Antigos burgueses desprezados agora tornados nobres, novos mundanos que antes nunca seriam convidados: *“um certo conjunto de preconceitos aristocráticos, de esnobismo, que outrora afastava do apelido Guermantes tudo quanto com ele não se harmonizava, deixara de funcionar.”*⁴⁵²

É preciso salientar que a tomada de consciência da mudança se faz, para o narrador, por ter havido o desencanto. Principalmente quando ele observa que os antigos nomes não são tão puros e ideais como observara a princípio, e que a sociedade que os exibia como estandarte, no fundo, estava mesclada de muitas *máculas* apagadas pelo tempo. O processo de assimilação aparece então para o narrador justamente como a máquina que dá movimento à história desta alta sociedade: *“Não era, pois, tão brilhante este meio por só se compor de gente de prol, mas pelo dom de assimilar mais ou menos completamente os adventícios, de torná-los, em cinqüenta anos, perfeitos mundanos.”*⁴⁵³

⁴⁵⁰ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 187.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 186.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 194.

Seu antigo conhecido Swann, seu amigo judeu de infância Bloch, outro conhecido burguês de Combray Legrandin, todos aparecem como deflagradores da própria trajetória do narrador:

Aliás, a oportunidade que me facultara a admissão na sociedade dos Guermantes, eu a considerara algo de excepcional. Mas, a despeito de sair pouco de meu ambiente imediato, verificava não ser tão raro como supusera esse fenômeno social, revelando-se em suma, assaz numerosos os repuxos que, do mesmo lago de Combray onde eu nascera, se elevavam, simetricamente a mim, acima da massa líquida que os alimentava.⁴⁵⁴

Esta nova dimensão do tempo, Redescoberto, é que torna a realidade presente como apenas parte da verdadeira realidade para o narrador.⁴⁵⁵ É nela que ele descobre o encontro dos caminhos, mas porque havia visto de onde eles partiram. Logo, a saga do entrecruzamento dos caminhos de Swann e Guermantes é a dramatização feita por Proust do processo de assimilação de novos membros burgueses à alta sociedade.⁴⁵⁶

O narrador identifica então a persistência e perpetuação da elite através do jogo das alianças: *“Tudo está, realmente, em selar uma grande aliança.”*⁴⁵⁷ É assim que a Sra. de Marsantes, uma Guermantes considerada um ser superior no Faubourg Saint-Germain, articulava para conseguir que seu filho Saint-Loup se casasse com Gilberte:

⁴⁵⁴ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 195.

⁴⁵⁵ Ao final da *Recherche*, quando o narrador chega a uma conclusão de como empreender a sua tão sonhada obra literária, dando a esta a forma do tempo, afirma: *“Essa dimensão do tempo, já vislumbrada na igreja de Combray, eu procuraria torná-la continuamente sensível, numa transcrição do mundo por isso mesmo muito diferente da que nos oferecem nossos sentidos tão falazes.”* *Ibid.*, p. 248.

⁴⁵⁶ *“Entre outras coisas, Proust quis mostrar como, sob a influência da guerra, em função das mudanças verificadas na sociedade, o lado dos Swann foi aos poucos se unindo ao lado dos Guermantes, como Swann e Guermantes, isto é, burguesia intelectual, liberal, cultivada e dreyfusista, representada por Swann, uniu-se à aristocracia. Swann teria, na primeira etapa, ‘colonizado’ o lado de Guermantes, mas no final foi na verdade o lado de Guermantes que absorveu Swann: Gilberte, viúva de Saint-Loup, se comporta mais como uma Saint-Loup do que como uma Swann, ao menos do ponto de vista de Proust.”* MORAND, B. A Aristocracia em Marcel Proust. In: *Marcel Proust: o homem – o escritor – a obra. Artigos e ensaios publicados em número especial da revista Europe*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 44. Conforme destaca Benjamin, no romance proustiano: *“as pretensões da burguesia são despedaçadas pelo riso. Sua fuga, em direção do passado, sua reassimilação pela nobreza, é o tema sociológico do livro.”* BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 41.

⁴⁵⁷ PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 199.

“Como a Srta. de Forcheville possuía uma fortuna de cem milhões, a Sra. de Marsantes viu nela um partido excelente para seu filho.”⁴⁵⁸

O casamento de Gilberte com Saint-Loup marca então o encontro entre os caminhos, os lados a princípio inconciliáveis, de Swann e Guermantes.⁴⁵⁹ A filha deste casal, Srta. de Saint-Loup, será a realização plena disto. Para o narrador, algo impossível antes, mas realizado com o passar do tempo.

A aliança surge como o meio através do qual uma nobreza consegue se perpetuar, reformulando-se através da cooptação de candidatos devidamente selecionados. Ao discutir a pretensão do burguês Legrandin ao se auto-intitular Conde de Méséglise, afirma o narrador:

Qualquer título falso daria menos aborrecimentos aos Guermantes. Mas a aristocracia sabe enfrentá-los, e a muitos outros ainda, desde que entre em jogo um casamento considerado útil, de qualquer ponto de vida que seja. Acobertado pelo Duque de Guermantes, Legrandin foi, para uma parte dessa geração, e o será para a totalidade daquela que se seguir, o verdadeiro Conde de Méséglise.⁴⁶⁰

É interessante notar que o desencanto burguês pela nobreza é, na *Recherche*, praticamente uma regra dentro desta parte da burguesia que buscou avidamente ligar-se e pertencer à aristocracia. Swann, Legrandin, o próprio narrador, entre outras personagens. A filha de Swann, após alcançar o seio do Faubourg Saint-Germain, através de seu casamento com o Marquês de Saint-Loup, acaba desprezando os Guermantes e todo o Faubourg, deixando de freqüentá-los. O desencanto e o

⁴⁵⁸ PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 190. Gilberte é filha de Swann com Odette. Passa a chamar-se Forcheville após o falecimento de seu pai e o novo casamento de sua mãe com Forcheville, que adotara Gilberte para salvá-la da infâmia de sua ascendência paterna judaica. Acerca da busca por casamentos pelo dote, o narrador destaca a existência de alguns jovens nobres falidos (o que não é exatamente o caso de Saint-Loup) que tencionavam resolver suas dívidas através de casamentos ricos. Cf. PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 438-439.

