

Gisela Marques Pereira Gonçalves

**Em busca da identidade perdida.
Sujeito e Comunicação na obra de
Marcel Proust¹**

Universidade da Beira Interior

¹Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade da Beira Interior, em 2000, para a obtenção do Grau de Mestre em Ciências da Comunicação.

Índice

Nota breve sobre textos citados e traduções	3
INTRODUÇÃO	4
1 O SUJEITO MODERNO	12
1.1 A Constituição de si	14
1.2 A Relação ao Outro	28
1.3 Sujeito e Comunicação	44
2 O SUJEITO PROUSTIANO	52
2.1 Dialéctica da Superficialidade	54
2.2 Dialéctica do Desejo	68
2.3 Comunicação Perdida	80
3 À PROCURA DO SUJEITO IDEAL	90
3.1 A Experiência do Tempo	92
3.2 A Experiência Estética	108
3.3 Comunicação e Contemplação	123
CONCLUSÃO	138
BIBLIOGRAFIA	142
Bibliografia Geral	142
Bibliografia seleccionada sobre Marcel Proust	147
Obras citadas de Marcel Proust	147

Nota breve sobre textos citados e traduções

As citações de Proust são retiradas da edição de *À la Recherche du Temps Perdu* pela La Pléiade (4 volumes sob a organização de Jean-Yves Tadiè, Paris, Gallimard, 1987-9) e acompanhadas no texto central pelo número do volume, em numeração romana, e da respectiva página. As traduções portuguesas são extraídas da edição *Em Busca do Tempo Perdido* em sete volumes de Livros do Brasil – Coleção Dois Mundos, e também serão seguidas do número do volume e página. Foram alterados, sempre que pertinente, alguns pormenores gramaticais nas citações em português.

O romance em si, e os volumes que o compõem são referidos pelos títulos franceses ou pelas iniciais, assim:

À la recherche du temps perdu / Em Busca do Tempo Perdido

CS: I. *Du côté de chez Swann / 1. No caminho de Swann*

JF: I/II. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs / 2. À sombra das raparigas em flor*

CG: II. *Le côté de Guermantes / 3. O caminho de Guermantes*

SG: III. *Sodome et Gomorrhe / 4. Sodoma e Gomorra*

P: III. *La Prisonnière / 5. A Prisioneira*

AD: IV. *Albertine Disparue / 6. A Fugitiva*

TR: IV. *Le Temps retrouvé / 7. O Tempo Redescoberto*

A fonte de todas as outras citações e referências é apresentada em nota de rodapé ou na secção bibliográfica.

INTRODUÇÃO

NA arte do romance, que nas palavras de Umberto Eco, é “*a grande arte e a maior aventura da palavra literária*” os problemas reais de cada homem e da humanidade são transportados para um texto que reinventa a história, procura o que está por detrás dos comportamentos, aquilo que provoca ou perturba, enfim, desoculta o “Eu”. O romance, de entre a evolução das fórmulas literárias narrativas, como a novela, o conto ou a epopeia, impôs-se, enquanto fenómeno de real importância. Alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo a partir do séc. XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos.

O universo romanesco abrange uma grande variedade da experiência humana, desde os acontecimentos triviais extraídos da rotina da vida, como os ambientes realistas e naturalistas, aspirantes à exactidão da monografia, do estudo científico dos temperamentos e dos meios sociais, até às vivências mais perturbadoras e demoníacas das narrativas românticas, onde um herói altivo, dominador e bom, acaba sempre por vencer sobre o mal. Na transição para o século XX começa a verificar-se de forma mais explícita a metamorfose do romance moderno, relativamente aos modelos entendidos como “clássicos”. Aparecem os romances de análise psicológica de Marcel Proust e de Virgínia Woolf; James Joyce cria romances de dimensões e heróis míticos; e Kafka dá a conhecer os seus romances simbólicos e alegóricos. Uma nova concepção de romance que se afasta, cada vez mais, do clássico “romance fechado”, instala-se como um enigma para o leitor, de perspectivas e limites incertos, com personagens estranhos e anormais.

O cerne do romance encontra-se, agora, no desvelamento da subtil complexidade do Eu, intentando criar uma nova linguagem capaz de traduzir as contradições e o ilogismo do mundo interior do homem: «*o herói interessa como ponto de vista particular sobre o mundo e sobre ele próprio, como a posição do homem que busca a sua razão de ser e o valor da realidade circundante e da sua própria pessoa*» (Aguiar

e Silva, 1990: 707). No fundo, o propósito primário e tradicional da literatura – contar uma história – está obliterado ou desfigurado.

A escolha da obra prima do consagrado escritor francês Marcel Proust *À la Recherche du temps perdu* como pano de fundo para um trabalho de dissertação em Ciências da Comunicação deve-se, não apenas ao facto de se tratar de um *ex-libris* da literatura moderna, mas sobretudo pelo seu pensamento continuar actual, pois é revitalizado por estudos das mais variadas áreas, e pelas suas características intrínsecas se adequarem, natural ou curiosamente, ao tema escolhido para esta investigação: “*Em busca da identidade perdida - Sujeito e Comunicação na obra de Marcel Proust*”.

Não é fácil abordar a obra de Marcel Proust mesmo com o recurso à imensa bibliografia existente sobre a sua *Recherche* (talvez até por isso mesmo). A riqueza e fecundidade do seu romance provoca no leitor mais experiente uma incursão alucinante por variadíssimos temas que, só no final da leitura, permite vislumbrar o génio do homem que lhe deu corpo. Mas uma dissertação impulsionada pela obra de Marcel Proust não pretende ser um trabalho sobre este autor francês. À partida, está excluída a intenção de elaborar uma biografia. Não se encontrará aqui qualquer alusão à vida e morte lendárias de Proust (1871-1922), nem à sua correspondência, nem ao poeta, nem ao autor de ensaios. Muitas são as obras especializadas em descrições factuais, como o trabalho de referência de Jean-Yves Tadiè: *Marcel Proust – biographie*, que se recusa a oferecer uma biografia novelística, mas apresenta um magnífico compêndio de material proustiano; ou então, a narrativa carinhosa da sua íntima governanta, Celeste Albaret, com o livro *Monsieur Proust*.

Também não se pretende concretizar mais um estudo - são já muitos e admiráveis – introdutório ao pensamento de Proust e à leitura das cerca de três mil páginas que constituem o romance, só terminado alguns dias antes da sua morte. Naturalmente que não se pode passar por cima dos fios condutores patentes na obra e inalienáveis em qualquer análise: uma inovadora investigação psicológica do homem (do amor à morte, do snobismo ao julgamento estético) e uma peculiar contextualização histórico-social (documentação de usos e costumes, de movimentos sociais, de política e tempos de guerra).

Tão pouco se anseia por criar um trabalho altamente individualizado de análise crítica. Muitos e inesquecíveis são os contributos que se po-

dem encontrar na voz de Samuel Beckett ou de Gilles Deleuze – entre outros – que incidindo numa análise quase “à la lettre” de determinadas passagens, expõem uma teoria fundamentada sobre o tempo (um dos temas proustianos mais comentado), ou sobre a vida em sociedade, neste caso a parisiense na transição do século, e todas as vivências a ela associadas – amorosas, mundanas, políticas ou artísticas. Na realidade, como o universo proustiano é muito fértil em várias temáticas, a produção académica não mais estagnou desde a sua edição (publicado entre 1912 e 1927). Amor, sexo, moral, homossexualidade, morte, política, tempo, arte, música, são alguns dos temas mais explorados. E não podem ser deixados de lado, porque são sem dúvida, um suporte fundamental para as análises teóricas por onde se pretende, aqui, enveredar.

O porquê de basear esta tese de mestrado em Marcel Proust encontra-se não apenas no facto da *Recherche* ser uma pérola da literatura mas sobretudo, porque da sua leitura se pode obter uma definição de sujeito, em resposta a uma das questões mais importantes que tem percorrido a humanidade: “Qual o significado da minha vida? Será que a minha vida tem peso e substância ou está a decorrer em direcção ao nada? E terá unidade ou é apenas um dia a seguir ao outro, sem qualquer sentido, caindo o passado numa espécie de vazio, tornando-se apenas tempo perdido – “*Temps Perdu*” – no sentido pretendido por Proust, de um tempo que é gasto e irremediavelmente perdido, sem retorno, pelo qual passamos como se nunca lá tivéssemos existido?”

Todos queremos que a nossa vida tenha sentido, isto é, que caminhe para a sua realização. Mas *toda* a nossa vida. Se possível, queremos que o futuro redima o passado, para fazer parte de uma história de vida que tem sentido ou propósito quando tomada na sua unidade significativa. À *la Recherche du temps Perdu* é um exemplo paradigmático desde desejo humano. O melhor exemplo, pode-se mesmo defender. O próprio título da obra indica o esforço duplo do autor: esforço progressivo de “Recherche” de uma vocação e esforço regressivo sobre o “Temps Perdu” numa vida que funda o romance. É no episódio da biblioteca dos Guermantes, já no último volume, que o narrador descobre o significado completo do seu passado e a partir daí restaura o tempo que foi “perdido”, nos dois sentidos já mencionados. O passado irreparável é recuperado na sua unidade através da vida ainda por viver,

e todo o tempo “perdido” tem agora um significado, como tempo de preparação para o trabalho do escritor que dará forma a essa unidade.

A *Recherche* não se assemelha a um romance estruturado segundo a tradição – eventos implicados numa intriga que se desenrola por ordem cronológica – pois se no início o herói é uma criança e no fim da narrativa um homem, em vão se procura o fio condutor de uma aventura ou reconstituição cronológica do passado. Parece-se com uma grandiosa sinfonia, onde os grandes temas que surgem logo desde o início, ou apenas insinuados, aqui e ali, são mais tarde retomados e inteiramente desenvolvidos, dentro da unidade do conjunto para o qual contribuem².

Esta obra permite observar uma tematização *sui generis* da questão do Eu, uma percepção do sujeito entre dois extremos, que se sobrepõe à influência óbvia de duas importantes correntes: o classicismo e o romantismo. As diferenças entre estas duas expressões artísticas são muitas e de complicada exposição, por isso mesmo, se pode recorrer à sistematização realizada por A.W. Schlegel, na décima terceira lição do seu *Curso de Literatura Dramática*. Este autor caracteriza a arte clássica como uma espécie de «*nómos rítmico, uma revelação harmoniosa e regular da legislação – fixada para sempre – de um mundo ideal em que se reflectem os arquétipos eternos das coisas*», ao passo que a poesia romântica «*é expressão de uma misteriosa e secreta aspiração pelo caos incessantemente agitado a fim de gerar novas e maravilhosas coisas*»³.

O Classicismo harmonizou-se, sem dificuldade, nas tendências gerais da Aufklärung da cultura europeia pois os seus princípios estéticos estão impregnados de um profundo racionalismo. Pelo contrário, a característica fundamental da literatura pré-romântica consiste na valorização do sentimento: o coração triunfa sobre o racionalismo iluminista transformando-se na fonte dos valores humanos. A sensibilidade aparece como o mais legítimo título de nobreza das almas e a bondade e a virtude são consideradas como atributos naturais das almas sensíveis.

²Por isso qualquer síntese da obra, por melhor que seja, não passa de uma tentativa que fica muito aquém do que é este romance.

³Citação de Schlegel, *Les Romantiques allemands*; pp. 286-287, referido por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1990: 540).

A vida moral passa a ser regida pelo sentimento, sobrepondo-se os direitos do coração às exigências das convenções sociais ou éticas.⁴

O espírito humano, para os românticos, constitui uma entidade dotada de uma actividade que tende para o infinito, que aspira a romper os limites que o constroem, numa busca incessante do absoluto, embora este permaneça sempre como um alvo inatingível. Porque o verdadeiro conhecimento exige que o homem desvie o olhar de tudo quanto o rodeia e desça dentro de si próprio. «É para o interior que se dirige o caminho misterioso. Em nós ou em parte nenhuma, estão a eternidade e os seus mundos, o futuro e o passado. O mundo exterior é o universo das sombras», conclui Novalis.⁵

Existe no romantismo, a presença constante da nostalgia de algo distante (*Sehnsucht*) para onde o espírito tende irresistivelmente, sabendo de antemão que lhe é impossível alcançar esse bem absoluto sonhado. Esta procura é regida por um “Eu” romântico que se configura como um rebelde altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem, que desafia a sociedade e o próprio Deus. Por outro lado, muitos autores, consumidos pelo desafio idealista vão exaltar as figuras dos poetas geniais: seres condenados à solidão, incompreendidos pelos outros homens, desafiando o destino. Por isso mesmo, o romântico procura ansiosamente a evasão da realidade através do sonho e do fantástico, ou a evasão no espaço e no tempo (daí o gosto pelo exotismo e a glorificação da Idade Média, tão denegrada pelo racionalismo iluminista).

Na constituição do sujeito proustiano, como será referido ao longo desta dissertação, transparecem as duas correntes artísticas. De um lado, a figura do génio romântico, que se pode identificar no culto da genialidade, materializada na *Recherche*, uma vez que, é pela arte, pelo poder criador que ele, Marcel Proust se constitui e se redime. O excerto

⁴Segundo Aguiar e Silva (1990: 535), «A literatura começa a devassar os segredos da interioridade humana, dissecando gostosa e despuradamente os recantos mais íntimos da alma e do corpo. Primeira geração europeia de egotistas, os pré-românticos criaram uma literatura confessionalista que alcança por vezes uma audácia e uma profundidade ainda hoje singulares (basta apontar “*Les confessions*” de Rousseau) e que provoca violentas reacções afectivas em largo número de leitores do tempo (caso do “*Werther*” de Goethe, que originou na juventude europeia uma onda de suicídios).»

⁵Extracto de um texto de Novalis, *Les Romantiques allemands*; p. 20, citado por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1990: 544).

sobre a morte do escritor Bergotte é elucidativo do poder salvífico e eterno do autor-génio, que será para sempre exaltado.⁶ Por outro lado, o sujeito proustiano apresenta-se também como um sujeito programado, mecanizado, no sentido clássico, como se pode observar em algumas passagens da obra, como aquela, no início de *Sodome et Gomorrhe*, onde se desenvolve uma metáfora sobre as leis do mundo vegetal e sua relação com as substâncias químicas dos insectos que esclarecem a sua visão, de certo modo sistémica, sobre determinadas relações amorosas.⁷

«*C'est le livre essentiel, le seul livre vrai*», afirma Proust, sobre uma obra que traduz a sua própria experiência de sujeito, não no mero sentido de um recontar, mas sim de criar. Trata-se de um romance de manifestação muito pessoal do mundo, dos seres, das coisas e de si mesmo. De certa forma, esta é a razão porque a obra de Proust pode ser a base de uma investigação sobre a identidade do sujeito moderno. Ao longo deste trabalho, a trama do seu pensamento irá servir de catapulta para outros voos, desta feita, na análise do papel da comunicação na constituição do sujeito. Papel fundamental porque inesgotável e indispensável na criação de um “Eu” autêntico, na edificação de uma identidade.

Humanidade, sociabilidade e comunicação são temas que as ciências humanas se habituaram a conjugar. Falar do homem é falar da vida social e é falar das formas de comunicar. Perante a heterogeneidade das formas de experiência, dos modos de compreensão do que nos rodeia e dos modelos de relacionamento social impõe-se um processo inevitável de figuração do mundo que está impregnado de linguagem. Só com a linguagem nomeamos a natureza, os objectos, os outros, e assim representamos o nosso mundo, trabalhamos a nossa identidade e a identidade das coisas.

A racionalidade é comunicacional e ética. Comunicar é em primeiro lugar reflectir, interiorizar e depois, gerir diferenças e pontos de vista comuns. A linguagem de cada indivíduo é acompanhada por juízos estéticos que conduzem ao respeito pelas diferenças e outras formas de figuração do mundo, ou que bloqueiam o sujeito num cerco demasiado fechado. A figuração do mundo pode ser transfiguração quando se abre

⁶O episódio dedicado à morte de Bergotte encontra-se no vol. “*La Prionnière*” p. 693 (versão portuguesa: 5, 180).

⁷A temática homem criador/criado será aprofundada no capítulo seguinte, mais especificamente a propósito das relações amorosas e seus simbolismos.

ao outro e desfiguração quando rejeita as figurações alheias, empobrecendo assim, as possibilidades de criação de sentido e de identidade própria.

A questão do individualismo e a relação “Eu-outro” marca qualquer tentativa de instituição da identidade do sujeito moderno. A relação comunicacional do sujeito consigo próprio e com o outro é alimentada por um estado de tensão entre os homens e as coisas, e entre o homem e a sua forma de figuração do mundo. Os consensos absolutos, por um lado, e as transgressões extremas por outro, são condições de comunicabilidade. Já o excesso de transparência numa relação pode ser um impedimento à verdadeira comunicação. Há que encontrar a comunicabilidade ideal e perdida, a comunicação das verdades essenciais, inseridas num contexto ético de experiência do mundo. Esta é a questão de princípio: há que conhecer alternativas para a incomunicação vigente nas sociedades modernas apologistas do individualismo, que no seu extremo cai no solipsismo. Por isso a proposta de Marcel Proust é tão interessante. A *Recherche* mais não é de que uma constante e intensa procura do Eu, perdido nos conflitos modernos mas reencontrado na manifestação mais absoluta da sua figuração do mundo – a arte.

A constituição da identidade moderna será aqui estudada num movimento ternário. O capítulo I “*O Sujeito Moderno*” resume-se a uma descrição da comunicação intersubjectiva e da comunicação com o Mundo onde o sujeito se inscreve, com o intuito de esboçar as raízes da subjectividade moderna. Esta preocupação será concretizada no capítulo II “*O Sujeito Proustiano*”, graças à fertilidade da *Recherche*, que deixa antever, ou mesmo extrapolar para o estudo em questão a ineficácia da comunicação com o Outro. Finalmente, no capítulo III “*O Sujeito Ideal*” é enfatizada a solução apresentada por Marcel Proust na busca da sua própria identidade – a criação artística – alcançada na única comunicação autêntica, a intrasubjectiva. A comunicação do sujeito consigo mesmo remete para a importante questão da dialéctica comunicação/contemplação, através da qual se equaciona como se pode comunicar a essência ao Outro, através da relação artística, que é a verdadeira relação intersubjectiva.

Ninguém como Proust soube questionar o “Eu” e tirar o máximo partido das possibilidades da subjectividade: o “self” é uno ou múltiplo, concentrado ou disperso, contínuo ou fragmentado? Em “*Le Côte*

de Guermantes”, há mesmo uma passagem onde o narrador se interroga como é possível que depois de um sono profundo acordamos o mesmo indivíduo: “*Comment, alors, cherchant sa pensée, sa personnalité, comme on cherche un objet perdu, finit-on par retrouver son propre moi plutôt que tout autre?*”. Mas procurar o “self” como quem procura um objecto perdido, numa vida igual à de tantos outros, está sujeito a uma única limitação: não pode ser encontrado. Por isso, só no último volume, “*Le Temps retrouvé*”, é que os múltiplos “Eus” do narrador encontram ancoradouro, onde cada objecto perdido é encontrado, onde as intermináveis paixões humanas atingem o seu lugar: numa obra de arte. E só assim o narrador pode afirmar, finalmente, o seu próprio “self” como fonte de certeza e de visão moral clara. É uma descoberta ontológica que aponta para uma outra, artística, e cria um sentido de propósito moral.

1 O SUJEITO MODERNO

Um outro atributo é pensar. E neste ponto eu creio que o pensamento é um atributo que me pertence. Ele, isolado, não pode ser separado de mim. Eu sou, eu existo. Isso é certo, mas por quanto tempo? Isto é, enquanto penso. Porque poderia acontecer que, se eu cessasse de pensar, cessasse ao mesmo tempo de ser ou de existir. Não admito agora nada que não seja necessariamente verdadeiro; não sou então, senão uma coisa que pensa, isto é, um espírito, um entendimento, ou uma razão, que são termos cuja significação me era anteriormente desconhecida. Ora, sou uma coisa verdadeira, e verdadeiramente existente; mas que coisa? Já disse: uma coisa que pensa.

Descartes, *Méditations Métaphysiques*⁸

Nos textos de Descartes, tão frequentemente citados e comentados, sobressai a tentativa de encontrar um fundamento sólido que possibilite a constituição de um ser humano total. Enquanto a filosofia medieval privilegiara a metafísica e considerara o ser a primeira das evidências, na filosofia moderna a razão está em primeiro plano, sendo-se tentado a submeter-lhe toda a ordem do real. Daí a importância da revolução cartesiana, que ao desfavorecer a experiência sensível fundamentou todo o conhecimento possível nas estruturas racionais, na imanência da consciência, legando um sujeito pensante e auto-problematizante à tradição filosófica moderna.

Com o racionalismo o sujeito libertou-se dos horizontes morais antigos de conhecimento – “Grande cadeia de seres” – que estabeleciam uma correspondência entre cada lugar hierárquico e o significado ou *telos* (se nos reportarmos à *Biologia Metafísica* de Aristóteles) de cada ser. Mas apesar desta inversão na forma de pensar o mundo, a antiga questão “*quem sou eu?*”, que marca a abertura do pensamento filosófico ao tema do sujeito, continuou em aberto. O *cogito* de Descartes doou-lhe uma resposta incerta, pois na defesa dos critérios de verdade enquanto critérios individuais do sujeito (clareza e distinção) possibilitou a entrada num caminho sem retorno: a subjectividade.

⁸ DESCARTES, *Méditations Métaphysiques*, Paris, P.U.F., 1996, pp. 37-40.

O homem moderno é encarado como um *autor*: autor das suas ideias (que domina graças à sua consciência) e autor dos seus actos (que produz livremente pela sua vontade). Esta representação do homem implica uma noção de responsabilidade, que tem sofrido múltiplas crises e desconstruções. Sobretudo, porque depois da evidenciação da ideia de inconsciente tornou-se impossível acreditar, como Descartes, que podíamos ser perfeitamente transparentes para nós próprios. Mesmo com a emancipação e autonomia da vontade, enfatizada pela *Aufklärung* (e, radicalizada por Kant) um indivíduo senhor de si próprio deu lugar a um sujeito moderno, aberto à determinação infinita da alteridade.

Certamente que a constituição da identidade moderna sofreu, ao longo do tempo, diferentes influências, tanto de ordem histórica como de ordem cognitivo ou intelectual. Histórica porque muitos foram os fenómenos, bem contextualizados que provocaram rupturas ou evoluções na forma de encarar o mundo e conseqüentemente, cognitivos, enquanto tradução da criação simbólica resultante dessa mesma interpretação.

Seguindo este raciocínio, é lógico que a primeira parte desta dissertação – “*O Sujeito Moderno*” – pretenda ser, nada mais do que um questionamento à volta da instituição do sujeito moderno: na constituição de si, na relação ao outro e na comunicação com o Outro e com o Mundo. Esta análise tripartida recorre, naturalmente, a pertinentes correntes filosóficas, uma vez que aqui, o objectivo principal situa-se na dissecação teórica, deixando para a Parte II do trabalho a sua aplicação e confirmação, através da fecunda narrativa proustiana.

A problematização da relação do sujeito consigo mesmo irá iniciar-se, no capítulo “*A Constituição de Si*”, por uma breve sinopse da forma como, ao longo dos tempos, as raízes da subjectividade moderna brotam da procura do Bem supremo. Desde as éticas eudaimónicas às cristãs, das éticas iluministas às expressionistas (onde se enquadra o “Eu” proustiano) vai ser realçado a forma como o sujeito, com todas as suas energias, se centra na procura da auto-afirmação e diferenciação.

Esta ancestral discussão sobre o individualismo parece encontrar o seu apogeu em Marcel Proust, não na saída fácil do solipsismo ou do niilismo, mas antes enveredando pelo importante papel da relação com o outro. Daí que, no capítulo seguinte – “*A relação ao outro*” – será tematizada a subjectividade aberta pela filosofia cartesiana através

de um segundo lugar epistémico de constituição do sujeito – o outro. Por razões óbvias, o maior relevo será dado à Fenomenologia e ao Existencialismo, pontos nevrálgicos da corrente intersubjectiva. Natural e conseqüente será também a incursão pela questão ética e pela dicotomia monológico/dialógico levantada pela relação Eu-outro.

Tão pouco será deixado ao acaso, neste estudo sobre o sujeito, que a sociedade moderna onde ele se insere está fragmentada por pretensões de validade racional instauradas por processos comunicacionais, fundamentais na compreensão da relação que estabelece com o mundo que o rodeia. No fundo este questionamento é comunicacional, um fenómeno entendido como uma relação que não anula as diferenças inter sujeitos mas antes lhes permite a afirmação e determinação das suas singularidades, no espaço público onde se inserem.

Em “*Sujeito e Comunicação*” tenta-se perceber a importância da comunicação na relação intersubjectiva enquanto fundamento de uma racionalidade comunicacional e negação do solipsismo. Pois como afirmou Paul Ricoeur, só reflexiva e linguisticamente se consegue reconhecer a identidade do sujeito moderno – que é uma identidade interlocutiva e meta-linguística – numa pesquisa que não renegue o espaço lógico da interlocução, determinado à compreensão do mundo e de nós mesmos.

1.1 A Constituição de si

Uma primeira evidência para quem reflecte sobre a sua existência no mundo é, sem dúvida, esta: o interesse supremo e o fundamento de todos os outros interesses é o interesse do sujeito por si mesmo. É o próprio homem que se constitui como problema para si ao se problematizar na sua relação consigo mesmo e com a realidade.

A problematização que caracteriza a relação do homem consigo próprio e com a realidade pode ser resumida a três pontos fundamentais. Em primeiro lugar pode-se partir da constatação de que para o homem o seu próprio ser nunca está dado ou definido de uma forma acabada. A vida surge-lhe como uma tarefa de que se tem de ocupar e assumir como coisa própria, enfrentando um conjunto de possibilidades de entre as quais tem de escolher as preferenciais. Em segundo lugar, se a vida humana é uma tarefa e a realidade um conjunto de possibilidades que se

oferecem ao homem para que se decida exercê-las, isso significa que o ser humano não pode dispensar-se de agir. E ao agir ele não faz apenas a realidade, mas faz-se igualmente a si próprio. Por fim, se a realidade e a vida se apresentam como problemáticas, isso deve-se ao facto de que o homem é um ser cujo modo próprio de ser é interessar-se. É o interesse que arranca o homem à passividade e o faz estar em permanente confronto consigo próprio e com a realidade, levando-o a “cuidar da sua vida” e a ocupar-se da realidade como obra do homem.

A forma do homem “cuidar da sua vida” é um tema fecundo no pensamento filosófico ocidental, que desde sempre procurou encontrar a verdadeira constituição do sujeito. Diferentes teorias tentaram construir o sujeito, herdeiro de um património que tanto tem de emancipatório (sobretudo das teorias iluministas) como de negativista (com os filósofos do nada). O questionamento ao coração da modernidade é, por isso mesmo, complexo e contraditório. E a sociedade contemporânea mostra mazelas desse intrincado passado.

Na análise desenvolvida por Charles Taylor em *Ethics of Authenticity*, a sociedade democrática actual enferma de três males éticos: o individualismo, o desencanto do mundo, relacionado com uma racionalidade tecnológica e instrumental e, por último, uma perda da liberdade. O individualismo moral vigente nas sociedades modernas teve como efeitos civilizacionais, por um lado, a recusa e a inviabilização de qualquer ordem cósmica e, por outro, um egoísmo social crescente. O individualismo mostra que ninguém está disposto a sacrificar-se em nome de valores presumivelmente sagrados ou transcendentais. Directamente associado a este aspecto, um modo de ver economicista, científico, calculista proliferou no domínio das relações humanas, favorecendo a ideia do outro como um puro meio na prossecução de um fim particular. Esta utilização excessiva ou mesmo exclusiva da razão instrumental obriga a que tudo seja definido por critérios de eficiência e de lucro, numa lógica de meios e de fins, numa tentativa de rentabilização do esforço e de maximização do proveito – os indivíduos constituem a própria matéria da acção.

O terceiro mal da modernidade, apontado por Taylor, é consequência dos dois primeiros. A perda da liberdade verifica-se não só ao nível individual, mas também no plano colectivo ou político: pelo constrangimento da técnica, cuja dinâmica própria possui à partida um elemento

impositivo, o agir comum encontra-se inevitavelmente limitado e determinado. É que todas as possíveis acções são obrigadas a passar pelo filtro da racionalidade tecnológica, que imprime a sua marca na própria potencialidade do agir.

Frente a este panorama cultural como é o sujeito que nele se destaca e como foi construído? Para perceber o sujeito contemporâneo há necessidade de procurar as raízes da identidade moderna, uma tarefa difícil mas em muito simplificada com *Sources of the Self – The Making of Modern Identity* (Taylor, 1989). Na procura das raízes da identidade moderna, Taylor parte do pressuposto que a subjectividade moderna, em todas as suas ramificações epistemológica, estética e política tem a sua origem em ideias do bem humano. Interpreta a viragem para a interioridade como resultado dos nossos longos esforços para definir e alcançar o bem, rejeitando assim, a perspectiva de muitos, de que a subjectividade conduz ao mero subjectivismo ou até ao niilismo.

A procura do bem na constituição do sujeito, é na verdade, uma procura ética: a perseguição da melhor forma de vida. Uma preocupação que tem sido alvo, desde a Antiguidade Clássica, de diferentes respostas. Na linha das chamadas éticas *eudaimónicas*⁹, encontramos a intenção de discriminar qual a melhor maneira de viver, sem qualquer pretensão racional de fundamentação universal. Por exemplo, no caso aristotélico, a *teoria* é considerada a melhor forma de vida: professa a concepção de que a norma suprema, em função da qual deve ser avaliada a conduta humana, é a vida intelectual ou contemplativa (de verdades eternas). Por sua vez, para a ética cristã, a virtude cardinal – e única forma de resgatar a culpa do pecado original – já reside no «*amar o próximo*». Enquanto que para a ética aristotélica os objectos orientadores da vida humana enquanto *praxis* (exercício das virtudes do intelecto e do carácter) conduzem a um *telos* humano (concepção da existência de uma natureza especificamente humana que não depende de uma decisão arbitrária do Homem), na ética cristã, a biologia metafísica dá lugar a uma teologia metafísica. Isto é, não é o sistema de valores e

⁹ «*Eudaimonia é o nome dado por Aristóteles ao bem para o Homem, termo para o qual tem havido dificuldades na tradução: bem-aventurança, felicidade, prosperidade, etc.*» – A. MacIntyre, *After Virtue – A Study in Moral Theory*, Duckworth, London, 1985, p. 148.

de cosmologia que deixa um lugar vago para o Homem, mas Deus, que ao amar o Homem lhe está a dar uma dignidade transcendental.

Esta compreensão tradicional do mundo é ultrapassada, sobretudo, quando o homem do Iluminismo se apercebe que é um indivíduo, porque possui uma natureza interior (“self”). Neste sentido, deve-se realçar a tradição emocionalista inglesa do séc. XVIII (Locke, Shaftesbury, Hutcheson), que desloca o ênfase moral para o interior dos próprios sentimentos (contrariando qualquer calculismo racional frio) como fonte de significação moral autónoma. Pelo contrário, anteriormente era estabelecido um contacto com uma fonte exterior: na ética cristã com Deus e na ética aristotélica com a ideia do bem supremo. Agora, existe uma significação moral autónoma pois qualquer ética não-cognitivista, defende que as atitudes morais são justificadas por um sentimento moral, existindo apenas uma preferência subjectivista e por isso autónoma.

A tradição emocionalista sofre uma variação com a teoria de Rousseau (final séc. XVIII) que representa a natureza como uma fonte interior e que considera que a salvação moral se encontra no retorno a um contacto autêntico conosco próprios através da natureza. Este autor segue na esteira do emocionalismo ao defender o Deísmo, mas com a diferença de encontrar a fonte do amor não em Deus, mas na voz da natureza, quebrando assim, qualquer dependência com a doutrina da providência. Consequentemente, culpabiliza a cultura (caso de *Émile* e do “noble sauvage”) por obrigar o sujeito a perder contacto com a natureza: situação em que já não dependemos de nós próprios e do nosso impulso interior, mas sim dos outros e daquilo que eles pensam de nós. Só “*Le sentiment de l’existence*” permite um contacto autêntico com nós mesmos.

Ao não acreditar, como Descartes, nos esforços intelectuais para se conseguir alcançar o Bem, Rousseau nega a autotransparência e constrói um “self” misterioso, antecipando os valores do romantismo. A primeira articulação importante desta teoria é elaborada por J. G. Herder, ao delinear uma ideia que se gravou profundamente na consciência moderna: cada pessoa possui a sua própria medida – tem uma forma especial de ser – e por isso, não deve viver a sua vida imitando a dos outros

Isto sugere imediatamente uma analogia estreita, mesmo uma ligação, entre a descoberta pessoal e a criação artística. Com Herder, e na

concepção expressionista da vida humana, essa relação torna-se muito íntima. A criação artística transformou-se no paradigma da definição pessoal. O artista torna-se, de certa forma, no caso modelo do ser humano, enquanto agente da definição pessoal original. Desde os finais do séc. XVIII que houve a tendência de fazer do artista um herói, de ver na sua vida a essência da condição humana e de o venerar como um profeta, o criador de valores culturais.

Certamente que esta nova visão expressiva da vida humana é paralela a uma nova compreensão da arte. Uma arte que já não é definida por imitação do real, pela *mimesis*, mas que é, a partir de agora, compreendida em termos de criação: «O artista tornou-se um Deus criador» (Herder). A arte e a beleza não se definem mais pela realidade ou pela maneira de representar mas identificam-se pelos sentimentos que fazem surgir em nós. Hutcheson foi, como já referimos, um dos pioneiros desta linha de pensamento, mas é sobretudo com a formulação dada por Kant, que se torna célebre, quase canonizada: a beleza implica um sentimento de satisfação, mas diferente da realização de qualquer desejo, ou mesmo da satisfação que deriva da excelência moral. É uma satisfação em si mesma. A beleza realiza-se a ela mesma, o seu fim é interno.

“*The expressivist turn*”, como denomina Charles Taylor (Taylor, 1989: 368), foi portanto, a base de uma nova e completa individualização. Mas, a noção de diferença individual do romantismo já não é nova, o próprio Kant já apontara para uma maneira de encontrar o bem na nossa motivação interior. O que é inovador é a ideia de que este facto faz realmente a diferença na forma que vivemos e que cada um tem a obrigação de viver seguindo a sua própria originalidade.

O expressionismo retrata uma ideia similar à de dádiva cristã, onde uma variedade de expressões corresponde a um conjunto de vocações, pois cada um tem o seu próprio chamamento. Esta individualização foi obviamente facilitada pela noção da natureza como fonte de expressão, pois se o nosso guia interior “*fala para nós na linguagem da natureza*”, o seu chamamento só é seguido se realizarmos a nossa natureza mais profunda. Daí a necessidade de um reencontro com o *élan* da natureza, como nos abríamos às graças de Deus na teoria ortodoxa. É caso para afirmar que «*A semelhança da teoria da natureza com a fé cristã, mais do que uma analogia é uma filiação*» (Taylor, 1989: 370)

«Das herz ist der schlüssel der Welt und des lebens».¹⁰ À primeira vista, o sujeito do romantismo parece bastante afastado de qualquer doutrina sobre a natureza como fonte interior, pois inicialmente – como se pode analisar no movimento “Sturm und Drang” – o pré-romantismo foi uma reacção ao valor excessivo dado pelo Iluminismo ao intelecto e à razão humana. Por outro lado, na afirmação do direito à individualidade e emoção subjectiva, no ênfase dado à espontaneidade do acto criativo podemos encontrar relações com as filosofias da voz interior. Por exemplo, no caso da visão romântica da obra literária e do seu autor, há a atribuição ao sujeito da escrita uma plenitude e uma transcendência que o colocam num lugar de inteira supremacia: génio, inspiração, originalidade, em suma, superioridade do homem face à obra.

O criador romântico tenta encontrar uma resposta para a indagação socrática «*Como se deve viver?*». Resposta que implica necessariamente um compromisso reflexivo com a vida «*que vale a pena viver*». Neste sentido, a obra prima de Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*, é sem sombra de dúvida, um belo exemplar da dedicação individual a uma existência que se baseia na procura da autenticidade de uma forma de vida.¹¹

Ao longo da narrativa, o herói de Proust passa por diferentes provações, que se traduzem numa busca exaustiva do seu verdadeiro “Eu”, mediado pelas diferentes formas possíveis da constituição de si. Numa primeira fase, o herói-narrador falha na sua intenção inicial – realizar o seu verdadeiro “Eu” – ao procurar a autenticidade através de uma pose snobe e *dandy*, que se traduz numa vida mundana e improdutiva. Na fase seguinte, esta também mal sucedida, a relação amorosa, entre o herói e a Albertine, é encarada como a forma ideal de uma vida mais autêntica a dois.¹² A melhor forma de vida, na perspectiva proustiana, só vai ser alcançada no último volume da obra – *Le Temps Retrouvé* – onde o herói se realiza no exercício solitário do seu trabalho estético. É na efectivação da sua vocação, que Proust consegue alcançar, se é que assim se pode dizer, a salvação, redimindo-se de um tempo perdido, que agora – na obra literária – é recuperado. A realização de si torna-

¹⁰«O coração é a chave para o mundo e para a vida.» Novalis

¹¹Daí a lógica deste trabalho de dissertação.

¹²Esta busca será aprofundada extensivamente em “*Dialéctica da superficialidade*” e “*Dialéctica do desejo*” na 2ª parte deste trabalho de dissertação.

se, ao longo de toda a obra, uma busca perpétua que se converte numa verdadeira arte de viver.

Na *Recherche*, como este trabalho de dissertação pretende mostrar, a constituição do sujeito passa por um cuidado da própria vocação, no sentido da concepção expressionista defendida por Michel Foucault, presente na celebrizada expressão “*Souci de soi*”, que intitula o 3º volume da *Histoire de la Sexualité*. A questão do cuidado de si ganhou um grande relevo com a defesa de uma razão subjectiva que fundamente a selecção de qualquer posição moral e a consequente esteticização do “Eu” (a constituição da existência como uma obra d’arte).

O tema do “*cuidado de si*” tem sido alvo de exercício reflexivo desde os pensadores gregos até à contemporaneidade. Sócrates, de certo modo, deu início à questão ao fazer emergir a preocupação sobre como cada um deve olhar por si próprio. Partindo do pressuposto de que «ninguém é voluntariamente mau»¹³ este filósofo critica o apego aos bens mundanos (tão importantes para Proust numa primeira fase da sua *Recherche*) e incita a uma *maiêutica*¹⁴ de si, em que todos, pelo uso da razão e do diálogo, poderão alcançar uma personalidade moral virtuosa.

Para Sócrates, o “*souci de soi*” não é nunca separado do “*souci de l’autre*”. A concentração sobre si próprio não é um individualismo exagerado mas uma atitude ensinada aos discípulos pelo mestre, visando sempre valores universais (condição para se poder optar pela vida política). Confessando que não *sabe* e que por isso *procura* (não procuramos todos alguma coisa?), este filósofo insiste que cada um deve reconhecer a necessidade de uma procura, por si e em si mesmo, na alma e consciência. Através do diálogo anseia levar os discípulos a um cuidado de si, na ordem do *ser* e não do *ter*. Daí que a figura do sábio constitua o modelo vivo da racionalidade, do autocontrole e do culto da virtude; o exemplo de uma personalidade a cultivar para formar uma grande moral intrínseca ao carácter e não uma máscara ocasional.

Análises informáticas modernas revelaram que a palavra “Moi” (nome e pronome) ocorrem numa média de 1,19 vezes por página na obra de Proust *À la Recherche du temps perdu*. Por muito estranho que

¹³PLATÃO, *Timeu*.

¹⁴Maiêutica (do grego: *maieutiké*), método praticado por Sócrates e depois inspirado nele, que consiste em levar os espíritos a tomarem consciência daquilo que sabem implicitamente, a exprimi-lo e a julgá-lo.

pareça aqui esta informação estatística, a lógica reside na confirmação da importância do conceito de “Moi”, “Self” ou “Eu” no pensamento proustiano.

A problematização da subjectividade enraizada num “Moi” tripartido – autor, narrador e personagem – só no último volume, “*Le Temps Retrouvé*”, encontra solução, na realização do seu “*souci de soi*”. Ao longo dos quinze volumes da *Recherche*, que retratam a forma como se estruturou aquele que os escreveu e descrevem as peripécias dessa formação, vislumbra-se sem qualquer névoa, o “*souci*” de uma vocação:

«*Ansi toute ma vie jusqu’à ce jour aurait pu et n’aurait pas pu être résumée sous ce titre: Une Vocation*».

(TR: IV, 478 / 7,189)

À semelhança da maiêutica socrática que permite ao homem vulgar atingir uma vida virtuosa, o processo proustiano culmina na felicidade suprema da constituição de si, resultante de uma vivência para a vocação que só é concretizada na obra literária pura. Segundo Proust, a literatura é a forma mais completa da vida – a única, na verdade, que lhe dá valor e sentido: «*A única vida realmente vivida é a da literatura*» (CS: 1, 87 II, 84). Este sentimento teve início no amor pela leitura, como confirmam as obras biográficas e a própria referência, na *Recherche*, a um jovem Marcel que desde muito cedo, escreve o que lhe vai na alma. A famosa passagem sobre os *Campanários de Martinville*¹⁵ é testemunha fidedigna desse sentimento: o narrador descreve a observação de duas torres, vislumbradas entre os ziguezagues do caminho, com a sua superfície exposta ao sol e também, a admiração que o seu “Eu” sentia por não ir até ao fundo das suas impressões, pois parecia «*que alguma coisa havia atrás daquele movimento, atrás daquela claridade, alguma coisa que elas pareciam conter e ocultar ao mesmo tempo*». Estas impressões iriam servir de inspiração para compor um poema em prosa sobre “*Les clochers de Martinville*”, a sua primeira alegria saída da criação literária.¹⁶

¹⁵Martinville é uma terra vassala de Guermantes, perto de Combray onde o herói do romance passava, com os pais, grandes temporadas de férias.

¹⁶Este episódio tem lugar no volume I – *Du côté de chez Swann – Combray*: pgs. 177-179; ou na versão portuguesa *No caminho de Swann*, vol. 1, 179-182 / I, 177-179.

Como é sugerido por este episódio, Proust faz da utilização literária (onde encontra todos os poderes) a sua “experiência do mundo”. Se no início da *Recherche*, o narrador é um simples historiador do tempo passado, quanto mais avançamos na obra, descobrimos que um dos *leitmotiv* deste homem sofredor, é a “*joie*”, a alegria, ou melhor, a recordação da alegria. No último volume da obra, é-nos apresentado um artista encerrado em si mesmo, que pretende resgatar da sua própria memória um tempo e acontecimentos determinados que embeleza, até lhes dar o sentido desejado. Por isso, em última análise, este livro pode ser encarado, como o momento em que Proust encontra a alegria do tempo passado.

É de salientar que, de certa forma, se trata de uma obra diferente do tradicional *Bildungsroman*¹⁷ cujo exemplo mais conhecido e mais imitado é o clássico romântico *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, publicado em oito volumes (e que pelo menos na extensão, se assemelha à *Recherche*). O romance de Goethe trata de teatro e das experiências amorosas do seu herói, através das quais ele adquire um sentimento de dever e um sentido para a sua vida. Na *Recherche* o movimento de constituição do sujeito é dialéctico e não cumulativo, as experiências não contribuem necessariamente para um sentido evolutivo da personalidade do herói mas antes para uma construção cíclica onde todas as vivências, mesmo as negativas, são necessárias.

A auto-constituição do herói, o seu “*souci de soi*” é feito através de uma dialéctica da experiência (três momentos). O primeiro momento resume-se em “tempo perdido” numa vida mundana (tão criticada desde os Gregos) – jantares, *soirées*, passeios, viagens, etc. – com o objectivo único de conseguir entrar em determinados grupos (um espaço semi-público de “happy few”), como é o caso do círculo social formado pelos Guermites (uma família pertencente à aristocracia). Proust chega a reconhecer-se como um snobe e são muitas as referências, na *Recherche*, que provam o seu desejo de entrar nos círculos fechados de príncipes e duquesas. Mas, num segundo momento da dialéctica, também nos é dado a ver, que depressa transcende essa «doença grave da alma». Em primeiro plano, porque traça o seu objectivo de vida – a autenticidade – e segundo, porque elabora uma “pintura”

¹⁷*Bildungsroman*: novela dita de educação (*bildung*), que traça o crescimento espiritual, intelectual e emocional do protagonista.

de um mundo, cada vez mais cruel, como é o caso da cena dos momentos finais da avó do herói, em que o Duque Basil de Guermantes insiste, com extrema falta de tacto, em ver sua mãe que sofre junto do leito da moribunda.

Paradoxalmente, o abandono dos círculos mundanos é essencial para concretizar a sua vocação de escritor (a conclusão do movimento dialéctico), pois só quando deixa de frequentar os salões que tanto amou, é que o herói e autor se decidem realmente a trabalhar.¹⁸ Uma atitude semelhante é relatada sobre Swann, personagem por muitas razões comparável à do herói, que só a paixão por Odette de Crècy consegue levá-lo a reter-se em casa. É caso para afirmar que “*O snobismo apaga-se onde começa o amor.*” (Mauriac, 1993; 84), dando lugar a uma dialéctica do amor. O tempo gasto na relação amorosa é, também, fundamental para o herói perceber a circularidade do tempo: só através do tempo gasto na relação com Albertine (primeiro momento) se apercebe do tempo perdido na comunicação com o outro (segundo momento), pois o verdadeiro sentido da sua existência reside na criação literária, estando o conteúdo para a obra na sua própria vida.¹⁹

«*Proust par lui-même est en même temps, un nous-même par Marcel Proust.*» (Mauriac, 1993; 132). Esta afirmação de Claude Mauriac, interessante ensaísta sobre Proust, permite formular a presença do “souci de soi” e do “soi des autres”, no sentido socrático (importância de ensinar a viver) na obra proustiana. Proust consegue, sem qualquer dúvida, excitar a nossa memória, ajudando-nos a recordar os fragmentos antigos da vida, que deixámos passar. A novidade da sua visão pode parecer, ao início, inacessível, mas o momento surge quando, aquilo que o autor descreve e o que nós pensamos se revela com tal precisão, que obtém imediatamente a adesão total do leitor. Basta abrir ao acaso um dos volumes para sentir essa satisfação impressionante de conformidade. Ele próprio descreve este sentimento, logo no *Du côté de chez Swann* (primeiro volume da obra) através da leitura de Bergotte²⁰: no momento

¹⁸Há aqui uma clara sobreposição do real (autor) e da ficção (personagem), mas apesar da imensa bibliografia existente sobre essas correspondências não nos interessa agora aqui abordar essa questão.

¹⁹Esta teoria proustiana será aprofundada, sobretudo, ao longo da 2ª parte deste trabalho: “*O Sujeito proustiano*”.

²⁰Bergotte é a personagem que encarna o papel de grande escritor, o favorito do

em que repara que algumas das suas observações coincidem com os escritos desse autor. Será caso para perguntar se Oscar Wilde não teria razão ao dizer: “A arte cria vida, não copia”²¹.

Neste sentido, a *Recherche* é um instrumento, uma espécie de «*lente de aumento*» na procura da verdade, tanto para o próprio autor como para os seus leitores, a quem Proust aconselha a não serem uns leitores comuns, mas a serem «*leitores deles mesmos*»²², apoiando-se na ajuda imprescindível da sua obra:

«O escritor não diz: “meu leitor” senão pelo hábito contraído na linguagem insincera dos prefácios e das dedicatórias. Na realidade, todo o leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria visto em si mesmo.» (TR: 7, 200 / IV, 489-490)

O preceito socrático “*Conhece-te a ti mesmo*” pode-se aqui aplicar na perfeição, porque não traduz uma simples significação de um conhecimento-de-si, segundo as aptidões, o carácter, as inclinações ou fraquezas de um indivíduo, mas tem, como a máquina produtora da verdade proustiana, o sentido de conhecimento do que é verdadeiro em e por si – a essência do próprio espírito.

Contudo, até encontrar o verdadeiro sentido da sua existência, o herói proustiano sofre momentos de letargia existencial e literária, provocados pela ansiedade da procura do assunto, com “letra maiúscula”, de que deve tratar a sua obra:

herói que, por “coincidência”, é descrito como tendo um estilo literário semelhante ao de quem o descreve: interrompe a narrativa para dar livro curso a eflúvios, fazendo uma invocação, uma apóstrofe, uma longa prece.

²¹Oscar Wilde, *O Declínio da Mentira* (1991: 5)

²²«Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d’eux-mêmes, mon livre, n’étant au’une sorte de ces verres grossissants comme ceux qui tendait à un acheteur l’opticien de Combray; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. De sorte que je ne leur demanderais pas de me louer ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c’est bien cela, si les mots qu’ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j’ai écrits (les divergences possibles à cet égard ne devant pas, du reste, provenir toujours de ce que je me serais trompé, mais quelquefois de ce que les yeux du lecteur ne seraient pas de ceux à qui mon livre conviendrait pour bien lire en soi-même).» (T.R: IV, 610).

«Mas logo que o perguntava a mim mesmo, procurando um assunto em que pudesse pôr um infinito significado filosófico, o meu espírito parava de funcionar, eu não via mais que o vácuo em face da minha atenção, reconhecia que não tinha génio ou que talvez uma enfermidade cerebral o impedisse de surgir». (CS: 1, 173 II, 170).

A escolha do tema acertado alia-se, em várias referências ao longo da obra, à angústia de não conseguir escrever, sinónimo de não se constituir enquanto sujeito. Este estado de espírito remete-nos, em certa medida, para a filosofia heideggeriana, já que o autor de *Ser e Tempo*, pensa o ser no mundo do homem como marcado pelo “*souci*”, por uma angústia fundamental que reage ao carácter aterrador da existência. Um homem que quer viver autenticamente, quer dizer, viver na temporalidade de *ser-para-a-morte*, interroga-se aqui e agora, angustia-se perante o nada, procurando captar o Ser enquanto tal. Num grau mais profundo, é um homem que procura estar à escuta, como os pensadores e os poetas, da «voz do ser» e, no espanto de uma pausa silenciosa, apreender que «a linguagem está em consonância com o Ser do ente».

Com o intuito de melhor dissecar esta última afirmação pode-se partir da premissa heideggeriana sobre a tagarelice como característica humana. É na distinção entre “*Rede e Gerede*”²³ que a filosofia existencialista de Heidegger encontra o fundamento do Ser: a linguagem. “*Gerede*” é tagarelar, cavaquear, estar dentro de todos os assuntos, conversar sobre tudo, e especialmente, das coisas com as quais não se tem uma relação directa. Tal como no mundo mundano frequentado pelo herói de Proust, onde “*A própria conversa, que é o modo de expressão da amizade, não passa de uma divagação superficial, com que não adquirimos coisa alguma.*” (JF: 2, 471 / II, 260). Este conceito – *Gerede* – abrange não apenas o ror de conversas corriqueiras, de mexericos, de lugares-comuns, mas também se estende ao que escrevemos, onde toma

²³«“*Rede*” é um termo que, como os tradutores de Heidegger salientam, é frequentemente menos formal que “discurso”, mas certamente menos coloquial que “conversa”». Quanto a “*Gerede*”, «Mais uma vez, a tradução é insatisfatória. “Tagarelar”, “cavaquear”, “idle talk”, comportam valorações moralistas, que Heidegger quer evitar porque são demasiado convencionais para o que ele tem para dizer.» – George Steiner, *Heidegger*, Opus, Biblioteca de Filosofia, Pub. D.Quixote, Lisboa, 1990, p.83.

a forma de “garatujar” – a verdadeira angústia proustiana. A linguagem autêntica é “*Rede*”, o discurso da autenticidade, que permite alcançar uma verdadeira abertura em direcção às coisas, através do *Logos*. Para Proust, só “*o andar do pensamento no trabalho solitário da criação artística se efectua no sentido da profundidade, na única direcção que não nos está vedada e em que podemos progredir, embora com mais trabalho, para alcançar uma verdade.*” (JF: 2, 471 / II, 260).

Segundo Heidegger, a autenticidade é alcançada a partir de um fenómeno existencial constituído pelo que, em linguagem comum, se denomina “*voz da consciência*”: “*a consciência exprime-se a ela mesma, exclusivamente através do silêncio (...) A forma mais elevada do dizer reflectivo não implica apenas, não dizer aquilo que de facto é para ser dito, mas dizê-lo de uma tal forma, que ele não é dito, mas que todavia é expresso.*”²⁴ Esta voz que fala no silêncio limita-se a remeter o Ser para si mesmo, não ordena conteúdos precisos (nisto é análoga ao Imperativo kantiano), mas apenas exige que se encontre uma possibilidade concreta de conhecimento próprio. A “*voz da consciência*” põe em relevo a dispersão do ser, a queda na inautenticidade da mundanidade.

Marcel Proust também anseia (como já foi realçado), por encontrar a sua “*voz da consciência*”, o que só se verifica no último volume da *Recherche*, depois de muito penar de insegurança quanto aos seus dotes de escritor: «*...o que acabava sempre por sair dos meus esforços era uma página em branco, virgem de qualquer escrita, inelutável como essa carta obrigatória que em certos lances a gente acaba fatalmente por tirar, independente de qualquer maneira que se tenha previamente baralhado as cartas.*» (CG: 3,144 / II, 447-448).

Felizmente, e apesar de todos os receios, a *Recherche* tomou forma e existe. O secular “*moi*”, que iniciou a sua carreira europeia no século XVII atinge com Proust um momento de extraordinário poder e autoridade. O “*self*” humano e as suas vicissitudes tornam-se matéria essencial da produção artística: a constituição da subjectividade. Proust segue a tradição romântica, contrapondo-se a qualquer niilismo do género que influenciou os filósofos pós-modernos – como Foucault e Derrida – que “desconstroem” o próprio conceito de sujeito, ao negarem todos os horizontes de significação (significado pré-estabelecido) e ao

²⁴Heidegger é citado por G. Wohlfahrt na conferência “*Silence*”, UBI, 1995, p.7 (a tradução é da nossa responsabilidade).

afirmarem que cada pessoa tem uma maneira original de ser humana e de viver. Esta concepção “expressionista” do indivíduo, está segundo Charles Taylor (Taylor, 1989: 25 e sgs), bem presente em Foucault, e no relevo por ele concedido à esteticização da existência. A sua ética demonstra uma posição subjectiva pois tem a perspectiva de que as posições morais são adoptadas por motivos puramente subjectivos – a esteticização do eu – e procuram na sua própria razão subjectiva a melhor forma de vida.

Os filósofos da “desconstrução” delegitimaram os horizontes morais antigos de significação (teleológicos e teológicos) provocando o surgimento de formas deturpadas de autenticidade. Nessa mesma linha de pensamento, Michel Foucault, perspectiva os modos de constituição do sujeito introduzindo na noção de “*souci*” uma ordem estética e, consequentemente, desenvolve um princípio ético da estética da existência. Ao defender a Ética da “estética da existência”, defende a necessidade de instaurar uma relação consigo próprio, para assim, o indivíduo se constituir em sujeito moral das suas acções na perspectiva de uma obra de arte. Apresenta uma ética que apenas defende uma forma de vida egocêntrica, realçando os valores individualistas.

No raciocínio de Foucault, só cada um, na relação consigo mesmo, pode incutir à sua vida valores estéticos e critérios de estilo, através dos quais fixa as regras da sua conduta e “trabalha” a sua própria existência, transforma-se, modifica-se e procura aperfeiçoar-se. Portanto, esta relação consigo mesmo, ou seja, a possibilidade de autonomia consubstancia-se segundo Foucault em termos éticos num conjunto de “práticas de si” que correspondem ao “cuidado de si” (*épiméléia héatou*), o indivíduo constitui-se enquanto sujeito moral e como objecto da sua prática moral. Este “cuidado de si” é equivalente ao cuidar de um objecto de arte e por isso, a vida de qualquer indivíduo deve ser considerada uma obra de arte.

Quem melhor do que Marcel Proust se preocupou com o “cuidado de si”, fazendo da sua vida uma obra de arte? Proust descobre o caminho para si não na construção de um sujeito objecto, sem vida interior (no sentido dado por Foucault), mas sim na constituição de um sujeito criador que só na Arte se realiza. Esta descoberta só toma sentido depois do herói passar pela experiência da comunicação com o outro (amoroso) e com o outro social (mundano), uma teia de relações que funciona

como “horizonte de significação” para a constituição autêntica de si, na obra de arte. A identidade do sujeito percebido por Proust (que servirá de bitola ao longo de todo este trabalho) começa a tomar forma no momento em que consegue materializar a sua vocação na escrita, dando eco à sua voz interior, ao seu “Eu”, que só alcança a redenção ou salvação eterna, se objectivada na criação artística.

1.2 A Relação ao Outro

A tematização da subjectividade aberta pela filosofia cartesiana impôs que se falasse do sujeito a partir do lugar do “Eu”. Um “Eu” sujeito que não se refere ao indivíduo, ao “Eu” psicológico, mas antes designa algo subjacente, aquilo que supõe e pressupõe toda a interrogação filosófica. O que faz o “sujeito” no sentido moderno é a posição de fundamento último, um modelo auto-fundamentado de sujeito que se apresenta a si próprio através de um enunciado auto-performativo.

Mas o homem, como ser social que é, não se posiciona apenas numa orientação de exclusividade a si próprio, mas também e sobretudo, numa ordem relacional. O simples acto de pensar consiste em estabelecer relações, a si, ao mundo e ao outro. Como Paul Ricouer afirmou, não há um “Eu” isolado, pois a relação ao “Outro” é tão primitiva como a relação a si próprio: *«Eu não posso falar significativamente dos meus pensamentos, se não posso atribuí-los, potencialmente, a um outro que não eu.»* (Ricouer, 1990: 52).

A análise da constituição do sujeito não pode ser feita apenas do lugar do “Eu”, deve também partir da “relação”: da relação ao “Outro”. Este segundo lugar epistémico de configuração do sujeito implica, necessariamente, uma questão ética na relação ao “Outro” e à sociedade, instituindo uma identidade subjectiva, que marca decisivamente qualquer acto humano. Em primeiro lugar, porque só numa teoria intersubjectiva se poderá reavaliar o lugar do sujeito, para uma melhor compreensão do Eu (Self). E em segundo, porque é no compromisso com a linguagem que se pode reconhecer reflexiva e linguisticamente a identidade do sujeito que fala.

A relação Eu-Outro é tensional porque assenta numa ligação intersubjectiva entre dois sujeitos, que à partida terão as mesmas preocupações (existenciais ou pragmáticas), podendo por isso, entrar em

choque. A medida desta relação difícil é a liberdade. Um conceito chave para permitir o estabelecimento de parâmetros de relacionamento e comportamento social.