⁴⁵⁹ Quando o narrador vai passar uns dias com Gilberte, já Marquesa de Saint-Loup, em Tansonville (casa de Swann no caminho de Méséglise), ela ensina ao narrador a convergência possível dos caminhos: “- Se quiser, podemos afinal de contas sair uma tarde dessas e ir até Guermantes, tomando por Méséglise; é o caminho mais bonito – frase que, subvertendo todas as noções de minha infância, me ensinou que os dois lados não eram tão inconciliáveis quanto eu acreditara.” PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 190. p. 211.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 200-201.

desinteresse serão em parte responsáveis pela perda de prestígio da antes dama de Paris, a Duquesa de Guermantes.

Então, se por um lado a assimilação propiciou uma sobrevida à nobreza do Faubourg Saint-Germain enquanto elite social, por outro lado levou ao próprio desprestígio das antigas posições. Bem ao final já do romance, o narrador não tem dúvidas em relação à decadência aristocrática:

Assim, no faubourg Saint-Germain, as posições aparentemente inexpugnáveis do Duque e da Duquesa de Guermantes, do Barão de Charlus haviam perdido a sua inviolabilidade, do mesmo modo por que mudam todas as coisas neste mundo [...]. Assim se altera a configuração de tudo, assim o centro dos impérios, e o cadastro das fortunas, e a carta dos privilégios, o que parecia definitivo, é perpetuamente reformado, e um homem vivido vê com seus olhos a transformação mais completa justamente onde a crera impossível.⁴⁶¹

E não é que ele apenas ache inusitado que determinada personagem, antes não recebida por ninguém, passe então à celebridade. As próprias famílias mudaram internamente. Gilberte Swann tinha levado a cabo a ascensão iniciada por seu pai, que no passado foi tão prestigiado entre os mundanos do Faubourg. A Sra. Verdurin, no pós-guerra, estabelece um salão onde contava com as pessoas de maior destaque na sociedade, mas agora chamava-se Princesa de Guermantes, pois desposará o viúvo príncipe.

Schumpeter destaca, em texto publicado em 1929, que a mudança dentro da elite é um fato mais comum do que se podia então imaginar:

O conteúdo de qualquer classe superior não é apenas modificado, mas realmente formado pela ascensão e declínio de famílias individualmente, e que a transgressão demonstrável das barreiras de classe não é uma exceção, mas a regra invariável da vida de toda família de classe superior, que apesar de certas variações de detalhe, não estão sujeitos a encontrar grandes surpresas.⁴⁶²

O narrador da *Recherche* observa que a ascensão social que ele sonhara, e que parecera tão impossível, na verdade era muito mais difundida do que imaginou.

⁴⁶¹ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 229-230.

⁴⁶² SCHUMPETER, J. *Imperialismo e classes sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.p. 155-156.

Conclui então que seja um preconceito da classe originária do sujeito, que ascendeu socialmente, o que impeça a visão disto:

Quando nalguma família existe um membro que transmigra para a alta sociedade – o que a este parece um fenômeno único, mas que, a dez anos de distância, verifica ter sido efetuado de um modo ou de outro, e por motivos diferentes, por mais de um jovem com que fora juntamente educado –, descreve ele em torno de si uma zona de sombra, uma *terra incógnita*, muito visível, em mínimos matizes, a todos que a habitam, mas que não passa de escuridão e puro nada para os que ali não penetram e costeiam, sem suspeitar, tão perto de si, a existência dela.⁴⁶³

A questão que liga o Caso Dreyfus e a Guerra é bem complexa dentro da *Recherche*, mas é ela que opera a mudança da configuração social. O narrador afirma que a ameaça e a deflagração da guerra levou os dreyfusistas, antes acusados de anti-patriotas e anti-militaristas, a tornarem-se também nacionalistas: “*O dreyfusismo integrara-se já numa série de coisas respeitáveis e habituais.*”⁴⁶⁴ Contudo, para que personagens como Bloch e Gilberte, ambos de ascendência judaica, fossem aceitos na sociedade, tiveram que camuflar e apagar sua ascendência, ambos mudando de nome.⁴⁶⁵

Logo, o narrador conclui que, embora o dreyfusismo tenha obtido uma vitória principalmente política logo após a absolvição de Dreyfus, acabou também acirrando o anti-semitismo dentro da sociedade, durante o período entre o Caso e a Guerra:

⁴⁶³ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 84-85.

⁴⁶⁴ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto alegre: Globo, 1981. p. 24. É interessante notar que durante a revisão do Caso Dreyfus, quando foi provada sua inocência, o narrador afirma que todos haviam virado revisionistas: inclusive o Duque e o Príncipe de Guermantes passam a crer na inocência de Dreyfus. De qualquer maneira, a dreyfusismo não é bem visto dentro da alta sociedade do Faubourg. Por isso o Príncipe e o Duque de Guermantes escondem, em público, suas relações com judeus, embora ainda sejam amigos de Swann, por exemplo. Segundo o narrador, durante a revisão, perdão e absolvição de Dreyfus, o “*dreyfusismo triunfava política mas não mundanamente.*” PROUST, M. *Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Globo, 2008. p. 333-334.