A questão da intersubjectividade e da liberdade na relação ao outro, como ponto de partida da constituição do sujeito teve muitos desenvolvimentos. A Fenomenologia e o Existencialismo provocaram alguns dos discursos mais interessantes sobre o tema. Husserl, impulsionador da fenomenologia, partiu do conceito “intencionalidade” – não há «eu penso» que não seja simultaneamente «eu penso uma coisa qualquer» – para elaborar o conceito de redução fenomenológica (*epoché*) sobre os objectos e sobre o próprio sujeito: o sujeito que medita sobre um objecto suspende o seu juízo selectivo a todas as crenças ingénuas a respeito deste mundo e igualmente, sobre o eu empírico do sujeito (ego) e a consciência de outrém (alter ego).²⁵ Com esta redução, procura a actividade intencional do Ego puro, que se atinge enquanto evidência necessária, enquanto consciência que constitui o mundo para alguém de todas as «consciências de». O Ego puro é irreduzível, sujeito absoluto, tal como todos os outros egos, resta por isso, a questão de meu Ego com o do Outro.

Com o seu “Idealismo transcendental” Husserl torna problemática a existência do Outro porque seguindo apenas a minha consciência eu nunca sei se o Outro dá sentido, ou o mesmo sentido, às coisas. Posso até questionar: *não serei o único Sujeito/Ego constituinte do Mundo?* O resultado a que chega no final da 4ª meditação entra em colisão com a experiência irreflectida, pré-reflexiva, pré-filosófica, da generalidade das pessoas, pois para o “homem comum” é evidente que o Outro existe. Logo, é necessário colocar em acordo a “consciência comum” com a “consciência fenomenológica”. Husserl vai resolver este problema (na 5ª meditação) aplicando o método e o princípio metodológico de reconhecimento da experiência pré-filosófica, investigando como é que o sujeito da experiência pré-reflexiva resolve este problema. Se na “experiência natural” não há “solipsismo” – eu constituo o Outro como sujeito – pode-se tentar compreender, por meio da reflexão fenomenológica, o que acontece na “experiência natural”.

²⁵No âmbito da fenomenologia, a subjectividade de base constitui-se pelo “Ego” em Husserl e o “Dasein” (estar) em Heidegger; o correlato da subjectividade de base pelo “Alter Ego” em Husserl e o “Mitsein” (estar com) em Heidegger.

A primeira tese de Husserl é: quando encontro o Outro em face de mim, não produzo nenhuma espécie de reflexão, de silogismo, que vá da visão do Outro à conclusão da sua existência como “consciência transcendental”; eu vejo o Outro e tenho imediatamente a certeza de que se trata de um outro Eu, de um *alter ego*. Distinguindo “*sínteses passivas*” (ou “associações”) de “*sínteses activas*” (reflexões, raciocínios do tipo cognitivo) Husserl defende que quando o Eu encontra o Outro não faz um raciocínio. Dá-se sim, e espontaneamente, o que ele designa por acasalamento ou emparelhamento (*Paarung, Paar*) entre a “*experiência íntima do meu próprio mais próprio*”, ou seja, do meu corpo (que se traduz quer pelo meu poder de auto-comando quer pelos campos de percepção daquilo que os meus sentidos me dão, interna ou externamente) e a imagem do corpo do Outro e a possibilidade desse Outro fazer uma imagem do seu corpo igual à imagem que eu faço do meu corpo. Assim, eu posso sair do meu lugar e ir para o lugar do Outro, e ter a visão que o Outro tem a partir desse lugar; da síntese das diversas perspectivas resultará a objectividade. Mas há um “calcanhar de Aquiles” neste acasalamento husserliano: ainda que eu tenha acesso à perspectiva do Outro, eu não tenho acesso ao que é mais próprio do Outro, como por exemplo, o autocontrole do Outro sobre o seu corpo, não atinjo nunca, a experiência do “*próprio mais próprio do Outro*”.

Muitos fenomenólogos concordam com a ideia husserliana de acasalamento no sentido de que a experiência do Outro é irreflectida, pré-reflexiva, originária; mas também sublinham que subsiste o problema do não acesso directo ao vínculo que o Ego transcendental do Outro tem com o seu corpo, na sua esfera mais íntima. Assim, nunca atingirei o Outro naquilo que ele é diferente de mim – na sua intimidade. Há aqui um solipsismo radical: o Outro que não consigo atingir é o seu Ego Transcendental, que é inacessível – não porque é diferente, como apontam Sartre ou Lévinas – mas porque consiste numa espécie de alma individual (algo fechado dentro do Outro ao qual só ele pode aceder, uma *mónada*).

Jean-Paul Sartre, representante do movimento existencialista, também vai debater o problema da relação ao Outro tendo como campo de fundo o obstáculo solipsista, que dominou grande parte do pensamento fenomenológico. Em *L'Être et le Néant*, Sartre começa precisamente por reconhecer a importância da fenomenologia na ultrapassagem do

dualismo *ser e nada*, que constitui um embaraço para a reflexão filosófica. Como é explorado na sua Teoria da Liberdade o homem é o único ser pelo qual o Nada vem às coisas. O Nada não entra no ser *em-si* (próprio do fenómeno) porque «*A densidade do ser em si é infinita*». (Sartre, 1998: 110). Esta pura positividade, esta inexistente relação com o Nada, descreve pela negativa o ser *para-si*. Enquanto o ser *em-si* é absolutamente determinado, a característica da consciência (lugar do ser *para-si*) reside na impossibilidade de se definir em coincidência consigo própria. O ser *em-si* é afirmação da pura positividade e o ser *para-si* é habitado pela fragilidade, pelo *não ser*.

Por isso a liberdade do homem é condição positiva da sua negação, de determinação do destino com as suas próprias mãos. Um acto de liberdade é sempre um acto pelo qual escolhemos qualquer coisa em particular e por isso, Sartre formula a ideia de que somos o que fazemos. A condenação do homem à liberdade de escolher futuros possíveis traduz-se no momento identificado por Sartre como *má-fé*: uma fuga à possibilidade de coisificar o *para-si*, tornando-o *em-si*. A *má-fé* é, de certa maneira, uma fuga à opacidade do ser *em-si*, é a tendência para fugir à coincidência consigo próprio: como o caso do homossexual que recusa ser catalogado como tal; no momento em que o aceitasse, essa etiqueta seria *em-si*.

Como a escolha de uma possibilidade de vida implica a negação de outras, é natural, quase espontânea, a construção de uma teoria existencial da angústia, que associada a temor e ansiedade são temas essenciais ao pensamento existencialista. “Temor” é a expressão escolhida por S. Kierkegaard para designar um sentimento de apreensão geral, interpretando-a como o meio de Deus chamar cada indivíduo a tomar compromisso com uma forma pessoal de vida válida. O termo “ansiedade” (*Angst* em alemão) teve um papel similar no trabalho de Heidegger: é a ansiedade que conduz à confrontação individual com o Nada e com a impossibilidade de encontrar uma justificação última para as escolhas feitas. “Náusea” já vai ser a palavra aplicado por Sartre no reconhecimento individual da pura contingência do universo; e “angústia”, é utilizada para o reconhecimento da liberdade de escolha que o indivíduo enfrenta a todo o momento. No pensamento de Kierkegaard, “angústia” está ligada à ideia de escolha: primeiro porque há possibilidades de mal em nós e possíveis tentadores; em segundo lugar, porque é

a nossa salvação ou condenação eterna que está em jogo; e por fim, um outro motivo de angústia advém da impossibilidade de distinguir o bem do mal, tudo é ambíguo porque não há pontos de referência fixos.²⁶

Sartre parte das duas maneiras de ser – *em-si* e *para-si* – e do papel desempenhado pelo Nada para avaliar a questão do Outro mais aprofundadamente. Assim, considera que a consciência não encontra o ser *em-si* apenas na forma opaca da realidade. Encontra-o também na realidade de Outrem, da outra consciência: o Eu não está só. Certas vivências revelam exactamente isso ao senso comum, como por exemplo, a vergonha: quando experimento um sentimento de vergonha, o que sinto implica necessariamente a presença e a experiência do Outro. É apenas através do Outro que eu posso envergonhar-me. A vergonha é sempre reconhecimento, eu reconheço que sou como um Outro que me vê. Esta vergonha é um fenómeno que revela que o Eu não é transcendental como em Husserl, mas transcendente (incorporado), e eu sinto imediatamente a sua presença. A partir daqui o solipsismo foi ultrapassado. Segundo Sartre, uma estrutura constituinte do meu ser (do ser *para-si*) remete necessariamente para o meu ser *para-outro*. A dificuldade em nos apercebermos desta intersubjectividade original reside no facto de que o Outro não é qualquer coisa de positivo que possa ser conhecido na sua positividade. A sua essência é a negação: «o outro é [...] o que eu não sou». (Sartre, 1998: 296)

Hegel, refere Sartre, foi um dos filósofos que se apercebeu da negatividade que constitui a relação intersubjectiva, visível sobretudo na famosa “*Dialéctica do Senhor e do Escravo*”, incluída na obra *Fenomenologia do Espírito*. Na *Dialéctica* há uma intuição hegeliana genial: fazer depender o meu ser do Outro. Para salvar a vida, na alternativa exclusiva de viver ou morrer, o escravo opta por sobreviver submetendo-se ao outro. No entanto, o senhor acaba por se tornar escravo do escravo (e este senhor do senhor) porque ao fazê-lo trabalhar para si, torna-se dependente dele na sua relação comum, o que implica perder a sua liberdade.

O escravo toma consciência da sua subjectividade ao experienciar o medo da morte, da qual só se livra através do trabalho. Aquilo que seria um frete para o Senhor – o aristocrata só vive na fruição do gozo

²⁶Apesar de hoje se pensar sobretudo em Sartre quando se fala em existencialismo, Kierkegaard pode ser considerado o fundador das filosofias da existência.

imediatamente – vai ser libertador para o escravo, porque dá origem a uma experiência formativa do indivíduo (*Bildung*). Na obra, produto do trabalho que transforma o mundo, o escravo reconhece a sua própria subjectividade pois, a liberdade de criar conduz à satisfação e orgulho de si.

De acordo com Sartre, Hegel vai mais longe que Husserl na análise da relação ao Outro. Enquanto que para Husserl o “Eu” se limita a projectar no Outro as “estruturas de consciência” que lhe são próprias, para Hegel o Outro é interessante na medida em que tem algo que eu não tenho, é mais do que um ser inteligente com uma estrutura subjectiva igual a mim (como defende Husserl), visto que se formou (*Bildung*) numa história, através de uma vida própria. Segundo Husserl, a relação com o Outro é tematizada com o chamado acasalamento ou emparelhamento, sendo o Outro uma estrutura transcendental igual à minha, já em Hegel, o Outro é uma negatividade, e é graças a essa diferença que eu me posso constituir como sujeito.

Seguindo a filosofia da existência de Sartre, a trama do relacionamento intersubjectivo pode ser ilustrada através da descrição de uma troca de olhares no jardim (Sartre, 1998: 324-325)²⁷. Primeiro momento: um jardineiro entra no meu campo visual; ele é para mim um simples objecto no conjunto de todas as outras coisas. Mas, quando vejo que olha na direcção da sebe ou do lago apercebo-me que ele tem uma relação só sua com essas coisas. Antes, esse homem era o pólo fundamental da relação *eu-outro*; agora, essa relação escapa-me. Eu deixo de ser o seu centro porque inesperadamente surgiu um objecto que me destitui da posse do mundo. Algo penetrou na minha *Umwelt*: cada coisa está no seu lugar, tudo continua a existir para mim, mas ao mesmo tempo, tudo é percorrido por uma fuga invisível que tende para um novo objecto.

Segundo momento: quando o olhar do Outro se dirige para mim sinto um abalo mais profundo; é o momento em que passo de sujeito a objecto (inverteu-se o meu estado ontológico). Confrontado com a presença do olhar que me surpreendeu no meu acto de solitária observação, deixo de ser senhor da situação. Sob o olhar do Outro sinto-me tornar

²⁷Esta interessante análise sartriana irá ser novamente evocada nesta dissertação, na parte II. 2 “Dialéctica do Desejo”, como base de análise e esclarecimento das relações amorosas dos pares de enamorados da obra de Marcel Proust.

escravo, objecto de valores que não foram por mim elaborados, instrumento de possibilidades que não são as minhas possibilidades. Esta alegoria prova a eterna vontade do “Eu” objectivar o Outro, como forma de impedir a minha objectivação e tentar obter o segredo de mim que o outro contém.

Para este existencialista, uma hipótese será concretizar a relação com o “outro” através de formas de cooperação e acção comum, que ele identifica com a expressão “*ser-com*”, correspondente ao “*Mitsein*” concebido por Heidegger. O “*ser-com*” é um “*nós*” resultante de uma relação de cooperação entre subjectividades que só se realizaria na consciência de classe do proletariado. Recorrendo a categorias marxistas Sartre vai definir uma forma particular de “*nós*”, resultante não das condições de vida ou penosidade do trabalho, mas sim do olhar dos trabalhadores. Pode-se dizer que há uma recuperação política da temática do olhar, uma vez que a classe oprimida nasce pelo olhar da classe opressora. A sua libertação traduzir-se-ia na passagem de um “*nós-objecto*” a um “*nós-sujeito*” introduzida pelo olhar de Outrem²⁸.

Mas, nesta situação, o Outro é abstracto e não funciona segundo a intenções existencialistas de manipulação do outro, pois ao se fazer parte de um grupo (por exemplo, o nacionalismo), a alienação da liberdade é criada por uma dinâmica de grupo. Na realidade, sacrifica-se a liberdade individual para atingir uma liberdade superior, daí que não passe de uma ilusão.

Portanto, a questão “*Como é que o Outro me faz passar de simples consciência de qualquer coisa para uma consciência reflexiva de mim mesmo?*” teve duas respostas tipo. A primeira resposta é dada por Hegel e Sartre, em termos de teoria do poder e da liberdade: a relação ao “outro” passa pelo conflito tácito ou pela tensão entre duas liberdades que se opõem, pois só há um Outro para mim porque eu exijo que me reconheça como sujeito. Só me constituo como sujeito quando o Outro reage à minha ameaça (como em Hegel) ou à minha liberdade. A segunda resposta é dada pelo discurso original de Emmanuel Lévinas: colocando o ênfase numa fenomenologia do “outro”, que pela sua transcendência me impõe imediatamente o respeito infinito, e portanto, a paz.

A forma de Lévinas tematizar a relação ao Outro é fundamentada

²⁸A consciência de classe é um sentimento comparável ao da vergonha, já referido atrás, resultante da tomada de consciência de se *ser-para-outrém*.

na busca de um novo tipo de humanismo – um «humanismo de outro homem», expressão que constitui o título de um dos seus livros: *Humanisme de l'autre homme*. A ética humana em Lévinas segue uma óptica que força a fraternidade num mundo onde todo o homem pode ser livre e exercitar a justiça, sinónimo de paz. Apologista da ideia de que o fim último do homem é a salvação invoca uma responsabilidade pessoal de tal ordem, em relação ao próximo, que nem sequer Deus pode anular. Lévinas desenvolveu toda uma filosofia de um “*autrement qu’être*” recorrendo ao que existe de irreduzível na experiência: a procura de mim pelo outro (um Outro que é uma transcendência ou um além, e nunca o vazio, como defende Deleuze; um Outro que é uma alteridade radical e por isso, o contrário do Ego transcendental de Husserl).

Neste sentido, Lévinas contraria a filosofia clássica, onde há a supressão da multiplicidade e a assimilação de qualquer outro no “Mesmo” (Eu). Isto é, uma filosofia possuidora de um conceito de “totalidade” que reduz os indivíduos a suportes de forças que os comandam e aos quais conferem sentido invisível fora da totalidade. Como partindo da ideia de Ser não se sai do “Mesmo”, porque a consciência é consciência do Ser, defende a alteridade ao construir um raciocínio em que, para reconhecer um Outro diferente de mim é necessário que o “eu” não permaneça na identificação de si consigo próprio. Além de considerar que o outro (*Autre*) não tem nada de comum com o seu “eu”, que ele é um Outro ou Outrem (*Autrui*), procura – em *Totalité et Infini* – um «para lá da totalidade», um infinito; procura aceder, a partir da experiência da totalidade, a uma situação em que a totalidade se esfuma – em presença da sua exterioridade representada no rosto misterioso do outro²⁹.

O conceito de rosto é fundamental para perceber a novidade do pensamento de Lévinas. A simples imposição da presença do rosto pertencente a um Outro exterior e despido de fenomenalidade, que não é assimilado no Mesmo, mas pelo contrário, questiona o “eu” e fixa o seu estatuto de infinito (aquilo que no Outro me é absolutamente impossível), implica uma assignação de responsabilidade ao “outro”. De facto, a grande originalidade do seu pensamento é a nova posição

²⁹«La relation avec l'autre est une relation avec un mystère. C'est son extériorité, ou plutôt son altérité, car l'extériorité est une propriété de l'espace et ramène le sujet à lui-même par la lumière, qui constitue tout son être», Lévinas, *Le Temps et L'Autre* (1979: 63).

atribuída ao sujeito: a relação ao Outro é de natureza ética porque qualquer um de nós é sempre, incondicionalmente, responsável pelo outro, não apenas naquilo que faz, no sentido de um acto de liberdade do “eu”, mas pelo simples facto de existir face a ele.³⁰

Lévinas pretende uma interpretação radicalmente diferente do que é a subjectividade. A sua tese contraria a teoria hegeliana, que tematiza a relação eu-outro em termos de actividade (guerra vs. trabalho) e de oposição de interesses (morte vs. servidão), realçando a importância da mediação do outro para a auto-constituição da identidade do sujeito: eu só sei que sou sujeito, só atinjo a consciência de mim, quando tenho perante mim uma outra consciência de si. Longe de qualquer teoria do poder, a resposta indicada por Lévinas é antes de paz: se eu preciso do outro para me constituir como sujeito, é porque ele tem algo que eu não tenho mas gostaria de ter; então, a atitude mais inteligente não é a de guerreiro mas a de refém do outro, porque eu dependo do outro. «*Esta é em si uma ameaça eventual, mas esta ameaça não esgota em si a epifania do infinito sem que formule a primeira palavra. A guerra supõe a paz, a presença prévia e não alérgica de Outrem: ela não marca o primeiro acontecimento do encontro que é a paz*» (Lévinas, 1961: 170).

A teoria de Lévinas sobre a importância do Outro para o sujeito se conhecer a si mesmo pode ser utilizada como óptica para a leitura da relação Eu-outro no universo proustiano. Numa primeira fase, a busca do “eu” realizada pelo herói da *Recherche* segue o mesmo esquema de mediação (através do Outro), embora não de uma forma tão profunda como em Lévinas. O Outro das relações mundanas do herói (com a aristocracia parisiense) não é transcendente (como em Lévinas), nem tão pouco se estabelece qualquer fundamento ético nessa relação, pois apenas subsistem relações baseadas no prestígio social ou na estética de apresentação em sociedade. Também na relação amorosa o herói não consegue chegar à humanidade do Outro (fundamental em Lévinas) pois trata-se de uma relação estética e não ética. Em certa medida o Outro é para Proust uma mediação utilitarista, enquanto ponte do Eu consigo mesmo.

Gilles Deleuze, em *Proust et les signes* ensaia uma explicação dife-

³⁰A responsabilidade é um conceito central no livro mais radical da obra de Lévinas: *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence* (1974).

rente sobre a questão da relação Eu-Outro na obra de Proust: um mecanismo de aprendizagem. A busca do Eu proustiano é um longo percurso de decifração dos signos, cujo referente reside no Outro (Albertine no caso da relação amorosa do herói). Tudo o que o herói aprende é emitido pelos signos e resultado da sua interpretação. Trata-se de uma decifração que deve ser tomada no sentido forte da expressão “procura da verdade”, da autenticidade da vida. Ao defender uma teoria sógnica – é o signo que remete para o Outro – Deleuze antagoniza-se com a posição de Lévinas, segundo o qual, o Outro é imediato, está no próprio rosto que aprisiona o Eu, não havendo necessidade de qualquer espécie de aprendizagem. Daí que o Outro que me interpela ou invoca sirva de fundamento ético.

O mecanismo de aprendizagem dos signos, como apresenta Deleuze, é complexo. Se considerarmos que um signo é sempre uma representação de algo e nunca a realidade, então, logo à nascença se conclui a impossibilidade de decifração do Outro, pois nunca há transparência na interpretação, mas sim, uma programação sógnica. No máximo, há um reenvio constante de signo para signo, o que provoca um ciclo infinito entre os diferentes mundos do herói: mundano, sensível, do amor, da arte. Com este processo, apenas se conhece o lado material do signo – o significante – enquanto se procura atingir o seu lado conceptual – o significado.

Aplicado à *Recherche* a decifração dos signos vai no sentido de uma procura da essência das coisas: “*apprendre est encore se ressouvenir*” (Deleuze, 1998: 10). O platonismo de Proust está presente na procura da revelação final, mas a essência só é revelada através da obra d’arte. Daí o tempo perdido na interpretação de todos os outros signos ao longo da obra, para só no último volume (como comprova a utilização frequente da palavra “signe” na fantástica sistematização final), ser reencontrado, na unidade do sentido e do signo.

A análise da relação Eu-outro pode ser aprofundada de uma outra perspectiva se se colocar o ênfase na questão ética, como desenvolveu Charles Taylor. Este autor defende a existência de uma cultura da autenticidade onde é possível construir uma identidade real se baseada na Ética da Autenticidade (que deu o nome à sua obra *The Ethics of Authenticity*)³¹. Paradoxalmente, ou nem por isso, Taylor vê no relativismo

³¹Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity* (1993). Este livro tem como referên-

modernas condições de possibilidade de um ideal ético de autenticidade, que se define por valores como a sinceridade e a genuinidade pessoal do indivíduo para consigo mesmo. Este ideal pressupõe uma liberdade que seja auto-determinada, na qual cada um decide em função dos ditames da sua própria consciência, e negativa, isto é, que faculte um poder de escolha, também de discordância, livre da obrigação de um consenso, ou da participação num “ideal comum”.

No contexto proustiano, a questão ética da relação ao outro pode ser estudada, em primeiro lugar, com base no enquadramento social que a sua obra nos comunica. No fundo, todas as acções do autor – narrador e herói – são contextualizadas pelos que o rodeiam, de uma forma directa (amigos, familiares, conhecidos) e indirecta (grupos de privilegiados a que anseia pertencer). Num primeiro momento de constituição de si, que resulta inautêntico, a preocupação fundamental do herói é clara: alcançar notoriedade. Todos os seus actos traduzem a tentativa de uma realização pessoal que só se concretiza através do reconhecimento do outro, tanto no campo social (bem exemplificado nas artimanhas fabricadas para entrar no círculo dos Guermantes) como no campo profissional (veja-se o caso da importância dada à publicação de um texto do herói no “*Le Figaro*”³²).

Nesta procura de reconhecimento intersubjectivo – uma necessidade básica de confirmação social – que fundamenta toda a acção proustiana, podemos talvez considerar uma espécie de Charles Taylor “*avant la lettre*”. O próprio Taylor cita variadas vezes Proust como exemplo extremo, «*um paradigma*» para os modernos do desejo humano de realização pessoal, de preocupação em “*fazer parte de uma história de vida que tem sentido ou propósito, se tomada na sua unidade significativa*» (Taylor, 1989: 51).

O ideal de autenticidade teorizado por Taylor, enquanto resultado de um esforço na definição da identidade individual, consolidada por reflexões solitárias ou introspectivas, não dispensa um destinatário – o

cia ou fundamento uma obra anterior deste autor, que se denomina *Sources of the Self* (1989). Taylor remete-nos diversas vezes para ele ao longo da leitura do *The ethics of Authenticity*, alegando falta de espaço e por certos assuntos já lá terem sido tratados de uma forma mais aprofundada.

³²O episódio referente ao artigo do *Figaro* encontra-se em *Albertine Disparu II* (Vol. IV, p. 148).

Outro. O carácter dialógico da existência, essencial à cultura democrática, exige que do outro advenha o reconhecimento e a confirmação da identidade individual. É importante a relação e o reconhecimento intersubjectivo para a construção da minha identidade porque o meu julgamento de valores e do valor da minha própria existência só tem sentido enquanto objecto de reconhecimento social. Esta importância dada ao reconhecimento é universalmente admitida, tanto no plano privado como no social. No plano privado porque todos estamos conscientes de que a nossa identidade pode ser formada ou deformada no contacto com pessoas que são importantes para nós (especialmente na esfera íntima) e no plano social, porque uma sociedade democrática baseia-se numa política constante de reconhecimento da igualdade (em direitos e deveres).

A Ética apresentada por Charles Taylor refuta assim o ideal monológico (presente na linha das éticas normativas) que se baseia no princípio kantiano de que “a lei moral está em mim”. Muitos dos que não querem abandonar o ideal monológico da existência consideram que a identidade resulta de uma luta para nos definirmos por nós próprios sem recorrer aos outros. Como o próprio Taylor afirma, o ideal monológico é um ideal muito comum e actual, daí que o lugar do dialógico na nossa vida seja tão subestimado. Mas sublinha que, “*Um indivíduo só existe no interior daquilo que eu chamo teias de interlocução, ou seja, uma pessoa só pode aprender o que é raiva, amor, ansiedade, etc., através da sua própria experiência e da de outras pessoas com quem convive e dialoga. Só mais tarde poderá inovar e desenvolver uma maneira original de se compreender a si próprio e ao que o rodeia. Mas será uma inovação com base numa linguagem comum*” (Taylor, 1989: 36 e sgs).

Ao realçar o carácter dialógico da ética moderna, este autor canadiano defende que o sujeito chega ao seu *self* através do diálogo com o Outro, no tornar comum da experiência de vida. Uma posição contrária à de Lévinas, para quem o Eu chega a si, através de um Outro imediato (sem comunicação), mas em certa medida, uma posição em consonância com a ética da comunicação de Habermas. Num primeiro plano, Taylor aproxima-se de Habermas pelo papel atribuído à comunicação na legitimação das normas através de um processo comunicacional (trocas em linguagem). Ambos discordam do princípio monológico kantiano, mas se para Habermas o princípio dialógico é entendido como um pro-

cesso moral, já para Taylor funciona como criador de identidade, uma exigência da autenticidade.

Num segundo plano o afastamento destas teorias é muito visível. Segundo Taylor só a livre escolha possibilita a constituição de uma identidade individual, indissociável dos quadros axiológicos de referência no quadro prévio das significações. O indivíduo é um “self” capaz de responder por ele mesmo à questão “*Quem sou eu?*”, em termos que não são exclusivamente universais e pré-construídos, como defende Habermas. Daí que Taylor, e nesta linha de pensamento, o neo-aristotélico Alasdair MacIntyre, não defendam a tese de que o contexto sociocultural determina a pessoa ao ponto de que será condenada a reproduzi-lo sem variação.³³ É sempre possível (sobretudo para Charles Taylor) a emergência de sentido em novos valores. Para Taylor os novos valores têm uma origem individual enquanto que para MacIntyre são os valores da comunidade onde o sujeito está inserido. A orientação dada a uma existência não é objecto de uma escolha ou de um julgamento soberano, mas de uma descoberta de si. As sociedades modernas dão a possibilidade ao indivíduo de constituir a sua própria identidade de maneira multiforme e de definir aquilo que é importante para ele – os seus princípios individuais.

Um princípio moral, na perspectiva habermasiana, é aquele que tem por objectivo permitir o consenso e assim garantir que as normas consideradas válidas sejam apenas as que exprimem uma vontade geral. Nesta teoria não há espaço para a Autenticidade (no sentido de Taylor) pois qualquer máxima moral resulta de um consenso, depois de se examinar pela discussão a sua pretensão à universalidade. Esta ideia é tão impensável na tese de Taylor onde não há regras universais (poderão existir consensos momentâneos em pequenas comunidades) como em Marcel Proust, já que só se preocupa com a sua constituição enquanto sujeito individual.

O que está em causa, tanto para Taylor como MacIntyre, é um conceito de identidade que tem por base o carácter dialógico do Homem e que por essa razão não deve ser confundido com os modos mais narcisistas e egocêntricos da cultura contemporânea. Na concepção de Charles Taylor, para se alcançar a identidade no sentido do ideal dia-

³³A teoria ética de Alasdair MacIntyre é apresentada fundamentalmente na obra *After Virtue – A Study in Moral Theory* (1985).

lógico e não de satisfação pessoal, é necessário uma orientação para o Bem, isto é, uma discriminação da forma mais elevada de vida em função da qual iremos criar a nossa identidade (na procura da vida mais elevada está bem visível o fio condutor da ética eudaimónica). Para se obter uma identidade autêntica porque vocacionada para o Bem, deve-se tentar compreender o sentido da nossa existência: o que somos, como nos tornámos o que somos e para onde nos dirigimos – ter uma concepção da vida como uma “*narrativa*” (Taylor, 1989: 47).

Daí Taylor rejeitar o subjectivismo enquanto pura afirmação da própria escolha (no sentido da liberdade negativa), porque não se pode defender a autenticidade com “*formas que desmoronem os horizontes de significação*”. Pois se o significado da minha vida advém da escolha pessoal que faço, ele também depende e deve-se situar em relação com um *horizonte* de questões essenciais, como a natureza, a sociedade, as exigências de solidariedade, o apelo de Deus e a própria história. Ou seja, não se poderá definir uma identidade excluindo estas questões porque isso é “*suprimir as condições de significação e cortejar a futilidade*” e a “*autenticidade não é o inimigo das exigências que transcendem o ser; ela supõe tais exigências*” (Taylor, 1989: 17).