⁴⁶⁵ Bloch havia sido, na juventude, militante ativo do dreyfusismo. Era, na época, pouco ou nunca recebido pelo faubourg Saint-Germain. Mas após a guerra passa a ser recebido ali: havia aderido ao nacionalismo ferrenhamente e mudado de nome. Cf. PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. Segundo Le Rider, a negação da identidade judaica foi um posicionamento difundido entre judeus que buscavam a assimilação plena. Opostos ao sionismo como barreira à assimilação, alguns teriam inclusive expressado um sentimento de “*ódio-de-si*” judeu. Cf. LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993, principalmente o capítulo 13: Karl Kraus ou a inalcançável identidade judia.

era o momento em que, das conseqüências do Caso Dreyfus, nascera um movimento anti-semita, paralelo a um movimento mais intenso, de penetração dos israelitas na sociedade. Não erravam os políticos ao pensarem que a descoberta do erro judiciário constituíra um golpe no anti-semitismo. Mas, pelo menos provisoriamente, um anti-semitismo mundano se via assim, ao inverso, acrescido e exasperado.⁴⁶⁶

O que se pode concluir a partir da *Recherche*, da mudança social como um processo que se desenvolve entre o Caso Dreyfus e a guerra, é que ocorreu em duas frentes: primeiramente, quando o Faubourg Saint-Germain se viu obrigado à receber pessoas que, por sua opinião nacionalista, militarista, clerical ou mesmo monarquista, ganharam um certo prestígio enquanto este meio era anti-dreyfusista; em seguida, pela própria incorporação do dreyfusismo como coisa mais que respeitável durante e após a guerra.

A recepção na casa da Princesa de Guermantes-Verdurin, no pós-guerra, sintetiza isto, a celebração vitoriosa da União Sagrada.⁴⁶⁷ Mostra também que todo o processo que nela culminou interferiu na hierarquia, representado principalmente pela perda de prestígio da Duquesa de Guermantes:

Esta, certíssima de ter o primeiro lugar em Paris (ignorante de que tal lugar só existe nos espíritos que nele acreditam, e de que muitos recém-vindos, não a vendo em parte alguma, não lhe lendo o nome em nenhuma resenha de festa elegante, julga-la-iam, ao contrário, destituída de importância) só em visitas tão raras e espaçadas quanto possível avistava o faubourg Saint-Germain, onde, como dizia, era 'mortal o tédio', e, em compensação, permitia-se a fantasia de almoçar com atrizes que achava deliciosas.⁴⁶⁸

A Duquesa de Guermantes passa então a representar o “*papel de protetora das artes*”⁴⁶⁹, o qual parece disputar com a Princesa de Guermantes-Verdurin. E nisto está seu erro de cálculo e sua queda, pois a duquesa de Guermantes:

⁴⁶⁶ PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 123.

⁴⁶⁷ Com a declaração de guerra por parte da Alemanha, ocorrera a mobilização geral francesa, onde até os socialistas, defensores da paz, apoiaram a defesa nacional: “*A união sagrada, que se realizara tão rapidamente entre os políticos, ocorre com igual rapidez entre os intelectuais.*” WINOCK, M. *O século dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 174.

⁴⁶⁸ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 211.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 220.

tornara-se uma segunda Sra. de Villeparisis, em cuja casa as mulheres esnobes temiam encontrar fulana ou sicrano, a quem os jovens, aceitando o fato consumado sem lhe indagar as causas, tomavam por uma Guermantes de ninhada inferior, de má colheita, uma Guermantes desclassificada.⁴⁷⁰

Uma das últimas provas da mudança na sociedade parisiense pós-guerra dentro da *Recherche* é a invasão de damas milionárias norte-americanas que passam a comprar os antigos palacetes dos nobres e casar com estes, já durante a guerra.⁴⁷¹ Estas debutantes na sociedade parisiense, desconhecedoras das genealogias, embora achassem que sabiam muito (pois ignoravam o passado e tomavam a situação atual como verdade absoluta), simbolizam a importância da fama precedente como critério de prestígio.⁴⁷² Elas não possuem nenhuma idéia de quem é de fato a Duquesa de Guermantes, ou quem havia sido. Como o narrador afirma, “a aristocracia é coisa relativa.”⁴⁷³ Relativa à opinião alheia, como destacou Norbert Elias acerca da sociedade de corte.⁴⁷⁴

⁴⁷⁰ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 219.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 189-192.

⁴⁷³ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 333.

⁴⁷⁴ “A opinião que os homens fazem uns dos outros e a expressão dessa opinião pelo comportamento tem um papel decisivo como instrumento de formação e controle nessa boa sociedade.” ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 113.

3.3 A TRANSMUTAÇÃO DERRADEIRA: A IDENTIDADE ARTÍSTICA-INTELLECTUAL

Em 13 de janeiro de 1898, o principal representante da literatura naturalista francesa, Émile Zola publicou no jornal *L'Aurore* uma carta redigida ao então presidente da república Felix Faure, intitulada *J'Accuse!*⁴⁷⁵ Segundo Michel Winock, as petições em prol da revisão do Caso Dreyfus e em defesa de Zola, somados a esta carta, simbolizaram o surgimento de uma nova força na cena pública, os intelectuais.⁴⁷⁶

A *Revue Blanche* foi, na época do caso, o principal reduto dreyfusista que, ao lado da Escola Normal Superior de Paris, mobilizava e organizava as petições em prol da revisão do Caso Dreyfus (desde 1897 já era reconhecido o erro judiciário na condenação de Dreyfus), como também em favor do romancista Émile Zola, acusado judicialmente por sua carta pública ao presidente.⁴⁷⁷

De fato, a carta acabou gerando um *Caso Zola*, este sim o principal responsável pela re-mobilização dos intelectuais em dois blocos antagônicos: “Assim, no início de 1899, é deflagrado o confronto entre os dois lados intelectuais.”⁴⁷⁸ Segundo Winock, Zola tinha previsto a sua acusação e condenação devido à carta que publicou no jornal, tendo pretendido com isso que a revisão do Caso Dreyfus fosse finalmente realizada, o que ocorreu em 1899.

Mas se por um lado os *intelectuais*, tanto os dreyfusistas quanto os anti-dreyfusistas, ganharam destaque na cena pública devido ao comprometimento e engajamento no Caso Dreyfus, em consequência acabaram tendo sua autonomia artística reduzida. Isto pode ser visto através do juízo artístico expressado pelo Marquês

⁴⁷⁵ A carta encontra-se em apêndice no livro de Richard Sennett. Cf. SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 427-435.

⁴⁷⁶ Cf. WINOCK, M. *O século dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

⁴⁷⁷ Marcel Proust participou ativamente na organização desta mobilização dreyfusista. Ele na época participava como colaborador da *Reveu Blanche*, e assinou as famosas petições. Cf. WINOCK, M. *Op. cit.* Cf. também PAINTER, G. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

⁴⁷⁸ WINOCK, M. *Op. cit.*, p. 63. Segundo Winock, escritores de destaque na época, Maurice Barrès e Paul Bourget identificaram a decadência moderna como consequência do desenraizamento e do niilismo. Para eles, o advento dos intelectuais, estandartes da laicização e da intelectualização, representa a degeneração moderna. *Ibid.*, p. 126-133.

de Norpois durante o caso, personagem paradigmática na *Recherche* de um homem que não possui um verdadeiro entendimento da arte:

Numa época como a nossa, em que a crescente complexidade da vida mal deixa tempo para ler, em que o mapa da Europa sofreu modificações profundas e está talvez em vésperas de sofrer ainda maiores, em que tantos problemas novos e ameaçadores se nos apresentam por toda a parte, você reconhecerá que temos o direito de pedir a um escritor alguma coisa mais que um sutil engenho que nos faz esquecer, em discussões ociosas e bizantinas sobre méritos da pura forma, que podemos ser invadidos de um momento para outro por uma dupla onda de bárbaros, os de fora e os de dentro. Sei que isso é blasfemar contra a Sacrossanta Escola do que esses senhores chamam a Arte pela Arte, mas, na nossa época, há tarefas mais urgentes do que ordenar palavras de um modo harmonioso.⁴⁷⁹

Segundo Eugen Weber, um aspecto importante dentro do quadro político-social francês no final do século XIX foi a desvalorização e o descrédito da profissão política.⁴⁸⁰ Norpois é assim representado como um excelente homem de estado, grande diplomata, mas que não tem um juízo artístico apurado.

Por mais que o desprestígio social afastasse as pessoas da política, isto mudou devido ao turbulento Caso Dreyfus, que dividiu e abalou grande parte da sociedade francesa no final do século XIX e início do XX, concentrando-se principalmente em Paris. A intriga acerca da traição ou inocência do oficial judeu do exército francês era alimentada pela pujante imprensa, que vivia uma efervescência sem paralelos até então.⁴⁸¹

Neste contexto, a posição da *Nouvelle Revue Française*⁴⁸², em sua primeira edição de 1909, é extremamente importante: “A NRF estava apenas começando, ainda não dominava, mas já reivindicava em alto e bom som a autonomia da literatura ante as

⁴⁷⁹ PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 45.

⁴⁸⁰ WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 140-141. Em seguida, p. 142: “À medida que a política começa a interessar seções mais amplas da população, a impressão de um regime desacreditado e frágil se torna mais forte.”

⁴⁸¹ Weber afirma que a Imprensa funcionou como Quarto Estado: “As décadas de 1880/90 viram a imprensa substituir o parlamento como principal lugar e instrumento do debate público.” *Ibid.*, p. 290-291.

⁴⁸² Daqui por diante referenciada como NRF.

*considerações políticas, morais e religiosas.*⁴⁸³ Por outro lado, a NRF defendia também a posição alcançada pelos intelectuais e artistas dentro da sociedade, reivindicando e reafirmando um papel de destaque para eles na vida pública.⁴⁸⁴

O constante questionamento do narrador durante a *Recherche*, se a literatura seria ou não uma possibilidade de encontrar uma verdade maior, está ligada à própria trajetória do narrador e sua construção de uma identidade artística:

Abandonando de fato esta ambição, porventura renunciava a algo de real? Poderia a vida consolar-me da arte, haveria na arte uma realidade mais profunda em que a nossa personalidade verdadeira encontra uma expressão que não lhe dão as ações da vida?⁴⁸⁵

A busca por tornar-se um grande escritor a princípio não foge à regra da *Recherche*, e o desencanto representa o seu papel, quando o narrador desconfia do fim da metafísica do belo:

Mas então, tanto quanto pela identidade que eu notara havia pouco entre a frase de Vinteuil e a de Wagner, me sentia eu perturbado por essa habilidade vulcânica. Será ela que nos dá grandes artistas a ilusão de uma originalidade fundamental, irredutível aparentemente, reflexo de uma realidade mais que humana, mas de fato produto de um labor industrioso? Se a arte não passa disso, então não é mais real do que a vida, e não havia motivo para eu ter tanta pena de não ser artista.⁴⁸⁶

Mas como visto anteriormente, a obra de arte se fundará, para o narrador da *Recherche*, não na contingência, mas na necessidade de expressão da verdade subjetiva:

⁴⁸³ WINOCK, M. *O século dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 156. A afirmação da autonomia artística pode ser vista também como uma resposta à crítica que os intelectuais dreyfusistas sofriam, de usarem o caso como propaganda. Segundo Winock, a partir de 1908, a extrema esquerda passou a criticar o dreyfusismo de oportunismo, e o engajamento passou a ser visto como manobra dos intelectuais em seu interesse. (*Ibid.*, p. 124). Para Winock, no fundo os confrontos dentro do campo literário em função do Caso Dreyfus partiram de interesses e estratégias particulares dos envolvidos. *Ibid.*, p. 67.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁸⁵ PROUST, M. *A prisioneira*. Porto Alegre: Globo, 1954. p. 132.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 135.