Como é que a teoria de Taylor se pode aplicar em Proust? Pela negativa, já que Proust tenta dialogar, tornar comum, mas conclui que isso não é suficiente para chegar dentro de si. Os “*horizontes de significação*” proustiano estão presentes nas relações sociais do herói e na relação amorosa. Mas não passam de horizontes ilusórios porque não remetem para si mas para “*autre qui conte*”. A partir de uma discussão racional sobre os ideais e sobre a sua prática, Charles Taylor (e em certa medida, Habermas e Ricouer) constata o papel fundamental do ideal dialógico na criação e definição da identidade humana (exigência da autenticidade) e realça a necessidade do sujeito em obter o reconhecimento por parte dos outros. A junção destes dois factores comprova que o ideal de autenticidade não se realizará se existirem modos de satisfação pessoal independentes dos nossos laços com os outros ou modos que fujam aos tais “*horizontes de significação*”.

Distanciando-se de uma ideia de consciência imediata, transparente e directa, Paul Ricouer, é outro autor que também defende uma reflexão indirecta sobre o sujeito, através de um deciframento do “*texto público*” das grandes culturas ou da identidade narrativa. Com a expressão “*iden-*

tidade narrativa” Ricouer manifesta uma hermenêutica do si mesmo: «Não o esqueçamos: uma vida, é a história dessa vida, uma procura de narração. Compreender-se a si mesmo, é ser capaz de contar sobre si mesmo histórias ao mesmo tempo inteligíveis e aceitáveis, sobretudo aceitáveis»³⁴

A relação que se pode estabelecer entre a teoria de Charles Taylor e a obra de Proust, quanto à necessidade de reconhecimento social para a auto-constituição da identidade do sujeito é facilmente visualizada na *Recherche*. Num primeiro momento, a narração proustiana sublinha os cuidados extremos por que passa o herói, cuja preocupação com o saber estar em sociedade traduz uma forma de relacionamento ético com o outro. Um outro que tanto é aludido enquanto meio como enquanto fim em si mesmo, num sentido que de forma alguma pode ser considerado desinteressado (é o caso por exemplo, da personagem Roberto de Saint-Loup: a amizade com este jovem oficial, deve-se, pelo menos inicialmente, aos seus laços de parentesco com os Duques de Guermantes – círculo social a que o herói sonha pertencer e que é encabeçado pela Duquesa Oriana, que tanto venera³⁵). A ansiedade em penetrar no círculo dos Guermantes advém de uma incompreensão das normas correctas de comportamento para poder aceder aos salões aristocratas. A inexistência de normas éticas confunde-se com uma mais-valia estética, que é difícil de definir ou mesmo distinguir. Trata-se de uma fase, em que o tempo, como o próprio narrador descreve, é perdido; mas simultaneamente, é um tempo gasto necessariamente, enquanto suporte de uma aprendizagem que culmina no ultrapassar da barreira do inautêntico.

Num segundo momento da *Recherche* é visível a formação de relações eu-outro mais positivas e sinceras, em que, tendo como base o tempo perdido, na procura falhada de verdadeiras formas de comunicação (na vida mundana e na relação amorosa) o sujeito proustiano abandona uma posição inautêntica e infeliz, passando a dedicar-se, por inteiro, à produção literária que fundamenta na comunicação intrasubjectiva. Daqui sobressai uma relação sincera com a mãe, visível ao longo de toda a sua vida, e que é ampliada no elo especial, que nos úl-

³⁴Extracto de um texto de Paul Ricouer nas «*Actes du colloque de psychiatrie*», Lille, 1995, citado por Olivier Mongin (1997; 116) .

³⁵À *la Recherche du temps perdu*, vol. II: “*Le Côté de Guermantes*”.

timos tempos de vida (tanto de herói como de homem, justapondo-se assim, vida real e vida ficcional), forma com a sua governanta Celeste: única amiga e confidente, durante o período de enclausuramento voluntário e de maior criatividade.

A questão da relação intersubjectiva pode, de facto, ser tematizada a partir de diferentes teorias. A fenomenologia, por exemplo, tal como o existencialismo colocaram o ênfase no estudo da relação Eu-outro como forma de contrariar o solipsismo. Assim, na teoria husserliana, o Outro é encarado como um Alter Ego inacessível porque transcendental; já para Sartre, o Outro é o negativo do Eu e por isso, transcendente. A teoria existencialista de Sartre segue a orientação hegeliana ao explicar o problema Eu-outro a partir do lugar da relação, lugar tensional de uso da Liberdade.

Uma posição contrária é desenvolvida por Lévinas, que vê o Outro como uma transcendência, isto é, um Ego que interpela o meu humanismo e se afirma como fundamento ético. Esta tese vai em sentido inverso da teoria deleuziana, segundo a qual o Outro só é atingido através da mediação sógnica. Ora, a imediatez do Outro é antónimo de aprendizagem sógnica, um processo que não pode servir de fundamentação ética.

O problema da relação Eu-Outro baseado na questão ética é esclarecido claramente pela obra de Charles Taylor que vê no dialogismo a chave para a fundamentação ética individual. Ao contrário de Habermas, este autor não se interessa pelo estudo das regras universais construídas através de consensos comunicacionais, mas sim pela busca da autenticidade na forma de viver.

A leitura da *Recherche* fundamentada por todas estas teorias é imediatamente alheia à tese habermasiana, já que não há qualquer tentativa de universalização no caminho estético escolhido pelo herói proustiano. Já a tese de Sartre, pode ser enquadrada facilmente na teoria da relação amorosa inventada por Proust, pois há a constante necessidade do herói objectivar o Outro (Albertine) na sua liberdade para recuperar o seu Eu e se constituir como sujeito. Da mesma forma, a teoria sógnica de Deleuze é trabalhada no infinito e exasperante processo de decifração do Outro (amoroso e mundano).

A utilização do Outro como forma do Eu chegar a si mesmo é trabalhada, sobretudo, num primeiro momento da teoria proustiana. Um

esquema visível através da tese de Lévinas – embora de uma forma menos profunda – já que aqui o Outro (Albertine, por exemplo) não é visto como uma transcendência. Da mesma forma, os “horizontes de significação” tão caros à constituição do sujeito segundo Charles Taylor espelham-se no poder salvífico dos círculos mundanos onde o herói participa. Já num segundo momento da narrativa, o carácter dialógico passa a funcionar quando após comunicar com o Outro mundano e amoroso, o herói se dá conta do longo caminho que ainda tem de percorrer para atingir, graças à comunicação intrapessoal e à comunicação estética, a sua autenticidade.

1.3 Sujeito e Comunicação

A sociedade moderna é marcada por uma ruptura radical em relação aos quadros tradicionais de legitimação (cosmológicos e teológicos), que unificavam a experiência. Enquanto que nas sociedades tradicionais a legitimidade e a conformidade das maneiras de dizer e de fazer resultavam de uma instância transcendente (invocação de Deus ou apelo à tradição), na sociedade moderna dá-se a instauração da procura de razões que sirvam de quadro legitimador dos discursos e também, a tentativa de criar fundamentos para a experiência.

Esta viragem tem as suas raízes na “revolução kantiana” que privilegiou a filosofia do conhecimento (abandonando uma filosofia de tipo metafísico e ontológico) onde o sujeito pensador, se descentra em relação à posição divina e à posição de sujeito do conhecimento, observando as faculdades da razão deste último. Com a afirmação das prerrogativas da razão, o sujeito do conhecimento dispõe de uma razão autónoma capaz de reconhecer os seus próprios limites através de categorias lógicas *à priori* e, que aquilo que faz ou deve fazer, não lhe é imposto externamente, mas advém da sua própria razão.

O corte com a explicação transcendental do saber e da acção coloca-nos numa sociedade moderna condicionada pela necessidade de reconstituir, permanentemente, a experiência através do discurso. Por isso, a linguagem passou a desempenhar o papel legitimador de constituição da experiência. Como disse Hannah Arendt “*A experiência é o estado da Natalidade, antes da linguagem*”, porque é impossível agir antes da linguagem legitimadora da experiência.

O conhecimento passa, incontornavelmente, e como sublinham as teorias modernas do sujeito, pelo uso da linguagem. A experimentação do mundo é feita através deste *médium* que é a linguagem e reflecte-se na forma de comunicar: se na sociedade tradicional a comunicação é ritualizada, na sociedade moderna ela é performativa. Isto é, no tomar da palavra, procura-se além da transmissão do saber, atingir o consenso e compromisso, que mais não é do que o regular das relações intersubjectivas: «*se partirmos da ideia que a espécie humana encontra a sua conservação através das actividades coordenadas socialmente entre os seus membros; se admitir-mos que esta coordenação deve necessariamente ser instaurada pela comunicação, e nos domínios centrais, por uma comunicação que procura um consenso, então a reprodução da espécie humana exige também que sejam satisfeitas as condições duma racionalidade inerente à actividade comunicacional.*» (Habermas, 1986: 400-401).

O fenómeno comunicacional tem sido alvo de grande relevo na modernidade. Muitas formulações científicas floresceram com o ênfase dado ao estudo da comunicação, como a Semiótica e a Pragmática. A própria reflexão sobre a legitimação da experiência inseriu-se nas Ciências da Comunicação pelo agir comunicacional – na óptica da pragmática – por se considerar que na comunicação há sempre uma dimensão ou momento ético. Momento ético que é condição da possibilidade de comunicação, ou seja, inerente a todo o acto de comunicar (como defendem Appel e Habermas).

Segundo a Teoria Pragmática, a questão do sujeito moderno não pode deixar de lado a legitimação da experiência no discurso, porque a própria subjectividade não é desligável do Ego no acto de falar. Muitas teorias, com o intuito de melhor compreender o ser do Ego, vêm reavaliar a posição do sujeito: um sujeito que não existe fora de um dispositivo enunciativo, que nunca é enunciado fora da mediação que é a linguagem.

Mas o posicionamento da Teoria Ética, assim como da Teoria da Intersubjectividade, no quadro geral das Ciências da Comunicação, não tem sido fácil porque geralmente, a comunicação é analisada a partir do conceito de mediação – o que está *entre* o sujeito A e o sujeito B. Pelo contrário, a Teoria da Intersubjectividade faz uma abstracção de tudo aquilo que esteja *entre* os interlocutores e tematiza uma relação

pré-comunicativa *entre* os sujeitos. Esta relação coloca em causa a compreensão de como é que, antes de qualquer comunicação, eu constituo um outro sujeito que está para além de mim. Porque antes da comunicação ocorrer, é necessário a existência de um outro e que eu o reconheça como tal. E só a partir deste face a face é possível desejar comunicar, desejar interpelar o outro. Se as teorias da comunicação se ocupam do signo, dos actos de linguagem e do *médium*, a teoria da intersubjectividade ocupa-se dos extremos, ou seja, dos sujeitos, e da relação pré-comunicacional entre esses sujeitos.

Numa abordagem fenomenológica da comunicação não se exclui a avaliação do acto comunicacional em termos pragmáticos, mas aborda-se a constituição do Outro para mim próprio, no momento em que o Outro ainda não é sujeito da comunicação. Enquanto a Pragmática e a Semiótica afirmam que sem signo não há pensamento nem relação ao outro, a Fenomenologia, nomeadamente Husserl, afirma que a experiência mais original é a pré-linguística. Se na Pragmática o sujeito é visto no encadeado de um “*speech act*” onde a linguagem é instrumento capital de comunicação, na comunicação pré-linguística ou antepredicativa não há *médium* dos sistemas de comunicação (como por exemplo, a verificação da validade de um enunciado).

A Pragmática tem uma posição crítica em relação à Fenomenologia, pois só encontra a experiência estruturada como linguagem, é na linguagem que está a acção fundamental, à qual fica inerente a racionalidade. A Fenomenologia conseguiu perceber que uma consciência constituída como fonte de onde brota o sentido para as coisas e para o mundo, através de actos doadores de sentido, fez emergir o problema do Solipsismo³⁶: *Qual é a experiência que Outrem tem do mundo e das coisas? Que sei eu sobre essa experiência?* São estas algumas das questões que nos podem conduzir à interrogação sobre se não serei eu, e só eu que dou sentido às coisas.

Nas teses que recusam o solipsismo há toda uma série de matizes e cambiantes. Ao “idealismo transcendental” de Husserl – o que dá sentido às coisas é a minha consciência - opõe-se o “realismo” de Walter Benjamin, que defende que a essência das coisas vem das próprias

³⁶Solipsismo (do latim: *solu + ipse*), doutrina, em rigor actualmente sem partidários, mas logicamente implicada na Teoria Idealista do conhecimento, segundo a qual não haveria para o sujeito pensante outra realidade além de ele mesmo.

coisas, apresentando uma concepção de “linguagem das coisas”. Também Heidegger e Merleau-Ponty afirmam que a linguagem é uma experiência original e uma confirmação da experiência original do Mundo.

No caso de Lévinas, a relação criada entre intersubjectividade e comunicação parte do princípio que a compreensão do “outro” é inseparável do chamamento que ele me faz. Defende que compreensão e invocação se confundem sempre porque compreender uma pessoa já é falar-lhe, já é ter aceite a sua existência. Assim, concebe a linguagem como condição da tomada de consciência da presença do “outro”. Só pela linguagem, que se produz num frente a frente, se consegue ir além da interioridade e estabelecer a relação entre o Mesmo (Eu) e o Outro.

Lévinas considera que *«o eu não é um ser que permaneça sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em se identificar, em encontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece. Ele é identidade por excelência, a obra original de identificação»* (Lévinas, 1961: 25), por isso mesmo, só a partir da subjectividade *«a relação com o outro pode ser comunicação e transcendência, e não sempre um modo de procurar a certeza ou a coincidência consigo»* (Lévinas, 1974: 188). Daí a importância do Outro que me põe em constante interpelação. Só a comunicação consegue livrar o sujeito do solipsismo.

A tese de Lévinas consiste portanto na ideia de que a comunicação deve ser entendida como abertura que não visa o auto-reconhecimento do sujeito, mas a responsabilidade máxima pelo outro. A partir da concepção de rosto humano o Outro apresenta-se ao sujeito e abre a ideia de infinito e de dimensão do Divino, provocando que qualquer relação com o transcendente seja sempre uma relação social. É sobretudo uma relação que não anula as diferenças, que não elimina o sujeito, antes lhe permite a afirmação, a identificação e a determinação das suas singularidades. Daí que possa mesmo afirmar, que a comunicação é a aventura da subjectividade.

A importância atribuída à comunicação na relação intersubjectiva, segundo Lévinas, não pode ser encontrada nos mesmo termos na teoria desenvolvida por Proust. Em primeiro lugar, porque o herói da *Recherche* apenas procura a fusão com o Outro de forma egoísta – o Outro é um meio para atingir um fim (entrar nos círculos aristocratas). Em segundo lugar, e conseqüentemente, porque não há aí qualquer sentimento de responsabilidade máxima pelo Outro. Nem da própria re-

lação amorosa sobressai qualquer preocupação ética. No máximo há uma busca hedonista ou esteta da relação ideal, que se traduza na constituição de si. Assim, Proust mostra uma obsessão de si, pelo Mesmo, enquanto que a teoria de Lévinas exige uma submissão ao Outro, na imediatez da relação face-a-face.

Uma outra temática interessante para analisar a importância da comunicação na relação intersubjectiva proustiana é apresentada por Jürgen Habermas: uma comunicação definida em termos intercompreensivos e com carácter racional que se traduz numa dinâmica do espaço público, projectado segundo os ideais iluministas da liberdade e do progresso, e conducente à formação dos consensos que materializam a expressão da vontade colectiva (Habermas, 1962: 66 e sgs.).

Historicamente, a procura da legitimação da experiência comunicacional encontra-se situada no espaço público burguês, que mais não é do que a génese do espaço público democrático moderno. Além de que, mais concretamente, foi o tema do espaço público que proporcionou à questão da comunicação um lugar de relevo no plano epistemológico. Na perspectiva habermasiana, o que é hoje denominado de espaço público começou a ser definido na modernidade quando as pessoas, livres da sujeição da necessidade da esfera privada, passaram a se reunir em público, num espaço comum de discussão e de acção, cujo interesse era o desenvolvimento da afirmação da individualidade e da subjectividade de cada um, inicialmente na área artística, através da criação e legitimação estética do gosto; depois na área social, como mediador das relações entre o Estado e a sociedade civil, por meio da autonomização da opinião pública, onde adquire uma dimensão política.

Segundo Habermas, só através da esfera pública burguesa, enquanto espaço de comunicação se pôde constituir uma verdadeira opinião pública. Além disso, é a realidade factual que melhor se aproxima do seu modelo ideal de uma racionalidade comunicacional, considerando a competência racional como a capacidade de condução de acções comunicacionais com vista à constituição de uma base intersubjectiva e do consenso. O consenso decorre de uma prática discursiva de tipo argumentativo. Os vários sujeitos da comunicação, sujeitam uns aos outros determinadas pretensões à validade, fundamentando racionalmente esses debates. A acção comunicativa insere-se numa racionalidade da ordem do entendimento comunicacional: está orientada para a com-

preensão intersubjectiva, defende uma comunicação livre, simétrica, sem violência, dando o reconhecimento justo às pessoas como sujeitos da linguagem, e visando o melhor argumento num consenso ético e racional válido.

Se lermos a *Recherche* à luz da dicotomia espaço público/espaço privado podemos verificar que a obra de Marcel Proust é um verdadeiro tratado de comunicação. Toda a narrativa é lavrada num espaço publico *sui generis*, que no fundo, traduz uma procura da verdadeira e autêntica comunicação com Outro, e em último plano, da auto-constituição do sujeito através da linguagem.

A importância do Outro na constituição do sujeito reflecte-se na passagem por dois tipos de espaços de comunicação: um espaço privado (a relação amorosa) e um espaço semi-público (os círculos sociais). No primeiro caso, o sujeito que ama (herói) pretende ser o mundo do outro; tudo o que faz baseia-se no que quer, que o outro que ama (Albertine), veja e sinta perante ele. Nos círculos sociais também é importante o Outro colectivo para o sentido da vida do sujeito mas, é um espaço que pode ser encarado como um espaço “quase-público”, porque o acesso a ele não está democratizado, como no espaço público contemporâneo.

O campo social apresentado por Proust aponta para uma categoria intermédia, uma sociedade de transição entre a sociedade por castas medieval e a sociedade democrática actual. A originalidade do espaço proustiano reside exactamente na construção de um espaço social que, pelo acesso restrito e conservador parece herdeiro do espaço feudal ou religioso, e que ao mesmo tempo, representa um espaço crítico, comum ao espaço burguês³⁷. Os círculos mundanos onde o herói tenta penetrar a duros custos, apesar de parecer conhecer as regras desse acesso, é um território comum, mas obedece a determinadas leis que nem sempre são claras ou transparentes (no sentido evocado por Habermas). A participação neste espaço exige notoriedade, não no sentido do berço, das posses, ou de mais-valia moral, mas antes seguindo critérios estéticos de representação: a beleza da aparência, a arte de bem falar (“*avoir de l’esprit*”). Além disto, é extremamente importante “estar na graça” de

³⁷O acesso restrito é característico do espaço religioso, uma transposição interessante na teoria proustiana para os círculo mundanos que em certa altura são considerados divinos ou salvíficos. Este interessante paralelismo irá ser apresentado no capítulo 2.1 “Dialéctica da Superficialidade”.

quem lavra esses critérios salvíficos – o caso da Duquesa de Guermantes - para mais facilmente obter o “lugar ao sol” ansiosamente esperado.

Curiosamente, a importância dada à notoriedade dentro do espaço público mundano sugere o actual espaço mediático, onde tudo gira à volta da visualidade alcançada pelos actores sociais. Como refere Duarte Rodrigues, o evoluir da produção de opinião veiculada por profissionais (na chamada cultura de massa), vai reflectir um espaço de circulação anónima, que provoca a morte do público e o desnudamento do privado, na anulação da tónica burguesa de estruturação do espaço social. A opinião pública que nasceu crítica, torna-se cada vez mais dependente de «*um novo campo de legitimidade, o da máquina discursiva dos media, campo cada vez mais autónomo dos restantes campos sociais como esfera obrigatória de visibilidade e de notoriedade*» (Rodrigues, 1990: 42).

O fenómeno visibilidade/invisibilidade percorre toda a incursão do herói proustiano pelo mundo da aristocracia. Um primeiro patamar, que lhe viria a servir de entrada para o espaço público mundano tão desejado, é transposto junto da Sr.^a de Villeparisis, que não tem «*no seu salão mais que um público de terceira ordem, burguesia, nobreza de província ou sem cotação, cuja presença afastou há muito tempo os elegantes e snobes que não são forçados a comparecer por obrigações de parentesco ou intimidade muito antiga*» (CG: 3, 178 / II, 481) como é o caso de sua sobrinha, a Duquesa de Guermantes.³⁸ É neste salão, uma espécie de antecâmara, que finalmente trava conhecimento – o processo de visibilidade é iniciado – com a espirituosa Duquesa. A partir daí as “portas do paraíso” mundano abrem-se para o herói.

A comunicação tem um papel fundamental na constituição do espaço público do herói proustiano, em primeiro lugar porque é graças à sua competência comunicacional que consegue entrada nos círculos aristocratas e em segundo, porque só após a concretização desse objectivo percebe a ilusão e como está longe de um espaço comunicacional verdadeiro na relação a si, ao outro e ao mundo. Curiosamente, e já iremos perceber porquê no capítulo seguinte, é necessário conseguir entrar e frequentar esses círculos especiais da sociedade mundana para que o herói do romance encontre o tempo perdido nessa mesma incursão.

Em síntese, a questão da comunicação na relação Eu-outro pode

³⁸Este aspecto vai ser aprofundado no capítulo 2.1 “Dialéctica da superficialidade”.

ser percebida através de duas teorias que analisam diferentemente este problema. Em primeiro lugar, há a apontar a visão fenomenológica da comunicação com o Outro que prova a necessidade desse Outro para re-trair qualquer avanço solipsista. Lévinas pretende mesmo, a afirmação da identidade através da noção de responsabilidade e de acção ética para com o Outro. Uma posição demasiado radical para se enquadrar na teoria proustiana que também vê o papel essencial do Outro, mas numa busca de si sem qualquer sentido humanista.

Por outro lado, a tese habermasiana, que se afasta do desnudar léviniano do Outro, ao apresentar uma fundamentação ética nos jogos de linguagem, torna-se interessante para perceber Proust. A aproximação é mais íntima já que, (pelo menos num primeiro momento) o espaço público mundano é considerado o alvo privilegiado pelo herói, que aí pensa encontrar a verdadeira comunicação com o Outro. Mas de facto, este é apenas um passo que conduz à conclusão da ineficácia da comunicação com o Outro para a constituição de si. Não deixando por isso, de ser um caminho necessário e fecundo de sentidos. Note-se que, a importância do espaço público para Proust se deve há procura de si (individual), enquanto que pelo contrário, para Habermas o mesmo espaço público irá servir de fundamento onde legitimar acções colectivas.

2 O SUJEITO PROUSTIANO

A apresentação e avaliação do sujeito construído por Marcel Proust em *À la Recherche du Temps Perdu* tem como principal objectivo a aplicação prática ou pelo menos, mais concreta, da conceptualização realizada no Capítulo I, introdutório deste trabalho sobre a constituição do sujeito moderno. Nessa primeira parte definiram-se algumas das linhas teóricas mais importantes sobre a constituição do sujeito moderno na sua intersubjectividade e comunicação com o mundo.

Muitas outras teorias que retratam e dão resposta à questão “Quem sou eu?” poderiam ter sido realçadas mas, prevaleceu a intenção subjacente a este projecto de dissertação: concretizar um sujeito visível, enfim, mais humano, apoiado nas propostas teóricas apresentadas. De uma forma muito especial, Proust conduz-nos em busca de um sujeito, que pelas suas características quase reais se adequa a essa pretensão. Quase reais porque o sujeito retratado é apresentado numa obra literária. Apesar das muitas relações que se podem encontrar entre as personagens e as pessoas com que o seu autor conviveu, já para não falar da sintonia autor-herói, esta é uma obra de pura ficção.³⁹

Também é importante salientar que Proust desenha um sujeito plural, ele é constituído por diferentes personagens que, no seu todo, funcionam como uma unidade, dentro da engrenagem deste romance tão bem oleado. Albertine, Gilberte, Odette, Verdurien, Guermantes, Cottard, Charlus, Morel, Bergotte, Swann, Elstir, Vinteuil e dezenas de outras personagens, são apresentadas através de uma narrativa acutilante, que apesar de raramente os retratar fisicamente, os desnuda no seu Eu mais íntimo. Todas as personagens desta rede gigantesca contactam de alguma forma com o herói do romance – Marcel – contribuindo para a sua construção e demarcação enquanto sujeito emblemático do “souci de soi”.

O recurso a várias personagens de ficção não deve sugerir, no entanto, a intenção de escrever um tratado sobre a construção das personagens dentro do género literário que é o romance. A distinção académica entre personagens “planas” e “redondas”, é demasiado minimalista e

³⁹Sobre as relações entre as personagens e os amigos e conhecidos de Marcel Proust ver a biografia de Jean-Yves Tadié (1996).

fica aquém do trabalho que aqui se pretende desenvolver.⁴⁰ Seguindo este dualismo, muitas das personagens da *Recherche* podem ser consideradas “planas ou desenhadas” pois são definidas linearmente, apenas por um elemento característico básico que as acompanha durante todo o romance. Esta espécie de personagem tende frequentemente para a caricatura e apresenta muitas vezes uma natureza cómica. O Dr. Cottard por exemplo, com o desejo de agradar inventando piadas ocas ou a Madame Verdurien que entra em “transe estético” graças ao seu presumível ouvido de *expert*. Pelo contrário, as personagens centrais – Swann e Odette, Marcel e Albertine, Charlus e Morel – já são “modeladas ou redondas”, ao serem caracterizadas sob diversos aspectos, oferecendo por isso mesmo, uma complexidade muito mais acentuada. Mesmo assim, muitas vezes o leitor surpreende-se com as suas reacções perante os acontecimentos, como quando o herói resolve viver com Albertine (momento chave do romance) pouco depois de ter dito à mãe que ela o aborrecia e que renunciara à ideia de casar com ela.⁴¹

A densidade e a riqueza das personagens proustianas não as transforma em casos de absoluta unicidade mas, é sem dúvida, através das suas feições peculiares, das suas paixões, qualidades e defeitos, dos seus ideais e tormentos, que o escritor ilumina o humano e revela a vida. Por isso, a narrativa deste autor será o pano de fundo do segundo capítulo. A procura da autenticidade latente na vida de qualquer homem vai ser iluminada pela hipótese apresentada na *Recherche* e que, metodologicamente, se divide em dois momentos chave: “*Temps Perdu*” e “*Temps Retrouvé*”.⁴²

O “*Temps Perdu*” é aquele que se gasta, o tempo passado, que é perdido no simples acto de viver, visível em duas etapas consecutivas da vida do herói: a experiência mundana e a experiência amorosa. O porquê da escolha de uma vida supérflua e improdutiva é apresentado no capítulo “*Dialéctica da Superficialidade*”, primeira fase de reflexão sobre o formato do “*souci de soi*” adoptado pelo herói proustiano (são por isso naturais as referências ao capítulo anterior “*A constituição de*

⁴⁰ A distinção entre personagens desenhadas ou planas e personagens modeladas ou redondas é de E. M. Forster, segundo citação de Aguiar e Silva (1990: 709).

⁴¹ Este episódio tem lugar nas últimas páginas de “*Sodome et Gomorrhe*”.

⁴² A problemática do *Temps Retrouvé* vai ser mais aprofundada na última parte deste trabalho: “O sujeito ideal”.

si”). A devoção e ansiedade com que o jovem Marcel tenta entrar na alta sociedade parisiense caracteriza uma primeira experiência de auto-constituição do sujeito, onde os valores estéticos prevalecem sobre os morais. Como essa pretensa “forma superior de vida” se mostra uma desilusão, pois não cede lugar à verdadeira comunicação, o sujeito aposta numa segunda etapa, a relação amorosa (protagonizada por Marcel/Albertine e Swann/Odette). Mas mais uma vez, a incomunicação – como será apresentado na “*Dialéctica do Desejo*” – devora qualquer tentativa de felicidade. O problema da liberdade e da intersubjectividade (independentemente da corrente teórica, como já foi realçado no capítulo “*A relação ao Outro*”) fala mais alto e impede qualquer sucesso na relação Eu-outro enquanto caminho para a constituição do sujeito.

O que é extraordinário na teoria de Proust é que todo este tempo perdido numa vida de fracassos, não foi em vão. Bem pelo contrário, o tempo já vivido é pedagógico ou mesmo, um tempo salvador. O tempo perdido mostra ao sujeito que se a comunicação com o espaço público mundano e com o Outro amoroso é impossível, então há que encontrar outro caminho – daí os títulos “*Dialéctica da Superficialidade*” e “*Dialéctica do Desejo*” – onde a comunicação não seja uma perda de tempo.

Em “*A Comunicação Perdida*” será estudado um dos raciocínios mais brilhantes e interessantes de Marcel Proust sobre a comunicação. Segundo ele, a verdadeira comunicação serve de elo unificador da experiência do sujeito a partir da restauração do tempo perdido. Só através da memória selectiva e involuntária dos momentos vividos mais amados, o tempo original é reencontrado e o sujeito atinge a sua autenticidade e eternidade. Objectivando o seu “self” na experiência mais pura do tempo, o sujeito consegue estabelecer comunicação intrasubjectiva (já no último volume da *Recherche*) e assim, concretizar-se enquanto sujeito.