Chegara eu assim a 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, porque é necessária e oculta e porque o faríamos se se tratasse de uma lei da natureza, descobri-la.⁴⁸⁷

Quando o narrador funda a necessidade da obra de arte como uma missão do artista, ele reafirma a posição autônoma da literatura e da arte, questionadas devido ao engajamento artístico-intelectual durante o Caso Dreyfus:

Não me deveria, bem o percebia, preocupar com as várias teorias literárias que por um momento me haviam perturbado – notadamente as desenvolvidas pela crítica durante a questão Dreyfus e retomadas durante a guerra, tendentes a fazer ‘o artista sair da torre de marfim’, não tratar de assuntos frívolos ou sentimentais, pintar os grandes movimentos operários e, em falta de massas, ao menos nunca vadios insignificantes [...] e sim nobres intelectuais ou heróis.⁴⁸⁸

A guerra e o Caso Dreyfus colocaram em xeque o desinteresse artístico: Maurice Barrès, um dos escritores mais influentes do período, anti-dreyfusista e nacionalista, passa a defender, com a eclosão da batalha, que a arte deveria servir à glória da pátria.⁴⁸⁹ Segundo Winock, a Trilogia do Culto ao Eu (primeira fase da produção literária de Barrès, não vinculado, todavia, ao nacionalismo) havia tornado-o um dos mais influentes escritores da sua geração, que é cronologicamente também a de Proust: *“Ecletismo, egocentrismo, procura de novas excitações, Barrès distribuía fórmulas que encantavam todos os estetas.”*⁴⁹⁰ É interessante notar que Proust ganhou notoriedade literária tardiamente em sua vida, mais próximo de André Gide que, como

⁴⁸⁷ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 131.

⁴⁸⁸ *Idem*.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 136-137. Proust coloca na voz da personagem Barão de Charlus a crítica, durante a guerra, ao utilitarismo ideológico da arte. É interessante notar que Charlus, no romance, vê a guerra de um ponto de vista relativamente imparcial, o que lhe permite criticar o nacionalismo francês: *“Deus sabe que ninguém protestou mais energicamente do que eu contra o lugar exagerado conferido aos nacionalistas na sociedade, contra as acusações aos amigos da arte de cuidarem de coisas funestas à pátria, como se fosse deletéria toda civilização não belicosa.”* *Ibid.*, p. 71.

⁴⁹⁰ WINOCK, M. *O século dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 191.

chama atenção Winock, destacou-se no pós guerra, quando tinha então mais de 50 anos.⁴⁹¹

A posição assumida pelo narrador da *Recherche* é análoga à da arte pela arte que, para Bourdieu, levou à autonomia do campo literário em meados do século XIX:

A idéia de arte popular, como a da arte patriótica, ainda que não fosse perigosa, se me afiguraria ridícula. Procurando torná-la acessível ao povo, sacrificar-se-iam os requintes de forma 'Bons para desocupados'; ora, eu freqüentava suficientemente os mundanos para saber que são eles, e não os operários eletricitistas, os verdadeiros iletrados.⁴⁹²

A autonomia da literatura significa o compromisso do artista apenas com a verdade buscada pela literatura: submissão à realidade. Embora o narrador não refunde necessariamente uma metafísica, ele liga a autonomia artística com a necessidade da obra de arte, com seu compromisso com a realidade.

Conforme destaca o narrador da *Recherche*, durante a Guerra as opiniões artísticas tinham que ser germanofóbicas para serem prestigiadas.⁴⁹³ Segundo Winock, a decadência do positivismo e a ascendência da filosofia bergsoniana nos meios intelectuais foram cruciais no período: “os velhos dogmas positivistas e cientificistas estão desacreditados, sobretudo, pela filosofia bergsoniana, elegante antecâmara do antiintelectualismo.”⁴⁹⁴ Em conseqüência, houve uma oposição frente ao triunfo da Racionalidade Industrial. A *Recherche*, novamente por Charlus, destaca como tornou-se corrente criticar a Alemanha como a responsável pela belicização da cultura:

⁴⁹¹ Winock baliza seu livro em três grandes períodos: do Caso Dreyfus à Primeira Guerra, Os Anos Barrès; o período entre Guerras, os Anos Gide; e o período pós-Guerra, os Anos Sartre. Do ponto de vista de criação artística, Proust estaria mais vinculado ao que Gide representa do que exatamente à Barrès. Cf. WINOCK, M. *O século dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

⁴⁹² PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 136. Cf. BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. Bourdieu defende que o campo literário francês surgiu em meados do século XIX, justamente com base em uma postura de autonomia artística em relação aos poderes políticos, econômicos, sociais ou morais.

⁴⁹³ PROUST, M. *Op. cit.*, p. 99. Da mesma forma, durante o Caso Dreyfus, Swann, que havia sido orientador do narrador no seu processo de aprendizagem artística, passa a julgar a arte em relação ao Caso, não concebendo mais que alguém inteligente fosse anti-dreyfusista: “ultrapassando os juízos políticos, a onda derrubava em Swann os juízos literários e até a maneira de expressá-los. Barrès perdera todo o talento, e até suas obras de juventude eram fraquinhas, mal se podiam ler.” PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007. p. 634.

⁴⁹⁴ WINOCK, M. *Op. cit.*, p. 168.

Ora, não há ninguém mais germanófono, nem mais partidário da guerra a todo transe do que os nossos nacionalistas. Mas a sua filosofia mudou muito em quinze anos. Certo, não admitem o menor esmorecimento na peleja. Mas tão-somente para exterminar uma raça belicosa, e por amor da paz. A civilização guerreira, que tanto admiravam outrora, provoca-lhes repulsa; não só condenam a Prússia por haver estabelecido o predomínio do elemento militar, como acusam as civilizações militares de destruírem tudo quanto agora consideram precioso, as artes e até a galanteria.⁴⁹⁵

O inimigo tornou-se o bode expiatório da decadência sentida pelos franceses, levando a arte a submeter-se: perda de sua autonomia em detrimento do bem da pátria.

Em 1919, após ficar fechada durante a guerra, a NRF voltou reafirmando em seu editorial o compromisso com a autonomia artística. Segundo Winock, a revista teve seu auge na década de 1920, quando publicou os principais nomes da vanguarda literária francesa, como Gide, Proust, Valéry, Breton, entre outros. O ecletismo editorial continuou como bandeira da revista.⁴⁹⁶ A NRF colocou-se assim como um local de defesa da autonomia da arte.

Não à toa Marcel Proust buscou com afincado filiar-se a esta revista, sendo a princípio recusado. Após o relativo sucesso do primeiro volume da *Recherche*, publicado às expensas do autor pelo editor Grasset em 1913, a NRF reviu sua posição e passou a pretender Proust entre os seus colaboradores, conseguindo-o em 1916.⁴⁹⁷ Além do prestígio que começava a ganhar, de reduto da vanguarda artística francesa, a revista surgia como promessa de reduto artístico, no qual a obra de arte não precisaria se curvar diante de nacionalismo, religião, aspectos sociais ou outras determinações quaisquer.

Reduto de autonomia de uma arte que pode ser, por um lado, se não uma possibilidade de re-encantar as coisas, ao menos de apreciar o valor da vida

⁴⁹⁵ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 71.

⁴⁹⁶ WINOCK, M. *O século dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 204-205.

⁴⁹⁷ Cf. PAINTER, G. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990. André Gide, fundador da revista e um dos editores, teria lido e recusado Proust na NRF. Após reler a *Recherche*, enviou carta à Proust na qual dizia: “Meu caro Proust, há vários dias não consigo largar seu livro. Com imenso prazer estou me saturando dele, deliciando-me com ele. O fato de ter recusado esse livro será sempre o erro mais grave que a NRF cometeu – e também (pois, para minha vergonha, fui grandemente responsável por isso) um dos mais pungentes pesares, ou melhor, remorsos, de toda minha vida.” *Ibid.*, p. 549.

desprezado alhures.⁴⁹⁸ Mas também tal arte proposta pelo narrador exige que se abandonem as ilusões⁴⁹⁹, por isso desde o início opera como pressuposto a perda da crença nas realidades.

Assim, o narrador cria uma dialética entre solidão e vida mundana, de forma a trabalhar em prol da construção de sua obra: *“talvez o ato de escrever me tirasse o desejo de vê-los, e a situação que a leitura por acaso me houvesse oferecido, na sociedade, eu não teria mais desejo de gozá-la, pois meu prazer já não estaria na sociedade, e sim na literatura.”*⁵⁰⁰

Se a sociedade e os mundanos buscavam os artistas e intelectuais para terem mais prestígio, o inverso também acontecia. O nobre Guermantes Barão de Charlus, comentando sobre estratégias de promoção artística de novos talentos, como seu pupilo Morel, afirma ao narrador:

Você sabe o que eu penso do nível intelectual das pessoas da sociedade, mas elas podem desempenhar certos papéis bastante importantes, entre outros o papel que nos acontecimentos públicos toca à imprensa, isto é, o de ser um órgão de divulgação.⁵⁰¹

Logo, o artista deve saber utilizar a vida mundana tanto como material quanto como trampolim para sua obra. Pois do contrário, levando uma vida de mundano iludido, não se realizará como artista, não se tornará aquilo à que estava destinado. O artista tem o dever de viver para si, e não se embotar nas amizades, que o desviam do seu verdadeiro caminho.⁵⁰² Deve para isso pagar o preço da desilusão e da descrença. Por isso o engajamento também é perigoso, como algo que pode desvirtuar e desviar o artista de sua busca pela verdade.

Segundo Sennett, a busca pela discrição, derivada do medo de mostrar-se involuntariamente em público, teria aberto um espaço de possibilidade de ascensão

⁴⁹⁸ PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 17.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁰⁰ PROUST, M. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 121.

⁵⁰¹ PROUST, M. *A prisioneira*. Porto Alegre: Globo, 1954. p. 185.

⁵⁰² PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 1990. p. 423.

social aos artistas: pois eles saberiam representar em público uma personalidade sem comprometer nisto seus sentimentos reais.⁵⁰³ Além disso, se recordarmos as análises que Elias faz das memórias de Saint-Simon, podemos notar que o escritor surge também como um grande leitor da sociedade, ao modo dos cortesãos que precisavam saber exatamente com quem estavam lidando para tomarem a postura devida. O *voyer* e o *flaneur* são versões modernas dos memorialistas e moralistas.

Em tal contexto de valorização da personalidade:

O artista é cada vez mais forçado a se investir de um papel compensatório, aos olhos de sua platéia, enquanto uma pessoa que realmente pode expressar a si mesmo e ser livre. A expressão espontânea se torna idealizada na vida diária, mas é realizada no âmbito da arte.⁵⁰⁴

É interessante pensar as idéias de Sennett, somando-se à transição dos artistas, de antigos criados dentro da hierarquia instaurada no sistema de corte, à intelectual no final do século, símbolo da personalidade erigida plenamente, sob a égide da liberdade. Busca pela personalidade impecável e ideal, o artista também era aquele que poderia recorrer ao erro como passo em seu desenvolvimento subjetivo pleno.⁵⁰⁵

Sennett exagera um pouco quando afirma que:

A história completa da cultura do século XIX foi a de um povo que estava gradativamente perdendo a crença em seus próprios poderes expressivos, que, ao contrário, elevou o artista à condição de pessoa especial, porque poderia fazer aquilo que as pessoas comuns não podiam fazer na vida diária: ele exprimia sentimentos críveis de modo claro e livre em público.⁵⁰⁶

⁵⁰³ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 43.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 238.

⁵⁰⁵ Cf. FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

⁵⁰⁶ SENNETT, R. *Op. cit.*, p. 326. Segundo Vanessa Schwartz: “A justaposição de líderes, políticos, atores e artistas confirmava uma ordem social moderna dominada pela celebridade e baseada na popularidade.” SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: (Org.) CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 422-423.