2.1 Dialéctica da Superficialidade

«Je ne devais plus cesser par la suite d’être continuellement invité, fût-ce avec quelques personnes seulement, à ces repas dont je m’étais autrefois figuré les convives com-

me les Apôtres de la Sainte-Chapelle. Ils se réunissaient là en effet, comme les premiers chrétiens, non pour partager seulement une nourriture matérielle, d'ailleurs exquise, mais dans une sorte de Cène sociale»

Marcel Proust, *Le côté de Guermantes* (III, 802 / 3, 501)

O interesse deste excerto da *Recherche* reside no vocabulário escolhido por Marcel Proust, que conduz o leitor para um intrigante ambiente bíblico aplicado à vida social do herói do romance. Parece mesmo, que o narrador encontra um poder salvífico no círculo de Guermantes – “apóstolos”, “Santa Capela”, “Cristãos”, “Ceia Social” – como se, o simples facto de frequentar esse específico grupo mundano, lhe concedesse o Paraíso. O esquema salvífico é transposto para o espaço social de uma forma muito original – até incomodativa – abrindo caminho para uma das teses mais fecundas do seu pensamento: a dialéctica da superficialidade.

O parágrafo em destaque mostra como o auge de todo o processo de vivência social, de experimentação do mundo pelo herói proustiano é, (pelo menos num primeiro momento) centrado na vida mundana em salões aristocratas. Um ideal também presente na vida real do autor, como se pode comprovar pela resposta dada, aos 13 anos, à questão sobre qual seria o seu ideal de felicidade: “*Vivre près de tous ceux que j’aime avec les charmes de la nature, une quantité de livres et de partions, et pas loin un théâtre français*”⁴³.

Logo desde as primeiras páginas do romance e repetidamente, são narrados episódios que confirmam a importância dada a uma vida mundana entre a aristocracia parisiense, em detrimento da relação com as personagens dos círculos burgueses. Esta preferência é visível – diz Roland Barthes em “*Proust et les noms*” – no próprio sistema onomástico proustiano, constituído a partir da oposição entre grupos sociais aristocráticos e plebeus e, correlativamente, a partir da oposição entre nomes com sílabas longas e sílabas finais mudas e nomes com sílabas breves e abruptas: «*dum lado, o paradigma dos Guermantes, Laumes, Agrigente, doutro, o paradigma dos Verdurin, Morel, Jupien, Legrandin, Sazerat, Cottard, Brichot, etc.*» (Barthes, 1972: 132).

⁴³“Les questionnaires de Marcel Proust” in cynsa@well.com.

Mas esta é apenas a primeira fase da interessante experiência dialéctica encetada por Proust. Num primeiro momento, o herói deposita um crédito elevado na vida mundana que o rodeia, construída sob um esquema sógnico que faz corresponder, de uma forma aparentemente perfeita, o ideal religioso e o ideal social. Tal como um crente que sabe estar junto de Deus a sua salvação, o herói tenta aproximar-se do seu centro divino, agora encarnado na Duquesa de Guermantes. Daí que o romance pareça uma espécie de historial dos relacionamentos sociais do herói, dos salões que frequenta, das pessoas que conhece e entre as quais, procura a felicidade. Este “soui de soi” traduz-se numa vida em nada produtiva mas sim, boémia, em círculos snobes, entre príncipes e duquesas, apesar do aparente paradoxo, de que em muitos pontos, “... a aristocracia parece, neste livro, proporcionalmente mais acusada de degenerescência do que as outras classes sociais...” (P: 5, 42 / III, 556).

A ponte estabelecida entre o aquém e o além (salões burgueses e salões aristocratas) perde consistência num segundo momento, quando o herói se dá conta de quão vazia é a vida que leva nos círculos mundanos e de como se enganara no papel divino atribuído à própria Sr.^a de Guermantes. Esta desmitificação ocorre na sequência da convivência do herói com os círculos aristocratas. Ao realizar a seriação das características principais do ser mundano observa como se enganara, pois nada encontra que se aproxime do Divino: são superficiais, egoístas, «a fealdade tem qualquer coisa de aristocrático» (CG: 3, 39 / II, 342) e, até na inteligência deixam muito a desejar, pois «Para um Guermantes (por tolo que fosse), ser inteligente era ter a língua afiada, ser capaz de dizer maldades» (CG: 3, 433 / II, 734). No fundo, deste leque de traços denegridores apenas sobressai um positivo: o “*esprit*”. A Duquesa de Guermantes é o melhor exemplo apresentado na *Recherche*, pois «colocava acima de tudo, não a inteligência, mas essa forma superior, mais refinada, da inteligência elevada a uma variedade verbal de talento – o espírito.» (CG: 3, 451 / II, 752).

O segundo momento da dialéctica da superficialidade tem lugar quando o herói percebe que não devia ter confiado nos signos mundanos, que são vazios, sem referente, e como afirma Deleuze, «não reenviam para qualquer outra coisa, significação transcendente ou conteúdo ideal» (Deleuze: 1998, 12). O desfecho do movimento dialéctico só se dá com a constatação de que o jogo mundano é uma experiência

necessária enquanto fundamento de uma vida autêntica. É preciso ser superficial – um degrau a transpor no caminho para a verdade – para poder deixar de o ser.

O primeiro momento desta original dialéctica é atravessado por um crédito desmedido nos signos mundanos e neste sentido, a aproximação à teoria deleuziana é notável. Se para este último são os signos que remetem para a verdade das coisas, para Proust eles funcionam como prova de que quanto mais próximo estiver da Duquesa (a verdade) mais perto estará da graça divina. Por isso o percurso efectuado pelo herói, em grande parte da *Recherche*, é baseado numa relação de aproximação aos círculos mundanos aristocráticos.

Muitas são as peripécias que o herói personifica até conseguir atingir “*uma das coisas mais desejáveis do mundo*”: ver a Sr.^a de Guermantes (CS: 1, 177 / I, 174). É sobretudo em “*Le Côté de Guermantes*”, onde descreve os Guermantes através de uma esfera de imaginário de príncipes e princesas, que encarna o seu ideal de fidalguia. Todas as suas acções se pautam pelo sonho de entrar nesse mundo, daí o episódio caricato, de todas as manhãs se ir postar na rua que a Duquesa descia habitualmente, para poder olhá-la, encenando um ar de distração e coincidência. No entanto, este ritual não lhe permitia receber mais do que uma saudação seca e, além disso, a crítica da própria mãe que o aponta como a “*comédia da casa*” graças a “*uma mulher que zomba de ti*”. (CG: 3, 364 / II, 666).

A superficialidade das suas preocupações quotidianas vai ser recompensada num momento inesperado, quando no salão da Sra. de Villeparisis (que conhecera em Balbec por intermédio de sua avó) é abordado pela Duquesa de Guermantes, que se senta ao seu lado e o convida para jantar: “*Jantar em casa dos Guermantes era como empreender uma viagem por muito tempo desejada, fazer passar um desejo pela frente dos meus olhos e travar conhecimento com um sonho*” (CG: 3, 369 / II, 670). A realização desse sonho é encarada com perplexidade uma vez que, o herói separara o real (entrada restringida) do ideal (salão da Sra. de Guermantes) durante tanto tempo que, nesse exacto momento, não entendia o que é que fizera para merecer tal dádiva. E por isso, reflecte sobre quais os possíveis motivos para ter sido convidado: a amizade de Roberto (sobrinho da duquesa), frequentar o salão da Sra.

de Villeparisis (antecâmara de transição), não procurar, insistentemente, ser convidado?⁴⁴

Na verdade, se para entrar no espaço semi-público que é o salão de Guermantes, existiam ou não regras e se as tinha cumprido, eram informações que o herói não tinha em seu poder: «*Não soubera eu a que atribuir a mudança de rumo da duquesa quando a vira desviar-se do seu curso estelar, sentar-se a meu lado e convidar-me para jantar, efeito de causas ignoradas por falta de um sentido especial que nos informe a esse respeito.*» (CG: 3, 371 / II, 672). A única certeza era que tinha, de facto, agradado à duquesa, e que tudo girava à volta dela, dos seus desejos e coquetaria. Talvez seguisse, mesmo sem saber, os padrões de gosto da bela dama. Talvez lhe fosse esteticamente agradável, em indumentária, em saber estar e falar. Enfim, em “*esprit*”.

Toda esta incerteza mostra que a construção da ponte aquém/além com fundamento no social é tão frágil como a imaginação do adulto que tenta reconstruir o paraíso perdido da infância. O herói era uma criança no momento em que se apaixonara pela Duquesa (quando ela o olha e sorri) mas sentira também uma grande decepção, pois «*sempre a imaginava com as cores de uma tapeçaria ou de um vitral, dum outro século, e feita de matéria muito mais diversa que a do restante dos mortais*» (CS: 1, 175 / I, 172)⁴⁵. Curiosamente, já neste episódio do primeiro volume, surgem pistas ou indícios de que a vida mundana e superficial que tanto idealizara e defendera, podia não ser, como irá constatar só no final da obra, o caminho certo para conseguir apreender o verdadeiro sentido da vida. Os signos são ilusão pois não enviam para a essência das coisas (aqui Proust vai mais além que Deleuze), mas é necessário conhecê-los para poder retirar o melhor dessa aprendizagem, que no fundo é condição necessária para o sujeito se descobrir enquanto foco de autenticidade.

A desmitificação da vida mundana tem uma função muito impor-

⁴⁴Apesar de não mostrar claramente à Duquesa que está interessado em conhecê-la, dá-se ao trabalho de visitar Roberto (sobrinho da duquesa) no quartel em *Doncières*, com o intuito de lhe sugerir, muito subtilmente, que lhe apresente a tia. (CG: 3, 67 / II, 370) Este episódio prova um grande esforço do herói, pois ele tem consciência do quanto sofre em quartos novos (o estranhar quartos é um dos *leitmotiv* do romance, utilizado para mostrar a insegurança e os medos do herói).

⁴⁵Este momento tem lugar numa missa de casamento em Combray, localidade que dá o nome ao primeiro capítulo de *Du Côté de chez Swann* (CS: I, 172 / 1, 5).

tante na unidade do romance porque é no processo dialéctico que se dá a passagem do estético ao ético. Este caminho é apresentado por Proust em três graus do esteticismo: o hedonismo, o estetismo e por fim, o ético. O degrau da experiência sensual, em que o puro prazer erótico é o supremo bem a atingir está, por exemplo, presente na descrição das brincadeiras maliciosas do herói com Gilberte ou de Swann com as “jovens operárias”. O Hedonismo segue a perspectiva das estéticas objectivistas – nas quais o belo é considerado atributo do próprio objecto, ou neste caso, da mulher desejada. Herdeira da tese platónica esta estética defende o belo em si, como essência.

A transição erótico/estético é protagonizada por Swann, uma figura emblemática do estético: burguês de descendência, era um dos homens mais elegantes, “*rosto de nariz recurvo e olhos verdes, a alta fronte circundada de cabelos dum loiro avermelhado, penteados à Bressant*⁴⁶” (CS: 1,16 / I,14), e mais requisitado pela alta sociedade parisiense. O seu sucesso com as mulheres era garantido. Mas este primeiro degrau – Hedonismo – não parece suficiente e a passagem ao segundo degrau – culto da “boa forma” – depressa se verifica. Swann procura a perfeição ao utilizar «*as formas meio artísticas, meio galantes com que sabia agradar à princesa*» (CS: 1,336 / I,334) e com quem partilhava uma linguagem da antiga França aristocrática, visível por utilizar «*as mesmas frases, as mesmas inflexões, a feição do círculo Guermantes*» (CS: 1, 337 / I, 336). O seu estetismo permite a Swann entrada em todo o tipo de sociedade, tanto aristocrática como burguesa. É o caso do “*clã dos Verdurin*” (salão da alta burguesia), do qual só fez parte por amor a Odette e enquanto respeitou uma das suas leis internas de funcionamento: todos os “*fiéis*” que não se convencem de que as recepções das pessoas que não os visitam são aborrecidas serão excluídos.

Como bem exemplificam os círculos mundanos representados na *Recherche*, o estetismo deve ser entendido como a arte de viver para lá do bem ou do mal, sob o signo exclusivo dos valores de beleza, visto que nenhum valor moral se eleva. Mais do que ser virtuoso importa “cair na graça” de alguém que se admira, simplesmente por se adoptar critérios estéticos (como a beleza do vestuário ou a arte de bem falar), que lhe sejam comuns.

A noção de estético é bastante recente, tendo inicialmente um sen-

⁴⁶Bressant, Jean-Batiste-François (1815-1866), actor francês da moda.

tido pejorativo: dandismo, ridículo, culto do pormenor e da aparência⁴⁷. Este sentido negativo pode encontrar eco nas críticas platónicas, mais especificamente nas denúncias à sedução da aparência, como no caso da crítica à Toilette desenvolvida em Górgias: uma prática «vil e indigna de um homem livre, que ilude com aparências, cores, cuidados da pele e do vestuário, a tal ponto que, interessadas em exhibir uma beleza artificial, as pessoas descurem a beleza natural» (Platão, 1991: 62).

No pensamento clássico existe o seguinte conceito de perfeição: um objecto é belo pelo facto de ser perfeito e é Deus quem calcula a sua lei ou fórmula interna. A obsessão pela “boa forma” afirmou-se com o advento do século das luzes (contrariando a tradição platónica), pois a partir de Kant e seus sucessores, como Schiller e Hegel, a estética deixa de pressupor, ou seja, é liberada de qualquer sujeição religiosa ou metafísica. Em a “Crítica do Juízo Estético”⁴⁸ Kant defende que o “juízo estranho e misterioso” estético é reflexivo (ao contrário do juízo teórico e prático, que é determinante) porque não pode ser justificado por uma lei geral e interroga a razão determinante no seu uso prático: esta é obrigada a pronunciar um juízo sem se apoiar em qualquer conceito geral, mas sim num fim subjectivo.

Kant introduz uma estética subjectivista colocando a questão ao nível do sujeito (e não ao nível do objecto como sucede no juízo teleológico e nas estéticas objectivistas), sendo por isso, um juízo puramente subjectivo, que pretende explicar um sentimento ou reacção do sujeito. Para ele, o valor estético não é uma propriedade intrínseca das coisas, funda-se no prazer ou desprazer do sujeito face a um objecto. Contudo, este juízo estético é subjectivamente universal e encontrado de uma forma autónoma, onde o sentimento da “maioria” não tem qualquer importância (a teoria kantiana opõe-se à teoria hedonista fundada no prazer sensual estético individual): «O belo é o que é representado

⁴⁷A palavra “estética” só apareceu no século XVIII, sob a pena de Baumgarten; significava teoria da sensibilidade, de acordo com a etimologia da palavra grega: *aisthesis*. O dicionário de Larousse (1866-1888) é o primeiro a apresentar uma definição de estético, já na segunda metade do século XIX.

⁴⁸A “Crítica do Juízo Estético” de Kant é um texto fulcral para a discussão sobre estética, mas também deu azo a muitas diferentes abordagens, como por exemplo Hannah Arendt que fez a aplicação do juízo estético à política, para explicar fenómenos como o Nazismo e Totalitarismo.

sem conceitos como objecto de um comprazimento universal»⁴⁹. Os objectos podem ser julgados bonitos quando satisfazem um desejo desinteressado: um desejo que não envolve interesses ou necessidades pessoais. Os objectos considerados belos resultam de juízos de gosto que não são meras expressões de preferência pessoal, mas sim universais. E a base para a resposta individual de beleza existe na estrutura mental de cada um.

As personagens centrais da *Recherche* revelam claramente uma discrepância entre o sentimento puramente sensual (proveniente dos sentidos, da experiência) e o sentimento estético, propriamente dito, que ultrapassa a esfera do desejo erótico. É o caso do amor de Swann por Odette, que surge e se aprofunda pelo hábito do primeiro em criar analogias entre seres humanos e obras de pintores famosos – vê Odette como uma obra florentina, filha de Jetro⁵⁰. Este dualismo provoca um romance doloroso e falhado, precisamente porque o desejo de Swann sempre fora orientado no sentido oposto aos seus gostos estéticos: «*E dizer que eu estraguei anos da minha vida, que desejei a morte, que tive o meu maior amor, por uma mulher que não me agradava, que não era o meu tipo!*» (CS: 1, 376 / I, 375).

Proust deu ao estetismo a sua figura mais elevada e mais impressionante com a personagem de Swann, ao lhe atribuir uma espécie de dom ocular: conseguir converter toda a experiência, mesmo a mais trivial, em visão estética. Um dom exemplificado pela forma como ele pedia notícias da filha da cozinheira: “*Comment va la Charité de Giotto?*” (CS: I, 80 / 1, 82). Ou ainda mais emblemático, a célebre passagem em que Swann percebe Odette através da “*Zéphora de Botticelli*” (CS: I, 219 / 1, 223), e não pela semelhança entre as duas, como uma primeira leitura poderia deixar crer. Não se trata de uma aproximação, apesar da palavra “*ressemblance*” estar presente mais do que uma vez, já que Proust, na mesma passagem, define as obras como “*allusions anticipées*” e constata que a *Zéphora* eleva Odette ao “*type intelligible*”: “*Il la regardait; un fragmente de la fresque apparaissait dans son visage et dans son corps*” (CS: I, 220 / 1, 221). A semelhança é aqui apenas um factor ocasional, uma analogia através da qual é captada a presença lânguida de Odette.

⁴⁹Kant, *Crítica da Faculdade de Juízo Estético* – par. 6.

⁵⁰*Du côté de chez Swann* (I, 221 / 1, 224-225)

Além disso, a arte funciona como uma espécie de maquilhagem ideal: «*aquelas faces que tão frequentemente se apresentavam amareladas e cansadas, salpicadas às vezes de manchinhas vermelhas*» (CS: 1, 222 / I, 219) transformavam-se, graças a Botticelli, em «*uma meada de linhas subtis e belas que os seus olhares dobavam, seguindo a curva do seu enrolamento, ligando a cadência da nuca à efusão dos cabelos e à flexão das pálpebras, como num retrato dela em que o seu tipo se tornava inteligível e claro*» e surpreendentemente, «*o beijo e a posse, que lhe pareciam naturais e medíocres se concedidos por uma carne fanada, ao virem coroar a adoração de uma peça de museu, afiguravam-se-lhe sobrenaturais e deliciosos*». (CS: 1, 225 / I, 221)

Através de Swann, Marcel Proust apresenta a figura do *dandy*, de “*bon vivant*”, que é mais do que alguém que se preocupa com a aparência ou com a moda, mas que deve ser visto sob o signo de uma estética que, no fundo, é também uma ética. Um *dandy* não é um homem vulgar. Não é um artista, mas sim um esteta, porque além de se comprazer com deleite nas obras de arte, ele esforça-se, a cada instante, em embelezar não apenas a sua aparência física, mas a sua vida inteira. É uma forma de constituição de si.

Apesar de sedutor, o dandismo, ou mais largamente, o estetismo, não escapou à crítica: frívolo, egoísta, amoral, vazio, cínico, elitista, estéril, etc.⁵¹ Críticas que apontam para o campo da moral, abandonado pelos estetas, mas sem dúvida um tema caro a Proust, pois várias vezes o par vício/virtude é trabalhado na *Recherche*. Num primeiro momento – Hedonista (como já foi referido) – a sua obra é um retrato das formas de obter satisfação individual, onde os julgamentos, a “conduta correcta”, os valores, são criados, mantidos e defendidos sem qualquer benefício de um guia divino ou garantia externa, excepto pelo caminho do desejo. O agente moral insere-se num mundo de extrema turbulência e indefinição, onde a única certeza reside em que “*Tout être suit on plaisir*” (SG: III, 23 / 4, 25). Também o culto do estético só tem um papel privilegiado enquanto espelho da ambição social, pois os signos mundanos podem dar visibilidade social ao sujeito, mas acabam por remeter para a sua forma superficial e oca. Assim, pode-se afirmar

⁵¹As censuras foram magistralmente utilizadas na crítica por Oscar Wilde, como no caso do “*Retrato de Dorian Gray*”.

que Proust acredita na existência de algo para lá da lógica sígnica, uma lógica que dificulta a busca do seu verdadeiro “Eu”.

A dialéctica da superficialidade apresenta a chave para esta questão ao mostrar como a problemática da atenção é enganosa. A procura de visibilidade social dentro dos círculos mundanos não conduz a qualquer tipo de autenticidade ou salvação. Esta atenção falaciosa é similar à actual “sociedade do espectáculo”, enunciada por Guy Debord, onde o sujeito contemporâneo pensa ser o centro das atenções do mundo graças ao poder divinizador dos media.

Num primeiro momento o sujeito proustiano passa pela escolha hedonista e sobretudo esteta, mas num segundo momento, vai procurar um para lá do culto da “boa forma” e tentar entrar numa dimensão superior ao estético – a ética. Esta transição, à primeira vista, surge disfarçada e intensificada pela atenção lasciva que Proust dá às acções dos personagens. É difícil encontrar a virtude num mundo habitado por criaturas como a Duquesa de Guermantes que se orgulha com a improbabilidade dos seus entusiasmos artísticos e a singularidade dos seus julgamentos morais (como, ver avareza onde toda a gente vê generosidade). O seu “esprit” faz, por exemplo, com que valorize Corneill apenas como escritor cómico, e «...achando o Tristão de Wagner aborrecido salvará uma “bela nota de trompa”, no momento em que passa o cortejo dos caçadores» (CG: 3, 461 / II, 762). O vazio da vida social onde esta personagem está inserida, dificulta a descoberta da virtude, pois a boa acção não é visível e muito menos óbvia num mundo onde só o desejo conduz os discursos sociais.

Paradoxalmente, os julgamentos morais do mundo social do romance são precários e Proust dá ênfase às acções que apelam a um julgamento negativo e viciado, tais como, deslealdade, crueldade, hipocrisia, traição, mentira, superficialidade. Mas, a forma do narrador dissertar sobre estes vícios, o criticismo que utiliza para falar deles dá à dimensão moral da *Recherche* uma grande complexidade e poder provocador. Proust escreve sobre o vício como se quisesse restaurar o sentido chocante dos desejos, e ao reabilitar o mundo volitivo da luxúria pode ocorrer uma transformação dos valores. Por exemplo, na passagem seguinte de *La Prisonnière*, a mentira parece deixar de ser tortura e crueldade para, subitamente, se tornar uma fonte de iluminação:

«A mentira, a mentira perfeita, sobre as pessoas que co-

nhecemos, sobre as relações que tivemos com elas, sobre o nosso móbil em determinada acção formulado por nós de modo inteiramente diverso, a mentira sobre o que somos, sobre o que amamos, sobre o que sentimos em relação à criatura que nos ama e que julga ter-nos modelado à sua semelhança porque nos beija o dia inteiro, essa mentira é uma das poucas coisas no mundo que nos pode abrir perspectivas para o desconhecido, que pode acordar em nós sentidos adormecidos para a contemplação de universos que jamais teríamos conhecido.»

(P: 5, 207 / III, 721)

Nesta perspectiva original, as mentiras parecem essenciais à humanidade. Além disso, é um bom exemplo de como a procura de valores morais, sejam de bondade, de verdade, de candura ou desinteresse, é dificultada por um mundo social que é mais atraído pelo paradoxo e pela surpresa, do que pela adesão a qualquer princípio moral. Até a própria fisionomia, como afirma Malcom Bowie no obra *Proust Among the Stars*, mostra como os ocupantes do campo social proustiano são inconstantes: os traços físicos já não revelam os atributos morais e mentais de uma personalidade sólida, mas sim, a mudança de carácter que cada indivíduo encobre, quase como se «*os impulsos morais remodelassem a pele, os músculos e a cartilagem de cada ser humano.*» (Bowie, 1998: 180) Por isso, ao olhar para Albertine, o herói «*...via um certo aspecto do rosto que não podia suportar, adunco como em certas caricaturas de Leonardo, parecendo revelar a maldade, a ganância, a perfídia de uma espia cuja presença em minha casa me teria causado horror e que parecia desmascarada por aqueles perfis.*» (P: 5, 73 / III, 587).

Como que para contrapor todo o vício que descreve, ou para provar que não é amoral, Proust introduz na sua obra um único par de almas reconhecidamente caridosas e virtuosas – os *Larivière* – que são referidos apenas uma vez, e apresentados como uma excepção, pois são pessoas reais. O autor interrompe a construção do narrador para anunciar estas criaturas especiais, cuja eficácia moral que representam é parte de um estado empírico existente no mundo. Este episódio pode ser visto como

uma homenagem à caridade sublime e uma réstia de esperança quanto à sua existência na realidade, fora do texto de ficção⁵².

Esta preocupação moral insere Marcel Proust na continuação dos “moralistes français”, tantas vezes citados ao longo da *Recherche*, como Montaigne, LaRocheffaucault, La Bruyère, Rousseau ou Saint-Simon, que em comum têm a vocação da observação e comentário do comportamento da sociedade francesa, como fonte de informação que permita sobreviver no mundo de forma estratégica.

Além disso comprova a segunda e mais difícil passagem que é desenvolvida por Proust: do esteta ao ético. A transição estética-ética é realizada na própria crítica dos valores mundanos e sobretudo na crítica à insensibilidade ética ou à falta de humanismo. Vários momentos se podem encontrar sob esta perspectiva, mas nenhum tão cortante como o que se refere à morte e à falta de tacto de alguns personagens. “*Votre grand-mère est perdue*”, afirma o Médico apressadamente, mais preocupado com a sua abotoadeira do que, como dar a notícia da doença fatal da avó do herói (CG: 3, 311 / II, 614). A morte é olhada até com alguma comicidade: enquanto uma pessoa enfrenta a extinção, outros devotam-se a seguir com o entretenimento. É o caso do episódio em que Swann anuncia aos Guermantes a sua doença mortal, uma notícia que é alvo de pouca atenção já que o Duque se mostra sobretudo preocupado com a péssima escolha da esposa em calçar sapatos pretos com um vestido vermelho (CG: 3, 582 / II, 871).

Outra cena acutilante pode ser encontrada em *Sodome et Gomohrre* quando, perante a notícia da morte do Marquês D’Osmond, o Duque de Guermantes exclama evasivamente “*Il est mort! Mais non, on exagère, on exagère!*” (SG: III, 123 / 4, 127), não querendo de modo algum renunciar ao prazer de ir a um famoso baile de máscaras. Imediatamente, a sua preocupação vira-se para os sapatos de polaina do fato de fantasia que a Duquesa devia substituir pelos vermelhos. *Em Temps Retrouvé* (TR: IV, 588-9 / 7, 291) este momento, perdido na memória de um tempo passado, é novamente evocado, através dos sapatos ver-

⁵² «Neste livro onde não há um facto que não seja fictício, nem uma só personagem real, onde tudo foi inventado por mim segundo as necessidades do que pretendia demonstrar, devo declarar, em louvor do meu país, que só os parentes milionários de Francisca, renunciando à aposentadoria para auxiliar a sobrinha desamparada, só eles são pessoas verdadeiras, só eles de facto existem». (TR: 7, 138 / IV, 424).

melhos. Poderia dizer-se que os sapatos que ligam todos estes episódios funcionam, num sentido restrito, como objecto *fetish* já que concedem a quem os usa, um sentimento de potência social. Eles são um monumento a um egoísmo diário que se pode tornar cruel e insaciável. A auto-preservação social é a única lei que se mantém em força.

Que só a morte social importa, é o que Proust nos quer dizer através da sua pantomima. Os indivíduos morrem não apenas porque os seus órgãos já não os conseguem sustentar mas porque as outras pessoas desligaram o sistema que suporta a vida de que dependem. “*Notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres*” (CS; I, 19 / 1, 21) diz o autor logo na abertura da obra. A implicação desta máxima é ilustrada de forma consistente ao longo de todo o episódio que encerra a obra: as pessoas das quais se afasta o pensamento cessam de ter personalidade e até de existir. O mesmo fenómeno ocorre com quem se ama: a ternura e conforto da Avó e a angústia ciumenta de Albertine, são dois amores que lhe impõe a responsabilidade da recordação – se deixar de pensar nelas deixam de existir.

Em suma, neste romance, a morte tem duas faces que são inseparáveis: a morte enquanto poder transcendente, um desígnio da natureza; e a morte como algo imanente à mente humana. Só a Arte concede uma sobrevivência póstuma à do seu próprio autor, como no caso da morte de Bergotte: «*Enterraram-no, mas durante toda a noite fúnebre, nas vitrinas iluminadas, os seus livros, dispostos três a três, velavam como anjos de asas espalmadas e pareciam, para aquele que já não existia, o símbolo da sua ressurreição.*» (P: III, 693 / 5, 180).

Proust vai além do esteta porque acredita que o ético se encontra num nível superior ao estético, num nível metafísico (aproximando-se de Platão que via Belo e Bom como o reverso da mesma moeda) e por isso, a ambição social é substituída pela ambição da obra literária. Só com a dialéctica da superficialidade o sujeito pode negar qualquer possibilidade de salvação divina transposta para a vida social e encontrar uma nova forma de salvação: a criação literária.

Esta passagem só tem lugar porque primeiro houve a vivência de uma superficialidade – boa superficialidade – que abriu o caminho para a constituição de si, um sujeito criador. A superficialidade é então, o negativo necessário da emancipação literária. Algumas das personagens da *Recherche*, pelas suas características próprias, são fulcrais

para perceber como no romance se retratam dois tipos opostos de superficialidade: a boa e a má superficialidade. Do lado negativo encontram-se personagens como Brichot e Cottard, ambos assíduos frequentadores do salão Verdurin. Professor na Sorbonne, Brichot é apresentado como um erudito de gabarito, que se dedica ao estudo exaustivo da etimologia das palavras. Da mesma forma, Cottard é considerado bem sucedido na sua área específica – a medicina. Ambos são exemplos de erudição, mas todas as «*verdades que a inteligência colhe a mãos-cheias, em plena luz, ao acaso, talvez sejam valiosas; mas têm contornos antes secos e são planas, sem profundidade, porque nenhuma profundeza foi transportada para alcançá-las, porque não foram recriadas*» (TR: 7, 188 / IV, 477). Também a faceta de Swann de historiador da arte falhado (desenvolve estudos sobre Ver Meer de Delft⁵³) é bastante elucidativa de uma má superficialidade que não deixa surgir a essência das coisas. Estas três personagens encarnam as capacidades da memória voluntária, que apenas permite um tipo de conhecimento que fica aquém das essências, não sendo por isso suficiente, para resolver o sentido da vida ou a razão ética de viver.