Mas, de fato o final do século XIX e o início do XX abriu possibilidades aos artistas, posições sociais privilegiadas incomparáveis com o antigo papel de criado de corte. E a reivindicação e afirmação da autonomia da literatura acabou sendo uma luta pelo mantimento desta posição de destaque alcançada, pois como afirma Bourdieu, é do campo de origem do intelectual que ele obtém poder no espaço público mais amplo.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

CONCLUSÃO

Considerando-se o que foi analisado principalmente no capítulo 1, de fato o romance moderno constituiu-se como um campo de saber sobre inúmeras problemáticas que envolveram e envolvem a experiência moderna. Desde o século XVIII, dramatizando inúmeras questões da vida moderna, o emergente gênero, conforme analisado por Ian Watt⁵⁰⁸, mostra que seu posicionamento crítico em relação à sociedade foi um dos pressupostos deste novo saber.

Ao invés de utilizar modelos narrativos tradicionais e temas clássicos, o gênero fundou-se como uma busca pela verdadeira experiência individual no mundo. Tempo e espaço surgiram como variáveis que, se não determinam, inquestionavelmente influenciam no devir do sujeito. O modelo ficcional-biográfico fundado na trajetória individual consolidou-se como a forma de apresentação deste encontro, do indivíduo com a realidade circundante.

Encontro muitas vezes conflituoso. Por exemplo, a relação ou adaptação entre o indivíduo e a sociedade, que configurou um dos cerne das questões levantadas pelo romance. Por isso a modernidade tornou-se um grande tema para o gênero, que se constituiu e se desenvolveu nesta conjuntura, de um processo industrial, modernizador e civilizacional pujante e crescente.

Quando o romance fundou-se com sua diretriz primeira, de buscar as verdadeiras experiências do sujeito contextualizadas em sua realidade circundante, os romancistas não puderam ignorar questões básicas. Qual a verdadeira realidade a ser buscada? Como alcançá-la? Enfim, como transmitir isto pela literatura, na forma de romance?

Este campo de saber constituído pela literatura sofreu, ao longo do século XIX, modificações que podem ser reportadas a *epistémé* das ciências humanas em geral.

⁵⁰⁸ WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Como demonstra Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, estas questões perpassaram o saber ocidental, nos diversos campos das ciências humanas.⁵⁰⁹

O processo de modernização, ao recriar constantemente o espaço urbano das grandes cidades européias desde o século XVIII, mas principalmente durante o XIX, criou conseqüentemente novas questões para àqueles que buscavam representar a realidade, como os romancistas. Ao tomar como objeto justamente o indivíduo nesta realidade constantemente mudada pela modernização, o romance tornou-se um campo de saber sobre a modernidade. Os problemas e as crises sofridas pelos indivíduos como resultantes da modernização aparecem como objetos e temas privilegiados do gênero romance. Se não eram os únicos detentores deste saber, ao menos os artistas eram aqueles que sabiam expressá-los e comunicá-los aos outros.

O status dos artistas dentro da sociedade sofreu, conseqüentemente, mudanças. A questão colocada por Pierre Bourdieu, da institucionalização da literatura francesa em meados do século XIX, através da nova autonomia do campo literário, demonstra que de fato este campo se constitui como uma estrutura de acúmulo de capital, principalmente simbólico.⁵¹⁰ Esta realidade do campo deve ser entendida enquanto algo que pôde, enfim, ser transmitida.

Como se tentou demonstrar aqui, a busca de uma trajetória social que levasse o narrador a tornar-se um artista prometia uma redenção àqueles que sentiam, quase de forma ontológica, as crises de identidade representadas pela decadência e a degeneração moderna. A arte aparece então como local de reencontro do sujeito mutilado com um todo que se sentia perdido.

A metafísica do gênio foi, durante o século XIX e até o início do XX, uma grande promessa. E este valor atribuído às artes, este prestígio, criou em contra-partida um crescente interesse, pelos sujeitos, em tornarem-se artistas. A identidade artística acabou simbolizando uma promessa de verdade para esta modernidade, que sentia

⁵⁰⁹ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

⁵¹⁰ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. Cf. também BOURDIEU, P. Modos de dominação. In: _____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. Modos de dominação*. São Paulo: Zouk, 2004.

cada vez mais diluídas e dilaceradas as certezas. Conseqüentemente, pode-se dizer que em termos de status, os artistas se beneficiaram destes predicados.

Os antigos criados, como era então o status do *artista* no sistema da sociedade de corte, aparecem ao fim da *Recherche*, no pós-guerra, como uma nova figura na cena pública. Ele não apenas alcançou a elite, mas tornou-se referência: seu prestígio é buscado inclusive pelos últimos arautos do antigo regime, os nobres restantes dentro da elite do Faubourg Saint-Germain.

O surgimento dos intelectuais no final do século XIX, devido às conturbações do Caso Dreyfus e do Caso Zola, é a maior prova da nova posição privilegiada que artistas alcançaram dentro do espaço público. O engajamento dos artistas e acadêmicos nestas conturbadas questões inaugurou um novo momento para eles.

Mas se o engajamento dos intelectuais possibilitou um novo destaque deles além do que possuíam pura e simplesmente pelas suas obras, pode-se dizer que também os comprometeu.

Desde então, qualquer questão social mais importante passou a exigir o engajamento dos intelectuais. O diletantismo, o esteticismo, o prazer da forma, a arte pela arte, justamente características que levaram à autonomia do campo artístico e literário, conforme Bourdieu⁵¹¹, tornaram-se os grandes vilões para os críticos, muitos dos quais intelectuais e artistas. E se o Caso Dreyfus criou isso, a Primeira Guerra Mundial será outro golpe no mesmo sentido. Pois como poderiam agora os artistas, antes tão preocupados com a inocência de Dreyfus e a justiça, ignorarem a barbárie da guerra e a justiça da França?

Logo, se o engajamento artístico no Caso Dreyfus elevou o status dos artistas e intelectuais dentro da sociedade parisiense no final do século XIX, mostrou também que o desinteresse artístico não era assim tão verdadeiro e legítimo, pelo menos para parte da opinião pública. Desde o início do século XX, surgiram críticas quanto ao engajamento como estratégia de autopromoção por parte dos artistas.⁵¹² Se de fato não era uma estratégia de autopromoção, por que então os artistas e intelectuais não

⁵¹¹ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

⁵¹² WINOCK, M. *O século dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

incorporavam também em suas obras assuntos de cunho social e nacional? Esta foi uma conclusão quase lógica, devido à guerra.