No fundo, a vida de Swann é simétrica da vida do herói de Proust quanto ao tempo perdido, mas só para o primeiro toma a forma de obstáculo intransponível, já que não consegue perceber a diferença entre a vida mundana e a vida autêntica. O lado positivo da superficialidade apenas é representado pelo próprio herói, que descobriu a tempo a necessidade de ser superficial para conseguir ser autêntico. O herói passa muito tempo numa vida mundana, mas a sua superficialidade é positiva se encarada enquanto caminho necessário para possibilitar a autenticidade. Daí a dialética da superficialidade: o método de investigar a natureza da verdade através da crítica de conceitos e hipóteses iniciais, que neste caso se refere à opção de vida superficial. Platão utilizou este método nos seus *Diálogos* para provar como o filósofo pode conduzir o seu interlocutor à verdade sobre o bem, a beleza, a justiça, ou a alma humana, se o interrogar persistentemente até cair na contradição. Quase como Platão, os inúmeros diálogos do herói, narrados nas diversas reuniões mundanas que frequenta vão servir para provar como estava errado no seu desejo de fazer parte desses círculos. Como se

⁵³ «*Il avait allégué des travaux en train, une étude – en réalité abandonnée depuis des années – sur Ver Meer de Delft*» (CS: I, 195 / 1, 199).

fosse necessário vivenciar uma “boa” superficialidade para conseguir discernir a sua insustentabilidade e a partir daí, encontrar a verdadeira e autêntica fonte da vida – que na tese de Proust será incarnada na arte.

Através do culto da superficialidade, o sujeito conclui que este não é o melhor processo para o levar à comunicação ideal (consigo mesmo), pois não consegue alcançar qualquer comunhão comunicacional com os outros que o rodeiam através da esteticização da experiência. Mas a superficialidade é apenas um dos degraus que terá de percorrer na sua busca do sentido da vida. E é o próprio processo dialéctico que vai conduzi-lo para outro campo de investigação – o amor. Como através da vida mundana não se sente realizado, o herói tem que tentar outra hipótese: a relação amorosa com Albertine. Mas apesar de a levar ao extremo – com o enclausuramento mútuo – também esta tentativa pode ser encarada como um fracasso e simultaneamente, como mais um patamar que teve de ultrapassar. Trata-se de um processo doloroso de aprendizagem (à semelhança dos romances de formação) mas imprescindível para o levar, no final da obra, a conseguir perceber a necessidade de experimentar esses dois estádios, para assim, alcançar uma vida autêntica e criar a sua própria identidade.

2.2 Dialéctica do Desejo

“L’homme est l’être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu’en soi, et, en disant le contraire, ment” (AD: IV, 50-51 / 6, 37). Esta afirmação retirada de *Albertine Disparu* conduz-nos imediatamente para a problemática relação Eu/Outro, desenvolvida em diversos momentos da Recherche, uma prova da grande fertilidade deste tema no pensamento de Marcel Proust. A questão da intersubjectividade é visível, de uma forma *sui generis*, na relação eu/outro no mundo mundano, onde se desenvolve a acção do romance, mas também, no respeitante à relação amorosa, sobretudo, entre os pares mais “mediáticos” de todo o romance: Herói/Albertine; Swann/Odette; Barão de Charlus/Morel (que irão sendo referidos sempre que necessário para ilustrar alguma reflexão).

No decorrer da Recherche sobressai a ambição de Proust em mostrar que nada é mais diferente do amor que a ideia que nós fazemos dele. A forma escolhida para defender esta tese é, mais uma vez, a dialéctica,

agora aplicada aos mistérios do amor. A ideia mais vulgar sobre o Amor é sinónimo de felicidade, de comunhão das almas que desejam fundir-se numa só. Esta ideia é apenas o primeiro momento da dialéctica do desejo, já que, e como a sua narrativa tão bem ilustra, o contrário deste ideal – o sofrimento – faz parte de qualquer relação amorosa. Consequentemente, a tensão entre estes dois momentos é constante, só desaparecendo quando se deixa de amar.

O caso da relação amorosa é, verdadeiramente, o tipo de relação que mais rapidamente nos atira para o interior do universo proustiano. São os próprios episódios da vida sentimental do Herói que asseguram a continuidade do romance. Gilberte Swann, seu primeiro amor, é a filha de um amigo de seus pais – Carlos Swann –, que casou com a semi-mundana Odette de Crécy (depois de muito ter sofrido por ela). A narrativa do amor de Swann por Odette (um longo capítulo na 3ª pessoa inserido na primeira parte do romance), aparece como o arquétipo das paixões sucessivas do narrador por Gilberte e depois por uma jovem rapariga conhecida em Balbec, Albertine Simonet. A partir da análise psicológica, Proust vai formular a primeira lei imutável da vida sentimental – desejo de encontrar a alma gémea –, e mostrar que as circunstâncias e os sentimentos narrados vão encobrendo a verdade sobre a sua ilusão.

A psicologia de Proust sobre o amor sugere uma grande sensibilidade. Não é por acaso que, em qualquer Enciclopédia da Literatura, a Recherche é classificada como um romance psicológico, que *«teve o mérito de pôr de lado as noções já feitas, que o hábito e a preguiça, a incúria e a tibieza conservavam havia séculos, no romance e no teatro»*⁵⁴. Através do estudo minucioso dos fenómenos psicológicos Proust demonstra que, embora sejam tão nitidamente diferenciados na linguagem, eles interpenetram-se, ao ponto de não se saber onde começa um e acaba outro, não podendo corresponder a nenhuma realidade estanque. Pelo contrário, a leitura exige imaginação e *«desencadeia em nós, durante uma hora, todas as venturas e todas as desgraças possíveis, algumas das quais levaríamos anos para conhecer na vida, e outras, as mais intensas dentre elas, jamais nos seriam reveladas, pois*

⁵⁴Citação retirada da Grande Enciclopédia Luso Brasileira, a título de exemplo da importância da psicologia, um dos pilares da obra de Proust.

a lentidão com que se processam impede-nos de as perceber...» (CS: 1, 87 / I, 84) .

A análise psicológica provoca uma concepção de romance centrada no desvelamento da subtil complexidade do Eu, tentando criar uma nova linguagem, capaz de traduzir as contradições e o ilogismo do mundo interior do homem. O monólogo interior é uma das características fundamentais do novo romance, um tradutor fiel do fluir caótico da corrente de consciência das personagens – um tempo interior – símbolo do caos da alma humana, que no caso da *Recherche* é, especialmente, observável no Herói. Nesta obra é inexistente um enredo uniforme e sistemático, de episódio em episódio até um final contundente, mas há uma absorvente atenção concedida à vida psicológica das personagens. Proust tem repulsa pela aproximação do romance à realidade trivial e por isso observa que «*nem sequer uma única vez uma das minhas personagens fecha uma janela, lava as mãos, veste um sobretudo, diz uma fórmula de apresentação*».

As personagens proustianas são alvo de uma classificação em categorias de tipo social (burguês, aristocrata, plebeu) e tipo humano (bondoso ou cruel; tendência sexual normal ou invertida), através das quais – pois agem como catalisadoras de determinado sentimento – o narrador se serve como pretexto à análise psicológica das tendências morais. O único elo entre todos os elementos e personagens da obra reside no Herói, que é alvo constante de novas experiências, capazes de esmiuçar as faculdades humanas. Daí a importância dada por muitos estudos à relação complexa entre o Herói e o autor da *Recherche*.

Apesar de Proust não considerar a sua obra autobiográfica, apresenta um narrador que é claramente autodiegético, por participar na história narrada, e também, co-referencial com a personagem principal da diegese. Além disso, em duas ocasiões o nome Marcel é enunciado por Albertine: “*Mon Marcel! Mon chère Marcel!*” (P: III, 583, 663 / 5, 149), daí que alguns autores percebam a *Recherche* como uma narração onde se aplica a fórmula de Svevo: “*uma biografia mas não a minha*”⁵⁵. É o caso de Mario Lavagetto, um autor italiano que no original ensaio *Chambre 43 – un lapsus de Marcel Proust* (1996), considera a

⁵⁵Italo Svevo (1861-1928), novelista italiano, pioneiro da novela psicológica, foi dos primeiros escritores a sofrer as influências das teorias de Freud. As suas obras “*La coscienza de Zeno*” e “*Il Vecchione*” são sobre as suas próprias experiências.

existência de um contrato narrativo na *Recherche*. Este contrato interno funciona como regulador das relações entre a vida e a obra de Proust, isto é, tem como objectivo colocar o narrador ao abrigo de qualquer suspeita de homossexualidade. No fundo, entende que é posto em cena pelo próprio autor, um vasto dispositivo de censura dos vícios, mas que, como tenta comprovar, é falível graças a um lapso narrativo: depois de sair do hotel de passe de Jupien, o Herói troca o número dos quartos – 43 por 14 bis – referindo-se como se fosse um habitual frequentador. Segundo a teoria literária a confusão pode surgir porque aqui, o narrador com presença participante passa, de repente, do ponto de vista (ciência) de observador para onisciente.

O problema em colocar fronteiras entre autor e narrador tem estado, desde sempre, ligado às tendências sexuais, consideradas viciadas ou virtuosas para a mentalidade de início de século (e também, em certa medida, nos nossos dias). Traços de um tom psicologizante podem ser facilmente encontrados, nas mais variadas passagens, como em “*Un amour de Swann*”⁵⁶, quando Swann se preocupa com as possíveis ligações clandestinas de Odette, inclusive com mulheres, também um dos temas fundamentais de *Albertine Disparu*, agora na voz do jovem Marcel – o herói. Em contraste, apresenta o amor “anormal” do Barão de Charlus por Morel, em *Sodome et Gomorrhe*, uma das temáticas mais picantes para os comentadores proustianos.

Mas, um julgamento moral ambíguo está latente na discussão da própria sexualidade das personagens do romance. O vício e a virtude, sua relação e maldição desperta ao longo da obra diferentes inconfidências que são, visivelmente, inseguranças. O poema em prosa sobre a homossexualidade com que se inicia *Sodome et Gomorrhe* é uma prova dessa indecisão, já que hesita entre dois significados de vício. Por um lado, a conduta viciosa é considerada ofensiva para os guardiões da he-

⁵⁶“Un amour de Swann” pode ser visto como um romance dentro de outro romance – a *Recherche* – que facilmente seria entendido fora da obra onde está inserido. “*Un amour de Swann*” é um estudo minucioso, pormenorizado, por vezes cruel, de um caso de amor. Swann rico, superiormente inteligente, culto, apaixonou-se por Odette, uma mulher de reputação duvidosa, vulgar e que, para cúmulo, não era sequer do seu género. Ao longo da história é-nos mostrado um jogo amoroso entre os dois, que nos permite olhar a sociedade parisiense de fim de século – do meio aristocrático e fechado dos Guermantes à burguesia pretensamente culta dos Verdurin –, com os seus conceitos e preconceitos, as suas modas, a sua intrincada teia de relações e rejeições.

terosexualidade, por outro, essa mesma conduta, se for conduzida por aqueles que negam o exercício “natural” dos seus desejos, implica que, um homossexual só é virtuoso se procurar companhia do mesmo sexo e viciado se ficar com uma mulher.

Certos actos sociais ou inclinações são inseridos no texto como pertencentes ao vício e outras à virtude: a homossexualidade é um vício, uma perversão, uma aberração ou até uma ameaça social; a heterossexualidade, embora nunca seja identificada como virtude, adquire, por oposição a sua força normativa. Mas, uma outra sexualidade é traçada no romance, entre os sexos, numa terra de ninguém, entre preferências homo ou heterossexuais, há um estádio experimental, onde todas as paixões aparecem travestidas. Um caso exemplar deste fenómeno encontra-se em *À l'ombre de jeunes filles en fleurs*, quando a indeterminação sexual aparece como a causa simultânea de prazer artístico e perplexidade moral. Trata-se do episódio no estúdio de Elstir, quando o Herói observa “*Miss Sacripant*”, uma imagem da jovem Odette vestida de rapaz:

«Ao longo das linha do rosto, o sexo parecia a ponto de confessar que era o de uma rapariga um pouco viril, esvaía-se depois e mais além reaparecia, sugerindo antes a ideia de um jovem efeminado, vicioso e sonhador, depois fugia de novo, indiscernível. O carácter de cismadora tristeza do olhar, pelo seu próprio contraste com os acessórios pertencentes ao mundo da boémia e do teatro, não era o que havia de menos perturbador.»

(JF: 2, 415 / II, 205)

Neste contexto, o sujeito enquadra-se no primeiro momento da dialéctica do desejo já que, é na comunicação com o Outro que ele tenta encontrar a sua verdadeira concepção de amor. Este estado experimental é necessário, imprescindível diria Charles Taylor, para que o sujeito enverede no bom caminho que o levará em busca da autenticidade do seu “self”.

A aprendizagem de si por parte do Herói passa, claramente, pela relação amorosa. É em *La Prisonnière* que se encontra o corpo narrativo do principal par, Herói e Albertine. Resumindo esta relação: apesar das

desavenças já tidas com *Albertine* em Balbec (uma estância de férias onde se conheceram), e da revelação de alguns aspectos da sua vida (conhecia a jovem Vinteuil, dona de gostos sexuais invertidos), o Herói sente que já não pode prescindir da sua presença. Para desgosto da sua mãe decide casar-se com ela e, levando-a para Paris, passa a viver com ela sob o mesmo tecto. Embora vivendo juntos, ele percebe que o seu amor caminha para a indiferença e que só o ciúme o mantém ligado à noiva, porque «*O ciúme nada mais é, muitas vezes, do que uma inquietada necessidade de tirania aplicada às coisas do amor*» (P: 5, 85 / III, 598). Obcecado pelo passado da amada conserva-a sob uma vigilância constante transformando-a quase numa prisioneira. O Herói tem consciência de que a situação é insustentável, mas a ideia de que ela o pode abandonar, exaspera-o, pois quer ser ele a decidir sobre o momento da separação. Certa manhã, no momento que decide abandoná-la para sempre, a fiel Francisca (a criada) comunica-lhe que *Albertine* partiu.

Albertine é sem dúvida o centro nevrálgico do segundo momento da dialéctica do desejo, em que o sofrimento provocado pelo ciúme – confirmação da intransparência na relação amorosa – enfatiza a ilusão da felicidade alcançável no amor. Esta personagem é trabalhada (sobretudo em *La Prisonnière* e em *Albertine Disparu*) sob duas perspectivas: uma personagem com um carácter como qualquer outra e como ponto de partida para uma elaborada dinâmica psicológica. Ou seja, por um lado, *Albertine* é em si mesma um vazio, se os devaneios da consciência do narrador não lhe providenciarem forma e substância ela regressará ao seu vazio natural. Por outro, este vazio é um estímulo para a fantasia e elaboração da ficção, já que ela só tinha que deixar o quarto para o narrador sentir «*le néant qu'elle était pour moi*» (P: III, 538 / 5, 24).

O vazio do carácter de *Albertine* é ponto de partida para uma dinâmica teia de interpretação sógnica, que dificulta qualquer tipo de conclusão da parte do Herói. «*C'était une terra incognita terrible où je venais d'atterrir; une phase nouvelle de souffrances insoupçonnés qui s'ouvrait.*» (SG: III, 500 / 4, 509), afirma o Herói quando descobre que *Albertine* conheceu a menina Vinteuil. Daí que, o fracasso da relação amorosa entre *Albertine* e o Herói possa ser explicitado através de uma teoria sógnica, como realizou Gilles Deleuze na sua obra consagrada a Proust.

O ser amado exprime um mundo desconhecido que é necessário in-

terpretar. Tarefa difícil porque a alma amada é pluralista, relaciona-se com uma multiplicidade de mundos. O amor vai crescendo através da interpretação silenciosa desses mundos, porque há mundos dos quais não somos excluídos. Mas os signos que exprimem mundos dos quais não fazemos parte, provocam o ciúme: são os “*hieróglifos do amor*”. Daí a necessidade que o herói tem de sequestrar Albertine, no sentido de esvaziar o ser amado de todos os mundos possíveis que contem, para impedir que comunique e estabeleça relações malditas.

Ao longo de diferentes excertos da obra, Proust constata que os signos produzidos por uma pessoa remetem sempre para outros signos, como num círculo vicioso. Logo, é impossível decifrar alguém por completo, como é comprovado no amor de Swann por Odette e no amor do Herói por Albertine. O mesmo se passa quanto à temática do ciúme, o sentimento que é descrito em *Un amour de Swann*, também o é, na voz do narrador, descrito em *La Prisonnière*⁵⁷. Como um jogo amoroso, a interação Odette/Swann e Albertine/Herói, é exemplificativa das trocas sógnicas que se estabelecem entre os dois pares: «*As confissões que ela própria lhe fazia, quando supunha que Swann havia descoberto alguma falta sua, mais lhe serviam de ponto de partida para novas dúvidas do que como remate das antigas*» (CS: 1, 364/ I, 364); «*Eu sentia-me aniquilado ao ouvir Albertine mentir-me dessa maneira, negar-me a evidência que o seu rubor me confessara exhaustivamente*» (P: 5, 327/ III, 838).

Além de signos reveladores da mentira, os signos do amor são também ocultos, isto quando remetem para inversões sexuais. Como realça Deleuze, os signos emitidos pelas personagens de *Gomorra* (por exemplo, a M.lle Vinteuil) e de *Sodoma* (como o Barão de Charlus) são mais fortes porque compensam o segredo que escondem através da intensidade do signo (Deleuze, 1998:12). Mas, independentemente da tendência sexual, o mais interessante desta análise é que, ao mesmo tempo que o amante percebe que os signos amorosos são diferentes dos signos mundanos (vazios, não remetem para nada) porque são signos falsos, provocando o sofrimento de quem procura decifrá-los, também constata que o sofrimento por amor é salutar enquanto meio de conhecimento, pois só quando se sofre, os pensamentos agitados, elevam a um

⁵⁷Mais uma vez se deve realçar que o carácter de Swann e do Herói tem muitas afinidades, (como já foi referido em II. A, na página 68).

nível visível toda a imensidão do sentir (TR: 7,187 / IV, 475). O amor está exactamente na tensão entre esses dois sentimentos contraditórios: felicidade e sofrimento.

A tensão constante entre felicidade/sofrimento, desejo/frustração, transparência/incomunicação resume os dois momentos da dialéctica do desejo e explica o que é o Amor no pensamento proustiano. Então porque é que quem ama quer ser amado? Se o amor fosse puro desejo de possessão física, poderia ser facilmente satisfeito. Se assim fosse, no caso do Herói de Proust, que instala a amante junto de si, que a pode ver e possuir a qualquer hora do dia e submetê-la a uma total dependência material, deveria estar livre de qualquer inquietação. Mas não é assim que acontece pois ele consome-se de preocupações.

É pela consciência que Albertine escapa a Marcel, mesmo estando a seu lado. A origem do seu sofrimento está na impossibilidade de ler na consciência do outro. Albertine é sempre para ele um ser “es-corregadio”, uma eterna estranha. Esta ignorância escapa inicialmente ao apaixonado porque «*quand nous aimons une femme, nous projetons simplement en elle une état de notre âme*». Mas é suficiente que um indício nos revele a contradição entre o ser real e aquele que a nossa imaginação fabricou para que o ciúme nasça. O sentimento do ciúme pode ter alguns momentos de apaziguamento, quando a suspeita, os in-queritos furtivos e injuriosos desaparecem, mas como «*pour la jalousie, il n'est ni passé ni avenir*» os sofrimentos do narrador sobrevivem à morte de Albertine; a verdadeira morte, o fim do amor e do sofrimento, só é provocado pelo esquecimento, que acaba com a tensão dialéctica.

O Herói só tem a sensação de acalmia da tensão quando faz tréguas na vigilância, no momento em que contempla a amada no seu sono. A cena de Albertine adormecida em *La Prisonnière* (P: III, 578-583 / 5, 63-70) constitui um mito exemplar do sentimento de plenitude e de força que deriva da constatação do poder que o nosso olhar tem sobre o Outro. As dúvidas só existiam numa *Albertine* acordada; adormecida, exposta sem defesa ao olhar do Herói, «*O seu eu não se escapava a todos os momentos, como quando conversávamos, pelas saídas do pensamento inconfessado e do olhar (...) Tendo-a sob o meu olhar, nas minhas mãos, tinha eu o sentimento de a possuir por inteiro, o que não se dava quando ela estava acordada.*» Apenas nesta situação, os seus segredos, traições, dissimulações, perdem importância. Por isso, não lê

sequer as cartas que assomam no bolso do quimono e que «*talvez me contassem um mundo de coisas*»⁵⁸.

Em suma, na *Recherche* sobressai uma dialéctica da superficialidade constituída pelo permanente conflito entre as duas partes que compõem o par. Este conflito simbólico implica um desconhecimento do que o Outro é em si mesmo, já que todos os discursos e acções se fundam numa negociação com fins individualistas. Paralelamente, a relação amorosa é também apresentada como resultado de um sistema pré-concebido, em que tudo se desenvolve segundo leis misteriosas, onde o destino já está traçado. De uma forma ou de outra, através do relevo atribuído à teorização da relação amorosa, não é fácil descobrir o que é que, no amor, faz o Outro ser indispensável, mas em contrapartida, o amor proustiano concede o desejo – ou talvez a ilusão, como no caso da superficialidade da vida mundana – desse conhecimento.

No seio dos conflitos amorosos, o Outro proustiano é encarado como um sistema – há constância no Outro – onde se entrelaçam regras preestabelecidas, com vista ao bom funcionamento da relação, desde que, nesse espaço amoroso, ambas as partes tenham conhecimento das mesmas regras. É o caso, da forma como o Barão de Charlus se apercebe das tendências sexuais dos outros homens, paradigma de uma percepção sýgnica, cuja constante existência lhe serve de ponte interpretativa (para o “*Charlismo*”). O episódio do encontro entre Charlus e Jupien faz com que o leitor assista à mais prodigiosa troca de signos (maneira de andar, de olhar e de falar). Um comprovativo da existência de programação na compreensão da realidade que nesse momento é vivida: «*Mas coisa mais assombrosa ainda: como a atitude do Sr. de Charlus mudasse, a de Jupien, imediatamente, como se obedecesse às leis de uma arte secreta, se pôs em harmonia*» (SG: 4, 8 / III, 6).

Na continuação deste episódio é desenvolvido, no início de *Sodome et Gomorrhe*, outro caso exemplar da percepção de um mundo predefinido, quando o narrador descreve uma metáfora sobre as leis do mundo vegetal e sua relação com as substâncias químicas dos insectos

⁵⁸A *Recherche* apresenta muitas outras situações do “ser visto sem ver”, que não correspondem a uma escolha, a um acto consciente de ser “*object pour autrui*”, com os episódios sobre a Mlle Vinteuil, a Tia Léonie, a avó e mais claramente, Charlus, que não sabia que era traído pelo seu cúmplice, Jupien, durante a cena do Hotel.

e das aves, apresentando assim, uma visão de certo modo sistémica, das relações amorosas:

«Mais próximo ainda da natureza – e a própria multiplicidade destas comparações é tanto mais natural que um só e mesmo homem, se o examinamos durante alguns minutos, parece sucessivamente um homem, um homem-pássaro ou um homem-insecto, etc. – dir-se-iam dois pássaros, macho e fêmea; o macho, tratando de avançar, sem que a fêmea – Jupien – respondesse a esse manejo com o menor sinal, apenas fitando o seu novo amigo sem espanto, com uma fixidez distraída, considerada sem dúvida mais perturbadora e a única útil, uma vez que o macho dera os primeiros passos, e contentando-se em alisar as penas.»

(SG: 4,10 / III, 8)

A posição apresentada por Proust nestes dois episódios implica um determinismo tal que, se analisarmos estes excertos à luz da teoria de Sartre, depressa chegaremos à conclusão da sua inviabilidade. Logo à partida, a tese seria refutada por Sartre, pelo facto de ser uma negação da liberdade intrínseca do Homem. Na reflexão proustiana, há pouca margem de manobra para a liberdade e manipulação do Outro, questão fundamental e pela qual Sartre vive obcecado.⁵⁹

O Amor segundo Sartre surge como o desejo de possuir a liberdade do amado, não de uma forma tirânica, mas da própria liberdade enquanto liberdade. O amante não pretende a liberdade do amado sob a forma de uma “coisificação” ou de qualquer espécie de negação da sua alteridade. Pelo contrário, quer que o amado seja livre para o amar apenas a ele. Quer apresentar-se a Outrem como seu fim absoluto, mas escolhido enquanto tal. Neste sentido, o amor tem por objecto o reconhecimento do Outro, que se disponibiliza para devolver o Ser ao amante, através da consideração deste como absoluto que, de uma

⁵⁹A eterna vontade de objectivar o Outro, como única forma de impedir a minha objectivação e tentar obter o segredo de mim que o Outro contém, cria diferentes conflitos e negações recíprocas que são objecto de análise aprofundada em *L'Être et le Néant*, no capítulo que Sartre denominou “*Les relations concrètes avec autrui*” (Sartre, 1998: 401-471). A obsessão pela liberdade e pela manipulação do Outro já tinha sido referida atrás em 1.2 *A Relação ao Outro*.

forma um tanto paradoxal, determina livremente a sua liberdade. Pela sedução, o amante propõe fazer-se reconhecer como um Ser em toda a sua plenitude: «*En fait, ce que l'amant exige c'est que l'aimé fait de lui choix absolu.*» (Sartre, 1998: 406).

Proust e Sartre apresentam duas concepções distintas do Amor. Para o primeiro, o Amor fundamenta-se numa dialéctica do desejo, para o segundo numa dialéctica da liberdade. Sartre vê na relação amorosa o projecto de recuperação do Eu: uma reabsorção do Outro, que deve deixar intacta a natureza do Outro. O meu ser só existe pela relação a outrém, por isso “*je revendique cet être que je suis*” (Sartre, 1998: 404). Eu só me identifico com o meu ser olhado por manter frente a mim a liberdade do Outro, e como o meu ser-objecto é a única relação possível de mim ao Outro, apenas esse ser ser-objecto poderá servir de instrumento para operar a minha assimilação do Outro em liberdade, longe de qualquer determinismo passional.

No Amor, quem ama quer ser “*tout le monde*” para o amado, por isso, a linguagem, quando é o amado a usá-la é considerada sagrada e mágica para quem a entende (aquele que ama). Já no caso do *Masochismo*, está-se perante uma relação que pretende alcançar o ser pelo auto-fascínio resultante da absoluta objectivação para Outrem. Do auto-fascínio produzido por este abandono absoluto resulta uma espécie de devolução do próprio ser. Seria isso o pretendido pelo *Barão de Charlus*? Qual é, afinal, o papel desta personagem no estudo sobre a auto-constituição do sujeito, que é a *Recherche*? De facto, o Barão só se consegue realizar e extasiar numa violência simbólica e física (no episódio do Hotel), quando é chicoteado, o seu corpo está na posse de outrém, a sua liberdade é objectivada no outro.

Ao falar da relação amorosa, o autor de *L'Être et le Néant* parece constatar que essa relação é sempre imperfeita ou frustrada. O indivíduo tem necessidade do amor, principalmente, para se justificar pelo Outro, para se justificar porque um Outro o aprecia. Mas, por outro lado, a partir do momento em que sentimos que um Outro nos olha, esse Outro prende-nos a um mundo que até então só existia para nós. Por isso, nas peças e romances de Sartre, as relações são de infelicidade: «*O Inferno são os outros*». Essencialmente, queremos possuir o Outro na sua liberdade, o que é contraditório, porque podemos possuir alguém

que seja livre, mas possuir alguém na sua liberdade é algo que não pode ser realizado.

Enquanto Sartre se preocupa com a liberdade na relação amorosa, Proust mostra o verdadeiro problema da comunicação intersubjectiva. Problema que não fica resolvido na vida mundana e tão pouco na relação amorosa. Apesar de viver com Albertine, não consegue atingir a comunicação perfeita e ideal, apenas tinha a ilusão de conseguir sobrepor a sua consciência, o seu pensamento, ao da amada, de forma absoluta e eterna. Uma tarefa impossível mas que teve de vivenciar, assim como na vida mundana, para poder tirar a ilusão do seu fracasso. Daí a dialéctica do desejo: verificar a inexistência de verdadeira comunicação na relação amorosa.

Em suma, quer se siga a linha de Proust quer se siga a linha de Sartre no estudo da relação Eu/Outro, pode-se concluir da impossibilidade de conhecer o Outro de uma forma verdadeira. É difícil tentar definir um carácter, que só tem existência enquanto objecto de conhecimento para o Outro, ou que remete para outros signos (na teoria de Deleuze). O ser *para-si* não pode conhecer o seu carácter, a menos que se determine reflexivamente a partir do ponto de vista do Outro. Então, seguindo o raciocínio de Sartre, o Herói proustiano não apresenta um carácter directamente perceptível, pois a pura descrição introspectiva do Eu, elaborada ao longo da narrativa, não é suficiente.

Desde o início do romance, o protagonista entrega-se a um conjunto de reacções gerais e comuns a todos os homens (mecanismos da paixão, emoções vulgares, recordações naturais) onde cada um dos leitores se pode reconhecer: são reacções que pertencem à natureza geral do psiquismo. Se chegamos a determinar o seu carácter (seja a propósito da sua fraqueza, da sua passividade ou da ligação amorosa) é porque interpretamos os dados brutos: através de um ponto de vista exterior. Daí que Proust seja alvo de uma crítica velada de Sartre: «*Ce caractère n'existe donc que sur le plan du pour-autrui et c'est la raison pour laquelle les maximes et les descriptions des "moralistes", c'est-à-dire des auteurs français qui ont entrepris une psychologie objective et sociale, ne se recouvrent jamais avec l'expérience vécue du sujet.*» (Sartre, 1998: 390). Por mais que o leitor (seguindo a óptica geral de leitura) se identifique com o Herói do romance, o carácter de "Marcel" vai-lhe escapar sempre; simplesmente não existe a esse nível.

2.3 Comunicação Perdida

Tanto a “dialéctica da superficialidade” como a “dialéctica do desejo” são mecanismos criados por Marcel Proust para expor a sua teoria sobre as relações intersubjectivas. Esta teoria aponta para a difícil relação Eu-outro (mundano ou amoroso) que à partida está reduzida ao fracasso, mas que em simultâneo, fundamenta a busca da autenticidade do Ser. Neste contexto, torna-se pertinente colocar a questão se a comunicação será capaz de justificar o fracasso da relação do sujeito com os outros, evitando assim, a queda no solipsismo.

A procura do melhor canal de comunicação do sujeito com o seu *self* passa sempre pela relação do Eu com o Mundo. Esta procura decorre ao longo de toda a obra proustiana, mas num primeiro plano, mostra-se infrutífera e o tempo perdido: «*Le monde étant le royaume du néant...*». A narração das diversas peripécias da sua vida mundana assim como, a insatisfação resultante da relação amorosa, comprovam o reinado do Nada, no seio do qual, o herói procura constituir-se. Apenas a identificação do sujeito ao objecto do seu desejo permite a realização pessoal. Como só o instante de realização anula o instante do desejo, o herói proustiano sente na pele o seu fracasso: nem o desejo mundano nem o desejo amoroso, apesar de satisfeitos, tiveram qualquer concretização válida ou conseqüente para a obtenção de fidelidade na informação sobre o sentido da sua vida.

O herói da *Recherche* viveu nos círculos snobes, experimentou a relação amorosa, mas não se sentiu valorizado enquanto ser, nem como homem. Ao longo da obra, o narrador deita sobre a sociedade o mesmo olhar que sobre o amor. Não há nada de excepcional nas suas aventuras sentimentais excepto essa mesma análise de que são alvo. Da mesma forma, não há nada de notável no círculo frequente das suas relações – uma sociedade limitada à família do narrador e às suas relações mundanas. (É até caso para afirmar que, algumas das próprias personagens só são importantes pelo número de vezes que aparecem).

Testemunho de uma estreita franja da sociedade francesa, a *Recherche* é sobretudo, a história da descoberta do mundo social pelo herói. Idealizada nos seus sonhos de infância, a sociedade mundana abre-se-lhe, mas ele não se deixa iludir muito tempo pela elegância das toilettes nem pelos refinamentos de polidez; em vez de admirar ele observa:

«Como um geómetra que, despojando os corpos das qualidades sensíveis, só lhes visse o substrato linear, escapava-me o que as criaturas contavam pois não me interessava o que diziam, e sim o modo como o diziam, e tanto quanto lhes revelava o carácter ou os ridículos.» (TR: 7, 24 / IV, 296).

Este excerto sugere como a comunicação no sentido clássico de transmissão de uma mensagem (de A para B) é refutada por Proust. Trata-se de uma comunicação perdida porque é insuficiente para estabelecer uma relação verdadeira do sujeito com o Outro. A linearidade da teoria da comunicação de Habermas ou da teoria matemática da comunicação, por exemplo, não são suficientes para analisar a relação intersubjectiva da *Recherche*. Para Habermas seria impossível encontrar o fracasso na comunicação intersubjectiva (tanto na vida mundana como amorosa) se estivesse fundamentada em princípios universais. Mas Proust só demonstra preocupação na constituição individual da sua identidade. A narrativa proustiana mostra que na comunicação mundana e na comunicação amorosa os actos ilocutórios (no sentido habermasiano) expressos no conteúdo das mensagens não têm qualquer importância, só interessa a forma como o emissor o diz e não o que é dito.

Segundo a teoria matemática da comunicação qualquer processo de comunicação traduz uma intenção lógica da sua fonte: ser compreendida com a maior precisão e efectividade pelo destinatário ou receptor da mensagem. A obtenção de uma maior fidelidade na comunicação é directamente proporcional à existência de menor ruído. A mensagem ideal deve ter um peso proporcional de originalidade e de redundância. A originalidade traduz a novidade da mensagem (informação) e a redundância é necessária para manter essa comunicação.

Ora, se a teoria matemática da comunicação for utilizada para interpretar a obra prima de Proust depressa se percebe como ela é insuficiente para fundamentar a procura de uma comunicação ideal e verdadeira. Na sua narrativa, todos os personagens citados servem para provar que a redundância das suas conversas mundanas são infrutíferas, ou inversamente paralelas à fidelidade na comunicação, pois nada trazem de novo ao conhecimento do Outro. Pode-se até dizer que, contrariando a teoria de Shannon e Weaver, os próprios ruídos são fonte de originalidade, produzindo um nível de comunicação indirecto ou

mesmo paralelo. O emissor (herói) na comunicação directa nada diz ao receptor (círculos mundanos), pois o *como* do dizer é mais importante do que o que é *dito*. Ou como Walter Benjamin afirma, Proust estrutura a sociedade através de uma “*fisiologia da tagarelice*”, onde o seu perigoso génio cómico destrói, uma a uma, todas as máximas e preconceitos dessa mesma sociedade (Benjamin, 1987: 41).

Por tudo isto, a análise proustiana do snobismo é o ponto alto da sua crítica social, ao explicar como a atitude do snobe não é mais do que a contemplação vegetativa, num sentido consumista, em que o tempo apenas é despendido. A superficialidade é-nos apresentada como um comodismo difícil de ultrapassar. Da mesma forma, o amor é encarado como uma doença quase incurável. Foi preciso perder com Albertine anos, a fortuna, mas não se queixa. Sabe que a solidão teria sido menos dolorosa, mas também percebe que esse era o único caminho para conseguir ter acesso «*fora de mim àquele caminho de comunicação privado, mas que leva à estrada real por onde passa o que só conhecemos a partir do dia em que sofremos por ela, a vida dos outros*» (P: 5, 377 / III, 889).

A comunicação com o Outro – Albertine – falha porque é fundada na ilusão do amor: fusão das almas. Como já foi referido em “*Dialéctica do desejo*”, o amor nunca é aquilo que se espera, inicialmente desejo depressa recai em ciúme, sofrimento, sendo sinónimo dessa exacta tensão. Se seguirmos a análise fenomenológica, todos os processos de comunicação estabelecidos pelo herói podem ser considerados inautênticos, porque o sujeito nunca tem acesso ao Ego transcendental do Outro – Albertine. Neste caso, a dificuldade em comunicar pauta-se pela existência de Mundos fechados dentro dela (como a sua tendência sexual) aos quais o herói jamais terá acesso. Já na hipótese sartriana, se o Eu Albertine não comunica com o Eu Herói, não é porque está fechado dentro de si, mas porque ela tem um Ego transcendente que se define pela negação do Eu que o herói é, dando-lhe consistência.

A teoria intersubjectiva aplicada à relação amorosa, quer na perspectiva fenomenológica quer na existencialista, aponta para a impossibilidade de sobrepor dois “Eu” diferentes, isto é, a difícil tarefa de decifração do Outro. Também aqui, a teoria matemática ficaria obliterada pois a comunicação de A (herói) para B (Albertine) não é bem

sucedida, exceptuando a comunicação indirecta proveniente dos ruídos (desconfianças, ciúmes) que interferem no canal de comunicação.

O amor é apresentado como uma patologia, pois embora exista sempre alguma espécie de comunicação, acaba por se resumir a uma tentativa frustrada de comunicação total entre duas almas. A identificação do sujeito emissor – herói – ao objecto receptor do seu desejo – Albertine – fracassa porque, apesar de toda a informação que ela lhe transmite, há sempre um “Eu” da amada que desconhece e escapa a qualquer apropriação. E é nesse específico “Eu”, que tanto o perturba, que reside o fulcral do seu amor (a própria decisão de se juntar a Albertine, parte da revelação da sua relação amorosa com as jovens Vinteuil, e do desejo de evitar que ela retomasse os maus hábitos): «*A minha alegria por haver possuído um pouco da inteligência de Albertine e do seu coração, não vinha do valor intrínseco desses dons, mas do facto de que essa posse era um grau a mais na posse total de Albertine, posse que fora o meu objectivo e a minha quimera, desde o primeiro dia em que a vira.*» (AD:6, 83 / IV, 78).

Se lermos a *Recherche* à luz da teoria de Sartre, Albertine é o Outro que pode levar o herói ao auto-conhecimento. Se o Ego não é transcendental (como em Husserl) mas transcendente (incorporado), é o que eu não sou e eu dou-me conta da sua presença; e mais importante, só através do outro Eu posso tentar chegar ao meu *self*. Mas como a narração de Proust esclarece, a mediação do Outro é impossível, já que cada ser tem o seu passado e as suas próprias vivências: «*Quanto eu sofria dessa posição a que nos reduziu o esquecimento da natureza que, instituindo a divisão dos corpos, não pensou em tornar possível a interpenetração das almas (pois se o corpo de Albertine estava em poder do meu, o seu pensamento escapava ao domínio do meu pensamento)*» (P: 5, 376/ III, 888).

A resposta a este problema (“interpenetração das almas”) também não se encontra nas teorias clássicas da comunicação, como a teoria de H. Lasswell (onde não se coloca a questão pragmática), ou a Escola de Palo Alto. Estas correntes só permitem perceber a relação Eu-outro numa perspectiva parcial, pois a linguagem verbal não é suficiente para perceber os sinais comportamentais emitidos por Albertine e apesar da complementaridade da comunicação não verbal (como os estudos de kinésica ou proxémica), o seu Eu nunca é apreendido na totalidade.

Logo, uma comunicação fragmentada não permite fidelidade no processo comunicacional levando ao fracasso da relação amorosa.

Em suma, tanto as relações mundanas como as relações amorosas, repetidamente apresentadas, mais não são que uma prova viva de que a epopeia em volta do verdadeiro “*self*”, só pode ser levada a bom termo, se ultrapassar todas as barreiras “ruidosas” que essas personagens provocam no processo de comunicação interpessoal. Ao mesmo tempo, a redundância de sinais mundanos e amorosos é sinónimo de menor informação e de perda de originalidade na comunicação do herói com o seu “Eu” mais íntimo. Consequentemente, o sujeito sente necessidade de procurar outro canal de comunicação para obter fidelidade na informação sobre si mesmo. Este canal será intrasubjectivo e objectivado na arte.

Como a comunicação intersubjectiva falha – no sentido clássico de comunicação – Proust vai procurar a sua identidade noutra tipo de comunicação: a intrasubjectiva, que inevitavelmente passa pela comunicação com o Mundo. De facto, a vida mundana e as relações amorosas do herói, em sobressalto ao longo da narrativa, permitem perceber como, à medida que o livro toma forma, emerge o papel importante de uma dialéctica na procura da verdade. O fracasso da relação Eu-outro é assim fundamental, não no sentido ético atribuído por Lévinas mas para que o sujeito possa procurar a sua verdadeira identidade. Uma busca que parte da sua experiência de vida, enfatizada em *Temps Retrouvé*, lembrando por isso, a narração de uma *Bildung*, mais do que a simples história pessoal do protagonista. *À la Recherche du temps perdu* é de facto, a procura da verdade, na medida em que a verdade tem uma relação essencial com o tempo. (Deleuze, 1998: 23).

Tempo e verdade são dois conceitos chave na compreensão da obra de Proust. A verdade só é encontrada quando deparamos com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar essa verdade. Como no caso do ciumento que sob a pressão das mentiras é forçado à procura da verdade, sentindo uma pequena alegria quando consegue decifrar os sinais da sua suspeita. E este encontro com a verdade, é feito ao longo do tempo, passando por patamares, que fazem do tempo perdido, não apenas o tempo que passa, alterando os seres, mas o tempo que o sujeito perde obtendo experiência. Afinal, porque perderia Proust o seu tempo, sendo mundano, apaixonado e não a trabalhar na obra de arte, o seu sonho

de infância e de toda a vida? A resposta pode ser encontrada numa espécie de “dialéctica da felicidade”: o tempo perdido serve de matéria prima para o hino da constituição do seu Eu. Os signos mundanos e os signos do amor são signos do tempo perdido, um tempo que é necessário perder, enquanto aprendizagem, para que se revelem as verdades desse tempo desperdiçado.

É no tempo perdido que o narrador encontra a cura para todas as patologias (como o amor e o mundanismo). Mas como extrair as verdades do tempo perdido? Inteligência, imaginação, memória voluntária, memória involuntária, constituem as formas de raciocínio que, na *Recherche*, são auscultadas, mas só uma – a memória involuntária – pressupõe o verdadeiro conhecimento. Diferentes formas de pensamento e raciocínio implicam verdades diferenciadas, que estão falseadas. As verdades da inteligência apresentam facilidade na compreensão do mundo mas são, como bem refere Deleuze, limitadas pela falta de necessidade.⁶⁰ Uma falta de necessidade visível na orientação para o prazer, que se obtém na conversação de amizade, no trabalho ou até mesmo na filosofia, enquanto exercício premeditado da inteligência. Do lado da arte, a inteligência só permite a obtenção de uma concepção descritivista – à qual Proust é contrário – atingindo verdades abstractas e convencionais: «*Quanto às verdades que a inteligência – ainda a mais alta – colhe a mancheias, em plena luz, ao acaso, talvez sejam valiosas, mas têm contornos antes secos e são planas, sem profundidade, porque nenhuma profundidade foi transposta para alcançá-las, porque não foram recriadas.*» (TR: 7, 188 / IV, 477).

Para interpretar signos mundanos ou signos amorosos, o herói de Proust apela à inteligência e à memória, que ao ser solicitada directamente, é por isso mesmo, voluntária. No caso do amor, é pela inteligência que o indivíduo se dá conta de que ama em “série”, isto é, sucessivamente, porque pretende atingir (com a ajuda de relações redundantes) a verdade do amor. O grupo de jovens em Balbec personifica a série amorosa: o ser amado ainda não está individualizado, pois no grupo há uma mistura de essências para as quais o herói é atraído, só depois se decidindo por Albertine. Gilberte, Duquesa de Guermantes, Albertine, são amores diferentes, porque cada um comporta a sua diferença,

⁶⁰O estudo de Gilles Deleuze sobre as verdades da inteligência é desenvolvido no capítulo “L’apprentissage” (*Proust et les Signes*, 1998).

mas cada diferença já está contida na precedente, e todas estão contidas numa imagem primordial: «*Assim o meu amor por Albertine, até nas suas divergências, já se inscrevia no meu amor por Gilberte*» (TR: 7, 194 / IV, 483). Assim, uma imagem contém o ideal dos nossos amores, e é testemunhada pela repetição da sua procura. A lógica desta progressão só é entendida quando o indivíduo vir o tema original, quando deixar de amar. Neste sentido, a sequência amorosa é uma aprendizagem: o apaixonado utiliza a memória voluntária num sentido comparativo, procurando a lei subjacente à série que lhe ilumine o verdadeiro amor.

A inteligência sempre foi um fenómeno compreendido como oposto à imaginação, sobretudo depois da concepção romântica da criação artística onde sobressai a noção do artista como criador e não como imitador, graças ao papel principal atribuído à imaginação. No século XVIII, e em especial na estética do empirismo inglês, a imaginação é considerada uma faculdade que permite conjugar, segundo ordens inéditas, as imagens apreendidas pelos sentidos, de maneira a construir uma nova totalidade. Já na estética romântica, a imaginação emancipa-se da memória, com a qual era frequentemente confundida e transformase em força criadora, capaz de libertar o homem dos limites do mundo sensível e de o transportar até Deus. Segundo muitos autores, só a imaginação proporciona uma forma superior de conhecimento, pois através dela o espírito «*penetra na realidade, lê a natureza como símbolo de algo que está para além ou dentro da própria natureza*»⁶¹ e assim alcança a beleza ideal que fundamenta a arte.

Na lógica romântica, o sonho é um elemento de extrema importância na concepção da criação artística, enquanto mecanismo que permite a irrupção do inconsciente e a revelação do invisível na obra d'arte. O sonho é o estado ideal em que o homem pode comunicar com a realidade profunda do universo, que não consegue apreender através dos sentidos ou do intelecto (comunicação é aqui tomada num sentido lato). Note-se que o sonho propício ao acto artístico não é apenas a experiência onírica decorrida durante o sono, mas também os estados de sonho que se verificam em condições de êxtase provocados, por exemplo, pela música ou por uma recordação especial (como Proust bem soube tra-

⁶¹Citação de I. A. Richards, *Coleridge ou imagination*, London, 1935, p.145, referido por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1990: 552).

balhar). A criação estética, no romantismo, é sempre irmã do sonho porque, em ambos os casos, a beleza e o mistério revelados não se filiam numa elaboração consciente do intelecto, mas constituem algo que nasce no artista e no sonhador sem qualquer esforço voluntário por parte destes.

A inexistência de voluntarismo na criação artística não foi suficiente para que Proust explicasse o mecanismo de produção da obra d'arte ideal. Ele vai além desse conceito através de um mecanismo invocador da imaginação, mas que está para lá da própria imaginação – a memória involuntária. A noção de memória involuntária mostra claramente o seu empenho em abolir a noção de tempo convencional, para provar que o passado e o presente não constituem dois estados de vida separados e incomunicáveis.

Segundo Proust, a memória involuntária é o único mecanismo capaz de evocar imagens produzidas pela nossa imaginação e nós não somos capazes de exercer o menor controle sobre ela. Enquanto a memória voluntária se plagia a si mesma, a memória involuntária é uma simples utilização pelo indivíduo de um conjunto interno de referências, escolhendo ela mesma, a hora e o lugar onde se realizará o seu milagre. Daí que se possa definir a “memória involuntária” como a memória que “*não é memória mas a simples utilização pelo indivíduo de um índice de referências ao seu Antigo Testamento*” (Beckett, 1990: 43). A memória involuntária é uma ferramenta da comunicação consigo mesmo através do tempo.

O episódio mais marcante da experiência da memória involuntária tem lugar em *Temps Retrouvé*. A passada que tropeça na calçada do pátio dos Guermantes é repentinamente, a mesma que tropeçou sobre as lajes desiguais do Baptistério de S.Marco (TR: 7,158 / IV,452): o mesmo passo, não «*un double, un écho d'une sensation passée...mais cette sensation elle-même*», é um incidente ínfimo, mas perturbador porque rasga a trama do tempo e o introduz num outro mundo, fora do tempo. O tempo é abolido porque, como diz Proust, naquele momento, tal como num sequestro, eu tenho o instante de Veneza e o instante de Guermantes, não um passado e um presente, mas uma mesma presença que faz coincidir numa simultaneidade sensível, momentos incompatíveis. É um tempo apagado pelo próprio tempo, um instante «*af-*

franchi de l'ordre du temps» e que recria nele «*un homme affranchi de l'ordre du temps.*» (TR: IV, 549 / 7, 163).

Esse minuto fora do tempo, permite-lhe «*obter, isolar, imobilizar – a duração de um relâmpago – o que nunca dantes apreendera: um pouco de tempo em estado puro.*» (TR: 7, 163 / IV, 450). Só fora do tempo se põe à sua disposição o tempo puro porque, na simultaneidade que faz unir o passo de Veneza com o passo de Guermantes, o agora do passado é o aqui do presente, como dois agora que foram chamados a se sobrepor. Com esta conjunção Proust tem a experiência incomparável do êxtase do tempo. O tempo puro é sem acontecimentos, um espaço interior em mudança onde os êxtases do tempo se dispõem numa simultaneidade fascinante, e que mais não é do que, “*o próprio tempo narrativo, que não está fora do tempo, mas que se experimenta como exterior, sob a forma dum espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe os seus recursos.*” (Blanchot, 1959: 23).

Daí que a experiência decisiva do tempo puro seja a fonte da certeza de que quer ser escritor: «*Como no momento em que provei a madalena, dissiparam-se quaisquer inquietações com o futuro, quaisquer dúvidas intelectuais. As que há pouco me assaltavam, sobre a realidade dos meus dons literários e até da própria literatura, haviam desaparecido como por encanto.*» (TR: 7, 158 / IV, 452). Através deste excerto podemos perceber não apenas a certeza da sua vocação, a afirmação dos seus dons, mas a própria essência da literatura, que ele tocou no estado puro. Proust tem consciência de ter descoberto, graças a um momento de distração que o desviou do curso normal das coisas – e afirma-o antes de começar a escrever – o segredo da escrita.

O que importa perceber é que, através da memória involuntária Proust considera ter encontrado a cura das patologias da sua experiência. O amor e a vida mundana – comunicação intersubjectiva falhada – são como as peças de um puzzle que só encontram o encaixe certo na obra literária, o resultado da comunicação no sentido de comunhão consigo mesmo (intrasubjectiva). Proust não descreve na *Recherche* uma vida como realmente foi, mas sim uma vida lembrada por quem a viveu. Ou melhor, como Benjamin bem o realçou, “o importante, para o autor que rememora não é o que ele viveu, mas o tecido da sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (Benjamin, 1987: 37). Só o tempo reencontrado através da memória involuntária é um tempo

encontrado no seio do tempo perdido, que abre caminho para a constituição do seu “self”, e lhe dá uma imagem da eternidade – um tempo original que só se afirma na arte.

3 À PROCURA DO SUJEITO IDEAL

«Mas era sobretudo em mim que eu ouvia, inebriado, um som novo emitido pelo violino interior. As suas cordas são retesadas ou relaxadas por simples diferenças de temperatura, da luz exterior. Em nosso ser, instrumento que a uniformidade do hábito tornou silencioso, o canto nasce desses desvios, dessas variações, fonte de toda a música (...) Só essas modificações internas, embora vindas de fora, renovavam para mim o mundo exterior. Portas de comunicação, há muito condenadas reabriam-se em meu cérebro.»

Marcel Proust, *A Prisioneira* (5, 21 / III, 535)

O título da terceira e última parte deste trabalho de dissertação pode parecer, à primeira vista, demasiado pretensioso ou quimérico por apontar para uma procura de um Ideal na definição de Sujeito. Tentar encontrar um sujeito que reúna todas as perfeições, que seja o exemplo número um do sujeito autêntico, nada tem de simples ou óbvio. Esta intenção só é positiva se for guiada pela vontade de detectar os pontos fulcrais que constituem esse sujeito ideal, para depois, criar ou recriar esse mesmo sujeito na sociedade contemporânea. Mas não há aqui qualquer intenção frankenstiniana. A construção deste sujeito ideal será baseada nas “peças”, valores ou princípios, que mesmo sem o saber são pertença do seu próprio Ser mais profundo. Falta-lhe apenas saber fazer cantar o “*violon intérieur*”.

Depois de enunciadas as principais correntes no estudo da constituição do sujeito na relação a si mesmo, ao outro e ao mundo (Parte 1 – *O Sujeito Moderno*), depois de visualizada uma aplicação dessa constituição na proposta da obra *À la recherche du temps perdu* (Parte 2 – *O Sujeito Proustiano*), é altura de apresentar uma resposta concreta para o problema de identidade do Eu moderno. Esta solução vai ser desenhada a partir de dois pressupostos básicos que trespassam todo o capítulo: 1) a importância da comunicação para legitimar a constituição do sujeito e 2) a viabilidade e originalidade da proposta proustiana.

A sugestão de Marcel Proust sobre a melhor forma de procurar o sujeito autêntico (como já foi analisado no capítulo anterior) consiste na passagem por diferentes ensaios na experiência da vida, até con-

seguir provocar a estreia do verdadeiro “Eu”. A Dialéctica da Superficialidade, assim como a Dialéctica do Desejo são a prova de que a comunicação total falha, porque não há uma relação verdadeira do sujeito consigo mesmo (self) que legitime as suas acções e opções. Mas ao mesmo tempo, Proust também teoriza a necessidade deste fracasso enquanto *médium* para a felicidade. O caminho verdadeiro para uma comunicação intrapessoal será construído sempre que o sujeito consiga experimentar a verdade do Tempo. Além disso, só com a experiência do Tempo se consegue atingir a verdadeira e única Comunicação, que segundo Proust é Estética.

Seguindo esta lógica é preciso definir dois patamares na procura do sujeito ideal, um na experiência do tempo e outro na experiência estética, que em conjunto vão sugerir uma hipótese paradoxal de comunicação – a contemplação. No capítulo “*A Experiência do Tempo*” apresenta-se uma das teorias de Proust mais comentadas: o tempo perdido (destruído) transforma-se, através da famosa memória involuntária, em tempo reencontrado (ressuscitado) e conduz à experiência do tempo original. Se este mecanismo leva ao raciocínio platónico das verdades eternas ou apenas ao problema da decifração sígnica, é uma das muitas questões que se podem colocar.

O tempo agostiniano será o prisma de análise do tempo proustiano, enquanto factor condicionante da transparência comunicacional pois só na verdadeira experiência do tempo (memória involuntária) o sujeito pode encontrar a sua identidade, ao abrir as “*portas de comunicação*” com o Mundo. Como já se adiantou, a verdadeira comunicação com o mundo só será concretizável, seguindo o pensamento de Proust, na criação artística. Daí que o capítulo “*A experiência estética*” seja dedicado a artistas imaginários – Bergotte, Elstir, Vinteuil – criados para servirem de prova viva de que a arte é a única forma de comunicação das almas, ou seja, uma comunicação pura sem recurso a subterfúgios estilísticos ou a desvios retóricos.

A experiência estética será trabalhada sob duas perspectivas intimamente ligadas. Por um lado, o momento da recepção estética – sobretudo musical – é ilustrado na narração da experiência da Sonata e do Septeto de Vinteuil como tendo o poder de provocar no herói do romance a certeza de querer seguir a sua vocação de escritor. Por outro lado, a criação estética é apresentada como a única forma de comunicar

ao outro a essência mais pura do sujeito, que no caso de Marcel Proust corresponde à *Recherche*.

O ênfase dado à música, à pintura e à literatura serve para perceber como Proust considera que só através da obra de arte se consegue encontrar o equivalente espiritual daquilo que se sentiu na contemplação da essência das coisas (captado pela memória involuntária). Desta forma original Proust ergueu uma teoria estética que se torna ética quando indica a Arte como a melhor forma de cada um retirar da obscuridade reinante no seu íntimo aquilo que mais ninguém conhece e que deve reger a totalidade da sua vida.

Se só no silêncio, no interior de cada indivíduo nasce a verdadeira comunicação – a contemplação – uma espécie de contradição, que será trabalhada em “*Comunicação e Contemplação*”, parece tomar forma. Se a contemplação é a única forma para atingir a verdade então, quando se comunica deixa-se de tocar essa mesma verdade. Proust *parece* refutar o carácter dialógico da comunicação e por isso mesmo, levanta uma questão complicada: como comunicar sem perder a minha autenticidade?

3.1 A Experiência do Tempo

«*Les vrais paradis son les paradis qu'on a perdus*»

(TR: IV, 449 / 7, 162)

A *Recherche* é, da primeira à última palavra, sobre o Tempo. O próprio Marcel Proust o afirma. O Tempo é o fenómeno mais comentado da sua obra, alvo de análises variadas, de estudos intensos, que somam um conjunto imenso, mas nem sempre consensual. Falar em Proust implica falar nessa força que contribui para tornar a realidade múltipla e inapreensível: o Tempo. Mais concretamente, este capítulo irá debruçar-se sobre duas experiências do Tempo, visivelmente opostas no pensamento proustiano – destruição e ressurreição – mas que, na sua união, constituem o tema fundamental da obra e da vida deste autor. Num plano consequente, é impossível deixar de perceber como esta dicotomia provoca a inevitável ligação ao binómio obscuridade/transparência na relação comunicacional do sujeito, consigo

próprio e com o outro, imprescindível, na auto-constituição do “Eu” moderno.

Qualquer pessoa comum reconhece o Tempo como um fenómeno inescapável, contínuo, que se caracteriza pela impossibilidade de regressão: o tempo não volta para trás. Aos olhos do narrador proustiano, o Tempo apresenta-se também nesta perspectiva vulgar de um tempo que, pelo esquecimento, destrói a experiência do passado. O Tempo já vivido corresponde a um tempo perdido, ao longo do qual as personagens do romance se metamorfoseiam, adquirindo um envelhecimento de traços e um comportamento que as torna irreconhecíveis. Como o Tempo é invisível – outra característica universal – para deixar de sê-lo apodera-se dos corpos, criando um «*teatro de bonecos envoltos nas cores imateriais dos anos, personificando o Tempo*» (TR: 7, 212 / IV, 503).

A marca deste Tempo destruidor é sobretudo analisada por Proust na última festa dos *Guermantes*, que graças a este fenómeno temporal se reveste de um sentido novo e particular: o momento em que o herói vacila para reconhecer os convivas, com quem tanto privou no passado, e cuja velhice o advertia, angustiante, da aproximação da sua. Mas esta melancolia, que lhe traz a fugacidade dos seres, depressa é ultrapassada. De facto, este episódio apenas permite comprovar (como a seguir será desenvolvido) que é em vão procurar a realidade nos quadros da memória, porque sempre lhe faltará o charme do Tempo e o não lhe perceber o sentido.