Segundo Bourdieu, a partir do momento de autonomia do campo literário, todo escritor que buscasse uma posição de vanguarda e destaque deveria, necessariamente, possuir grande conhecimento do que já foi produzido antes, logo da história do campo.⁵¹³ Caso contrário, o escritor poderia ser acusado por seus colegas de ingênuo, desconhecedor da própria arte que realiza.

Isto talvez não explique todo o sucesso que alcançou e alcança ainda hoje a *Recherche* como um clássico da literatura, mas de fato Marcel Proust acumulou, durante sua vida, um grande conhecimento dos campos artísticos, especificamente da literatura. Isto devido ao caráter de sua obra, que é uma espécie de *meta-romance*, por ser a busca do narrador por ser um grande escritor. Mas também devido à Proust ter dedicado-se muito à crítica e ao estudo literário.

É justamente sua consciência apurada do campo literário que o levou a defender, no pós-guerra, o posicionamento de autonomia da literatura. Quando o narrador da *Recherche* defende o desinteresse artístico, o comprometimento apenas com a verdade da literatura, sua autonomia quanto a qualquer força que não seja a da verdadeira busca do artista, ele reafirma e reivindica a posição de destaque conquistada pelo artista dentro da sociedade.

⁵¹³ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

REFERÊNCIAS

FONTES

Original em francês:

PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. 134. ed. Paris: Gallimard, 1919-1954. 15 v.

Seguem abaixo os anos que foram publicados originalmente cada livro da *Recherche*:

1913 - *Du côté de chez Swann*.

1919 - *À l'ombre des jeunes filles en fleur*.

1920/21 - *Le côté de Guermantes* (lançado originalmente em duas partes).

1921/22 - *Sodome et Gomorrhe* (lançado originalmente em duas partes).

1923 - *La Prisonnière* (póstumo).

1925 - *Albertine Disparue* (póstumo).

1927 - *Le Temps Retrouvé* (póstumo).

Tradução para o português:

PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução: Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução: Mario Quintana. 10. ed. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *O caminho de Guermantes*. Tradução: Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Sodoma e Gomorra*. Tradução: Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *A prisioneira*. Tradução: Lourdes Sousa de Alencar e Manuel Bandeira. Porto Alegre: Globo, 1954.

_____. *A fugitiva*. Tradução: Carlos Drummond de Andrade. Porto Alegre: Globo, 1956.

_____. *O tempo redescoberto*. Tradução: Lúcia Miguel Pereira. 5. ed. Porto Alegre: Globo, 1981.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, H. *Origens do totalitarismo: anti-semitismo-imperialismo-totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARIÈS, P. Para uma história da vida privada. In: ARIÈS, P. e DUBY, G. (Orgs.). *História da vida privada (vol. 3)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp. 7-19.

AUERBACH, E. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BECKETT, S. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

_____. Modos de dominação. In: _____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. Modos de dominação*. São Paulo: Zouk, 2004. p. 193-219.

_____. *Razões Práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.

CORBIN, A. *Saberes e Odores. O olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

DÖBLIN, A. O romance histórico e nós. *História, questões e debates*. Curitiba, n. 44, ano 23, 2006. p. 13-36.

ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *O processo civilizador. Vol. 2: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. *Vigiar e punir: o nascimento da clínica*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo. Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum philosophicum*. São Paulo: Landy, 2005.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALLAGHER, C.; GREENBLATT, S. *A prática do novo historicismo*. Bauru: Edusc, 2005.

KARVAT, E. História & Literatura: Reflexões sobre História da História a partir de notas de História da Literatura. In: GRUNER, C.; DENIPOTI, C. *Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p. 21-37.

KRAMER, L. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, L. (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LACAPRA, D. História e Romance. *Revista de História*. Campinas. n. 2/3, 1991. p. 107-124.

LE GOFF, J. *Documento/monumento*. In: _____. *Enciclopédia Einaudi vol. 1: Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p.95-106.

LE RIDER, J. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

MAUSS, M. *O ensaio sobre a dádiva*. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974.

MAYER, A. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

NAXARA, M. Historiadores e texto literário: alguns apontamentos. *História, questões e debates*. Curitiba, n. 44, ano 23, 2006. p. 37-48.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

_____. *Ecce Homo. Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

ORTIZ, R. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAINTER, G. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

POLANY, K. *A grande transformação: as origens da nossa época*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

REVEL, J. A história ao rés-do-chão. In: LEVI, G. *A herança imaterial. Trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 07-37.

RUDORFF, R. *The Belle Epoque. Paris en the nineties*. New York: Saturday Review Press, 1973.

SCHORSKE, C. *Viena fin-de-siécle. Política e cultura*. São Paulo: Editora da Unicamp/Cia das letras, 1990.

SCHUMPETER, J. A. *Imperialismo e classes sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: (Org.) CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 411-440.

SEIGEL, J. *Paris boêmia. Cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 13-28.

STAROBINSKI, J. *A literatura*. In: LE GOFF J. e NORA, P. (Dirs.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

TÖNNIES, F. *Comunidade e Sociedade*. In: CRUZ, M. Braga da. *Teorias Sociológicas. Os fundadores e os clássicos*. I vol. Fundação Calouste Gulbenkian.

VEBLEN, T. *A teoria da classe ociosa. Um estudo econômico das instituições*. São Paulo: Biblioteca Pioneira das ciências humanas, 1965.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEBER, E. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WEBER, M. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

WHITE, H. A questão da narrativa na teoria contemporânea da história. *Revista de História*. Campinas. n. 2/3, 1991. p. 47-89.

WINOCK, M. *O século dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

Marcel Proust: o homem – o escritor – a obra. Artigos e ensaios publicados em número especial da revista Europe. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.