Paralelamente, visualiza-se na *Recherche* uma outra face do Tempo – a experiência do Tempo ressuscitado – com um sentido positivo muito forte e que é exaltado nos momentos que veiculam um tempo recordado e reencontrado: a memória involuntária e a experiência estética. Por questões metodológicas, a energia resultante da experiência estética é aqui referenciada de uma forma mais indirecta, uma vez que será aprofundada no capítulo com esse mesmo nome, já a seguir. Quanto ao mecanismo da memória involuntária, pode ser mais facilmente apresentado se se iniciar a reflexão pelo seu exemplo mais famoso: o episódio da madalena. (CS: 1, 47-50 / I: 44 – 46).

Neste episódio, pérola da sua arte narrativa, Proust retrata um instante em que a coincidência entre uma sensação presente e a recordação dessa mesma experiência, sentida há muito tempo, provoca a ressurrei-

reição de todo um mundo esquecido – visões, objectos, sentimentos – que um pequeno pedaço de bolo dentro do chá contem:

«Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou antes, essa essência não estava em mim; era eu mesmo.»
(CS: 1, 47 / I, 44).

Neste momento de prazer delicioso, o narrador questiona *«De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Que significava? Onde apreendê-la?»* E bebe um segundo, um terceiro gole, tentando decifrar o signo que acaba de “saborear”. Mas o signo tem duas metades: o lado objectivo (designando um objecto) e o lado subjectivo (que significa qualquer coisa de diferente). O lado objectivo é o lado do prazer, do julgamento imediato, por isso, quem se vira para este lado sacrifica o lado verdadeiro. Ou seja, reconhece as coisas, mas não as conhece na sua essência. O herói pode beber os goles de chá que quiser mas vai fracassar, porque adopta um processo resultante da inteligência, e de analogia em analogia não chegará nunca à autenticidade do fenómeno. A virtude da bebida parece ter desaparecido, simplesmente porque, o que procura não está nela, o objecto não lhe pode revelar o segredo do signo, pois ele está no próprio homem:

«Por certo, o que assim palpita no fundo de mim, deve ser a imagem, a recordação visível que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim.(...) E de súbito a lembrança apareceu-me. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos Domingos de manhã em Combray minha tia Leônia

me oferecia, depois de o ter mergulhado no seu chá da Índia ou de Tília, quando ia cumprimentá-la no seu quarto.»
(CS: 1, 49/I, 47).

A memória involuntária repousa sobre a semelhança entre duas sensações, reenviando-nos para uma identidade. Identidade comum a dois momentos e sensações. O sabor da madalena possui um volume de *durée* que se estende sobre os dois momentos. O sabor da madalena aprisionou Combray, mas, se só se recorrer à memória voluntária, Combray continuará exterior à madalena. Porque a memória voluntária apenas consegue apresentar uma conclusão lógica, estabelecida a partir da relação entre duas coisas, das suas parecenças e analogias. Pelo contrário, a memória involuntária actualiza o contexto da sensação passada tornando-o inseparável da sensação presente, e assim, suprime a sensação do tempo. Este contexto é realçado selectivamente a partir do mecanismo da memória involuntária, só alcançado através da ponte estabelecida com a trama da experiência vivida pelo sujeito. Se a sensação adquire algum sentido é porque numa comunicação intrapessoal o herói se depara com o essencial da sua experiência, que é realçado na diferença interiorizada numa sensação presente, tornada imanente.

Todas as experiências de memória involuntária narradas ao longo da obra funcionam em unísono, como portas de comunicação que o herói estabelece consigo próprio, para tentar atingir o seu verdadeiro *self*. A passagem do tempo (destruidor) foi apagando todo um conjunto de momentos e sensações felizes que constituem a sua experiência, e o sujeito sabe que, só nos labirintos da sua memória poderá reencontrá-los, para assim poder definir o padrão da trama da sua felicidade e por fim encontrar, a sua verdadeira identidade: «...essa vida, com as recordações das suas tristezas e alegrias, constituía uma reserva semelhante à albumina existente no óvulo das plantas, da qual este encontra, o elemento necessário para transformar-se em semente» (TR: 7, 189 / IV, 488).

Samuel Beckett afirmou que a obra de Proust é um monumento elevado à glória da memória involuntária e à grandeza épica da sua acção, facilmente comprovável pelo número de vezes (cerca de doze) que o seu mecanismo é posto em acção ao longo da *Recherche* (Beckett,

1996: 45).⁶² De facto, a experiência da memória involuntária funciona como um dos *leitmotiv* da sinfonia *Recherche*. Este *leitmotiv* aparece pela primeira vez no episódio da madalena, seguindo-se de mais cinco passagens idênticas, antes de culminar no episódio do pavimento dos Guermantes, aqui já na sua expressão completa. O momento em que se curva para descalçar os botins, num Hotel de Balbec não é tão conhecido como o Episódio da Madalena, mas temos que concordar com Beckett quando afirma que, é aqui que a memória involuntária permite a construção de uma das passagens mais belas da obra: “*Les intermittences de coeur*” – momento em que o herói sente profundamente a morte da avó (embora já tivesse passado um ano desde o seu enterro), pois apesar do “cancro do tempo – o hábito”, ele revive a dor da sua perda e solidão (Beckett, 1996: 50).

A procura da identidade encetada pelo sujeito proustiano traduz e comprova um sentimento profundo da sociedade moderna: a solidão de cada consciência na comunicação consigo mesmo. Embora o sentimento de solidão trespasse toda a obra, (quase como um mal necessário), pode-se apontar como exemplar, o momento em que, logo nas primeiras páginas, o narrador descreve como tentava fugir à experiência angustiante de isolamento no seu quarto: «*Se se movia a lanterna, eu distinguia o cavalo de Golo, que continuava a avançar sobre as cortinas da janela, enfunando-se nas suas dobras, afundando-se nas suas fendas. O próprio corpo de Golo, de uma essência tão sobrena-*

⁶²A lista dos momentos principais de revelação da memória involuntária é a seguinte:

1. A madalena caída na chávena de chá (CS: I, 44);
2. As torres de Martinville vistas da viatura do Dr. Percepied (CS: I, 177-180);
3. Um odor frio de coisas fechadas nos lavabos públicos dos Champs-Élysées (CG: II, 483-485);
4. As três árvores perto de Balbec vistas da viatura de M.me de Villeparisis (JF: II, 77-80);
5. Uma moita de espinheiros sem flor perto de Balbec (JF: II, 274-275);
6. Na segunda estadia no Grande Hotel de Balbec, ao curvar-se para descalçar as botinas (SG: III, 152, 153);
7. A calçada irregular no pátio dos Guermantes (TR: IV, 445);
8. O ruído de uma colher a bater num prato (TR: IV, 446);
9. Quando enxuga a boca num guardanapo (TR: IV, 447);
10. O barulho de uma conduta de água (TR: IV, 452);
11. *François le Champi* de George Sand (TR: IV, 461-462).

tural como a da sua montada, aproveitando-se de qualquer obstáculo material, de qualquer objecto incómodo que encontrasse no caminho, tomando-o como ossatura e tornando-o interior, ainda que fosse a maçaneta da porta, à qual logo se adaptava e onde sobrenadava invencivelmente a sua veste vermelha e o seu rosto sempre tão pálido e tão melancólico, mas que não deixava transparecer nenhuma inquietude proveniente daquela transvertebração.»⁶³ O passatempo decorria enquanto o herói esperava o beijo de boas noites da mãe, confirmando que, na sonolência, o espaço e o tempo perdem a sua rigidez, o espírito priva-se de pontos de apoio exteriores onde ancorar as suas certezas.

Este é apenas um dos episódios que, no enredo da *Recherche*, serve de base para a constatação de que toda a realidade é subjectivada; aquilo que nós cremos conhecer das coisas e dos seres não é mais do que ilusão, criada pela nossa própria imaginação ou os nossos desejos secretos. Além disso, a par das experiências sensíveis que davam continuação ao mecanismo da memória involuntária, pode-se mais uma vez observar a procura da verdadeira experiência. A lanterna mais não era do que uma distração, uma espécie de paliativo da verdade: o beijo materno. Esta experiência sublinha uma oposição entre os media da imagem – produzidos pela lanterna – e a verdadeira experiência – o amor de mãe – que tanto desejava sentir (um anseio visível em vários excertos da obra). Para alcançar os momentos importantes, que constituem a fonte da sua autenticidade, o herói procura “parar o tempo”, dando um ritmo muito próprio a essas vivências da comunicação consigo e com o mundo, graças às lembranças que são ressuscitadas pela memória involuntária.

A noção de Tempo proustiano pode ser inserida na linha de pensamento de S. Agostinho que estabeleceu uma teoria original sobre um Tempo que é compreendido através da sua vivência subjectiva. A partir da definição de Plotino: «O Tempo é distensão da alma» (S. Agostinho, 1997: 23), este teólogo explica o fenómeno do tempo como a sensação que o homem tem de estar permanentemente a ser esticado ou distendido – *distentio* – e de, ao mesmo tempo tentar resistir. Esta aparente contradição é apresentada na teoria original sobre um Tempo que é função da memória e da expectativa: «a distensão do Tempo faz-se de

⁶³Esta passagem refere-se às histórias que o herói inventava graças à projecção da luz de uma lanterna mágica, nas superfícies diversas do seu quarto. (CS: 1, 12/ I, 10).

três modos: o passado da memória, o presente da intuição interna e o futuro da expectativa.» (S.Agostinho, 1997: 36). Por isso, argumenta que é na alma e não no sol ou nos astros (como defendia Aristóteles) que medimos o Tempo, pois se a distensão do tempo fosse o movimento real dos corpos, então nós perderíamos a noção de fluir do tempo, que constitui o próprio tempo.

Segundo a teoria agostiniana, o Tempo não é totalmente interior nem exterior. É uma interioridade e consciência que só é alcançada com o movimento de extensão e tensão; este movimento só pode ser percebido através da consciência. Aplicando esta teoria à obra de Proust pode-se dizer que a consciência resiste para conseguir manter os momentos felizes, que o Tempo (externo e contínuo) distende. Proust acompanha esta linha teórica de uma forma visível no conceito de memória involuntária: momento em que, o herói sentia «*diversas impressões felizes, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento actual e no pretérito (...) fazendo o passado invadir o presente ao ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo.*» (TR: 7, 162 / IV, 549).

Este herói *hesitante* entre o momento presente e o momento passado é uma expressão exacta da tensão temporal sentida pelo ser humano teorizado por S.Agostinho, que anseia livrar-se da tortura do tempo, só possível na eternidade – junto de Deus –, ou “*fora do tempo*” que, para Proust, encontra a sua manifestação mais pura na Arte (uma espécie de eternidade a prestações). A hipótese lançada por Proust pretende provar que cada pessoa tem o seu ritmo de resistência ao tempo, podendo manifestar essa oposição através de uma escolha pessoal e individual, como no caso da criação de obras artísticas.

Ao longo da narrativa vai sendo revelado, pouco a pouco, o ritmo de resistência ao tempo de um sujeito que se introduz na intimidade transformadora do tempo. Há alguns momentos de semi-descoberta, de comunicação inacabada, como no episódio em que observa três árvores «*...vi-as perfeitamente, mas o meu espírito tinha a sensação de que ocultavam alguma coisa que não podia apreender; assim acon-*

tece com objectos colocados a distância tal que, embora alonguemos o braço, não conseguimos mais que acariciar a sua superfície com a ponta dos dedos, sem poder agarrá-los.» (JF: 2, 286 / II, 77). Neste instante, despertam no narrador impressões ou lembranças que lhe dão acesso a uma estranheza, daquilo que nunca poderá recuperar, que está lá, nele próprio, mas que apenas acolhe por um movimento de ignorância. Aqui, a comunicação consigo próprio reside incompleta e angustiante, mas é talvez menos enganosa que qualquer outra e mais próxima da verdadeira comunicação.

A Comunicação e a sua relação com o fenómeno Tempo é central na busca do *self* desenvolvida pelo herói proustiano. Esta procura, orientada pelo par tempo positivo/tempo negativo, fundamenta três planos diferentes, mas contíguos: a comunicação do sujeito consigo mesmo, a comunicação intersubjectiva e, a omnipresente comunicação do sujeito com o Mundo. Sintetizando a análise da primeira variável, percebe-se que o Tempo é importante para a comunicação intrapessoal porque funciona como um elemento comum a todos os momentos da vida do sujeito. Mas, simultânea e paradoxalmente, este mesmo Tempo que serve de elo comum à trama da experiência vivida é um fenómeno com poder para destruir essa mesma comunicação do sujeito consigo próprio. O esquecimento provocado pelo tempo impossibilita a comunicação permanente (no sentido clássico de *communis*) do sujeito com o seu Eu – única forma de auto-conhecimento, na perspectiva de uma experiência originária já referida no solipsismo de Husserl – pois deixa de existir um elemento de comunhão. Esta concepção de comunicação opõe-se, claramente, à posição muito em voga das teorias modernas, que se limita a ver o acto comunicacional como o processo em que um Emissor envia uma mensagem codificada para um Receptor, suportada por um canal.

A barreira do Tempo na comunicação intrapessoal, seguindo o raciocínio de Proust, só não se coloca a Deus, porque como Ele está fora do Tempo consegue ficar em permanente comunicação consigo mesmo. Logo, para tentar resistir ao tempo, para fugir à voracidade do *Chronos*⁶⁴, o homem proustiano recorre ao mecanismo da memória

⁶⁴*Chronos* é um dos titãs da mitologia grega, que engolia os próprios filhos logo que nasciam, a fim de não ser destronado por eles (para mais informação ver “A Mitologia” de Edith Hamilton)

involuntária, que além do ajudar a “sair do tempo” será o ponto de apoio para a realização da sua obra de arte: «*E 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 a semente os alimentos de que se nutrirá a planta, sem adivinhar-lhe o destino nem a sobrevivência.*» (TR: 7, 189 / IV, 478).

A experiência do herói narrado na *Recherche* não é vivida mas sim revivida: a vida do narrador carrega-se de poesia e o “*Je*” adquire uma dimensão temporal nada habitual. Sob uma original psicologia do Tempo, os seus efeitos são analisados com uma precisão extrema, provando que, os sentimentos, por muito intensos que sejam, não são mais comunicáveis, porque «*as mesmas emoções não se produzem simultaneamente, numa ordem preestabelecida em todos os homens*» (CS: 1, 156 / I, 154). Esta afirmação conduz ao segundo ponto do tempo destruidor: a relação intersubjectiva do “*Eu*”. Na relação Eu-outro sobressai o tempo negativo, simplesmente porque, a comunicação que se estabelece entre cada indivíduo está sujeita à *durée* de cada um, e como cada um tem a sua, é impossível sintonizá-la (daí o fracasso da relação mundana e da relação amorosa). A hipótese mais próxima desta comunhão, levantada por Proust, é a da comunicação musical, em que se pode unir os tempos de diferentes pessoas, como acontecia entre Swann e Odette, sujeitos ao efeito da “*petite phrase*” de Vinteuil: “*l’air national*” do seu amor.⁶⁵

Todas as experiências de memória involuntária assinaladas no romance constituem vitórias sobre o Tempo destruidor. Através da faceta construtiva do tempo é-nos dada «*a intuição de nós mesmos como seres absolutos*», no sentido de seres autênticos, que assim vêm provada a sua permanência, na aptidão para captar a essência das coisas fora do tempo. Se o esforço voluntário da memória, em reconstituir a grande custo os instantes passados, sublinha a distância que os separa, certas experiências privilegiadas (porque involuntárias) anulam essa distância e fazem aflorar o passado no presente.

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos, encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois (aqui

⁶⁵A experiência estética vivenciada por Swann e Odette será mais aprofundado já no capítulo seguinte.

reside o mérito da memória involuntária). As últimas cinco experiências, que correspondem aos cinco sentidos, de memória involuntária – pavimento, colher e prato, guardanapo, conduta de água e *François le Champi* – sistematizam a chave da vida de Proust autor. Este segredo só é revelado graças aos ingredientes de comunhão que lhe são fornecidos pelo mundo tangível, detectados graças a um clarão de percepção imediato e fortuito. A experiência sensorial é fundamental para despoletar a memória involuntária, como se pode constatar em relação a cada um dos cinco sentidos: tacto – pavimento irregular (invoca férias em Veneza com sua avó); audição – colher que bate num prato (ouve o martelar numa roda de combóio, quando viajava com Albertine); visão – título de um livro (recorda a leitura de *François le Champi* por sua mãe); olfacto – odor dos lavabos públicos (lembra o gabinete de seu tio); e por fim, o paladar, já referido a propósito do episódio da degustação da madalena.

A enorme importância do Tempo na *Recherche*, deve-se ao facto de Proust partir do princípio que toda a verdade é verdade do Tempo. A procura dessa verdade não é feita a partir de uma decisão premeditada, mas de um momento involuntário, reflexo dos episódios mais valiosos da sua própria vida. Todos esses momentos resultam de impressões sensíveis, que o forçam a olhar, a sentir, a respirar. O herói não procura os momentos, mas justamente, a forma fortuita, inevitável em que a sensação reencontrada controla a verdade de um passado que ela ressuscita, e as imagens que desencadeia. Os signos (das recordações involuntárias) forçam-no a pensar, e pensar é interpretar os signos para encontrar a essência que lhes está subjacente.

Neste raciocínio, somos conduzidos à evidência do platonismo de Proust, já que no fundo, toda a *Recherche* é uma experimentação de reminiscências, na busca de verdades eternas. A diferença evidente com o modelo platónico reside no tipo de reminiscência. Segundo o anti-platónico Gilles Deleuze a reminiscência platónica tem o seu ponto de partida nas qualidades ou relações sensíveis presas ao seu devir; um devir qualitativo que representa um estado das coisas, um estado do mundo que imita a Ideia (Deleuze, 1998: 66-82). Em Proust, o devir qualitativo está inserido num estado de alma e não num estado das coisas ou do mundo. A reminiscência intervém porque a qualidade é inseparável de uma cadeia de associações subjectivas, que não

somos livres de experimentar na primeira vez que a provamos. Estas associações subjectivas individuais – como para Platão – só existem para serem atravessadas em direcção à essência. Mas esta avaliação de Deleuze, inverte o platonismo, passando a residir nos signos subjectivos da alma – e não nas coisas ou objectos como em Platão – a capacidade de remeter para as essências.

Pelo contrário, se a questão for analisada a partir da visão fenomenológica de Merleau-Ponty, a semiologia deleuziana é criticada e refutada com a inexistência de essências para além do sensível. Isto é, não há essências que não incarnem na minha própria experiência. Enquanto que para Deleuze, a originalidade da reminiscência proustiana reside no facto de partir de um estado de alma para um ponto de vista criador ou transcendente (a ideia está para lá dos signos) e não, à maneira de Platão, de um estado do mundo para objectividades contempladas (a ideia está para lá das coisas), para Merleau-Ponty, a reminiscência proustiana está apenas relacionada com a minha experiência sensível do mundo, isto é, uma vivência do passado que comunica com o presente.

Ao contrário de Platão, para este fenomenólogo tudo funciona num mesmo plano, uma vez que as essências se formam na experiência do sensível. Para Deleuze, onde há dois planos, os signos mundanos e os signos amorosos são incapazes de nos dar a essência, ou – como refere Merleau-Ponty – a verdade da nossa própria experiência. Eles aproximam-nos, mas caímos sempre na armadilha do objecto e da subjectividade (como já foi referido na dialéctica da superficialidade e do desejo). O próprio Swann, presente que o prazer da Arte «*em vez de ser puramente individual como o do Amor*» reenvia para uma «*realidade superior*». Realidade superior porque a essência é uma espécie de ponto de vista superior, que simboliza simultaneamente o nascimento do mundo e o carácter original do mundo. Segundo Merleau-Ponty, só através do mundo se pode ver a essência, suporte palpável da verdade, pois a Ideia encarna nas próprias coisas, uma posição que em Deleuze perderia qualquer consistência, mas que em muito se aproxima da tese proustiana.

A essência de Proust constitui a última palavra da aprendizagem ou da revelação final do que, na realidade, é o mundo e o sujeito. A comunicação com o mundo só é viável através da revelação das essências na obra d'arte, pela pintura, a música, e sobretudo, pelo problema da

literatura. Como uma religião ou uma fé, este autor acredita que existe um mundo de essências intemporais ao qual só se acede através da arte e que essa mesma arte pode ajudar a representar. Só com a revelação da arte aprendemos que a essência já lá estava, num degrau mais baixo. Por isso, só ao fim da obra descobre o que sempre lhe escapou: o sentido material nada é sem a essência ideal que encarna. Ou seja, as essências ideais têm de ser vividas para depois se manifestarem na arte.

Proust defende que a experiência de comunicação mais autêntica é a artística, porque só na comunicação artística o sujeito consegue atingir a sua essência, tão desejada na filosofia platônica. Segundo a teoria platônica das Formas Puras ou Ideias, a verdadeira realidade não reside no mundo sujeito ao Devir, mas no nível supra-sensível (mundo inteligível) onde se encontram as ideias eternas, imutáveis e necessárias. Da mesma forma que Platão considera uma Ideia enquanto expressão inteligível de uma relação e norma de conhecimento – as ideias são regras do saber verdadeiro, eu só conheço uma coisa na medida em que sou capaz de estabelecer uma relação entre ela e a Ideia ou Ideias de que participa – também Proust considera que só com a Arte o sujeito foge ao tempo e consegue realizar o real impalpável, elevando as sensações em bruto a Arte.

Embora existam ideias aparentemente platonizantes na *Recherche*, a ideia de platonismo não é a última palavra na estética proustiana. Por um lado, porque para Proust, a capacidade de remeter para as essências reside nos signos subjectivos da alma e não nas coisas ou objectos como em Platão (inversão avaliada por Deleuze) e por outro, porque apresenta a existência de um único plano (ao contrário de Deleuze e de Platão) onde as essências se formam na experiência do sensível, aproximando-se assim de Merleau-Ponty.

A existência de um único plano onde o sujeito proustiano vivência a essência sensível é evidenciado no tempo cíclico do próprio romance. A *Recherche*, mais do que uma experiência de vida é sobretudo uma experiência do Tempo. Isto é, Proust apresenta em primeiro plano uma vida que decorre no tempo de experimentação do mundo (o sensível), uma fase que o herói – autor necessita vivenciar para captar a essência dessa mesma vida, podendo então passar à construção da obra de arte, que mais não é do que a narração do seu verdadeiro “Eu”, eternizado fora do tempo.

A existência ou inexistência de narração pura é a questão que, consequentemente, se pode aqui colocar. Maurice Blanchot inicia precisamente o seu ensaio sobre a escrita proustiana reflectindo sobre se “Peut-il y avoir un récit pur?”⁶⁶. Partindo do princípio de que Proust deve ser considerado um dos mestres de dissimulação da narração, que numa lentidão romântica sobrepõe a sua vida real com a imaginária, Blanchot aponta directamente para o ponto vertebral da *Recherche*: o Tempo narrativo. Graças ao Tempo, Proust é senhor e dono de uma frutífera e original forma de ver o mundo e consequentemente, de escrever sobre ele. Proust tira singularidades do tempo próprias à narração, mas que penetram na sua vida como fontes que lhe permitem salvar o tempo real.

A confusão fascinante com que Proust utiliza todas as formas do Tempo impede-nos de perceber a que tempo pertencem os acontecimentos evocados, se ao mundo narrativo, se ao mundo real, porque no momento da narração aquilo que passa torna-se realidade e verdade. A própria voz do narrador proustiano é uma voz ininteligível sem o enquadramento do Tempo. “*Je*” não representa no romance, nem o autor – porque o romance não é autobiográfico – nem o herói propriamente dito, mas sim, uma personagem intermediária – o narrador – para quem as recordações constituem a matéria do romance. Ou melhor, distingue-se um “*Je*” personagem que vive a acção e por outro lado, um “*Je*” narrador que, anos depois, ao fazer a narração, faz com que o concebamos como a parte que o romancista pode tirar dessa dupla perspectiva. Este é um facto visível, sobretudo, na forma de apresentar percepções e sentimentos que não são ordenados num estado bruto, mas ordenados e enriquecidos numa rede de recordações, que misturam o passado longínquo com a evocação de momentos presentes.

O narrador distingue-se do personagem principal do romance porque não tem um traço psicológico preciso e tão pouco participa em alguma aventura excepcional. É um narrador que se define como a consciência central da obra. Tudo o que nós leitores vemos, vemos através dos seus olhos, só conhecemos os lugares que ele visita e as personagens que ele encontra. O universo da *Recherche* é estritamente reduzido ao campo da sua própria experiência e o leitor não ocupa aí

⁶⁶Maurice Blanchot escreveu um texto muito interessante sobre Proust e o seu tempo narrativo em *Le Livre à venir: “L’expérience de Proust”* (1959, 20-40).

nenhuma posição privilegiada: obrigados a ignorar tudo aquilo que o narrador ignora, só podemos crer no seu ponto de vista.

A função do narrador da *Recherche* é dar forma ao tempo. Enquanto que o autor é manipulador (no sentido clássico está fora do tempo) e a personagem é manipulada (está dentro do tempo), o narrador opera a passagem entre ambos, pois graças à sua posição neutra (está entre os dois tempos de autor e personagem) funciona como uma espécie de constituinte da forma do tempo. Só ele consegue estabelecer uma unidade entre todas as partes que formam a personagem e o autor, que se retalham devido à *distentio* do tempo.

Afinal, quem é o “*Je*”? Não é o Proust real, não é o Proust escritor, mas sim a sua metamorfose num homem que é o narrador tornado “personagem” do livro. Uma metamorfose em que a narrativa descreve uma narração que é a própria obra e que produz, por sua vez, as outras metamorfoses dele mesmo, os diferentes “*Moi*” pelos quais ele conta as experiências. O narrador da *Recherche* está longe de ser um manipulador impessoal do seu ritmo, porque ele próprio está preso dentro dele. Num momento, a sua voz parece conter muitas vozes, noutra momento, parece situar-se acima do fluxo social, é um indivíduo, uma singularidade, um legislador, o principal mentor de um projecto artístico que deve ser continuado.

Só através desta relação autor-narrador-personagem se pode compreender como no final da *Recherche*, a narrativa chega àquele momento único onde inicia a navegação imaginária da obra ao mesmo tempo que, na obra, marca o topo onde ela termina, e também marca o ponto mais baixo onde tudo aquilo que é suposto escrever deve agora empreender – completa-se assim, o plano circular do tempo. De facto, *Le Temps Retrouvé* é a história de uma vocação que tudo deve à “*durée*” mas que só lhe deve por ter escapado bruscamente, por um salto imprevisível, e ter encontrado o ponto onde a intimidade pura do Tempo se torna espaço imaginário, oferecendo a todas as coisas uma «*unité transparente*» onde, «*perdant leur premier aspect de choses*» elas podem «*se ranger les unes à côté des autres dans une espèce d'ordre, pénétrées de la même lumière*» (Blanchot, 1959: 27).

Como já foi esclarecido, o fenómeno da reminiscência é a metamorfose que anuncia uma transmutação do passado em presente, com o sentimento de que há uma porta aberta sobre o próprio domínio da

imaginação, e por fim, a resolução de escrever à luz de tais instantes, sob a inspiração desses movimentos de *joie*. A transparência comunicacional é visível, segundo as buscas exaustivas de Marcel Proust, nesses movimentos de *joie* que, graças ao fenómeno do Tempo reencontrado, ele pode concretizar na sua obra literária. Defende assim que, o Tempo deve ser considerado condição essencial para a constituição de transparência no processo comunicacional (por oposição à opacidade) enquanto ideal de comunicação. O conceito de transparência deve ser encarado como um ideal de comunicação pura e sem barreiras, do sujeito consigo mesmo e com o outro, onde todas as partes comunicam.

O ideal de comunicação é uma das preocupações modernas levantado pelas certezas da metafísica, e conseqüente solidão do homem. Este problema pode ser solucionado numa sociedade ideal de transparência total, que permitisse clareza entre os sujeitos, graças a uma comunicação sem obstáculos. Este modelo paradigmático de um espaço ideal é o fundamento de um certo neo-platonismo moderno de comunicação e foi fornecido pela metafísica neo-platónica da luz. Modelo este que é visível, sobretudo, seguindo a análise pertinente de José Manuel Santos, na “alegoria do sol”: «Da mesma maneira que, no mundo sensível, a luz solar, que não é um simples objecto, ilumina os objectos e dá ao órgão de visão a capacidade de ver, no mundo inteligível tem de haver algo, o *bem*, que não é simples objecto inteligível, ideia entre as ideias, mas está *para além das ideais*, as *ilumina* e dá ao intelecto, órgão de visão supra-sensível, capacidade de compreender» (Santos, 2000: 5)⁶⁷.

O ideal de transparência apresentado nesta alegoria só será alcançado através da ideia de um centro luminoso onde têm origem as ideias, espaço interior em que, como escreve Plotino, “tudo é transparente, sem escuridão, sem obstáculos, onde cada um é visível para todos até à sua mais íntima intimidade”⁶⁸. Neste sentido, comunicação será sinónimo de comunhão, uma vez que, graças à transparência viveremos num mundo de comunicação infinita e perfeita, de não ambigüidade absoluta. A possibilidade de atingir um mundo de transparência absoluta

⁶⁷No texto de José Manuel Santos, *Sobre reis, mensageiros e mensagens*, o problema que se coloca, na tentativa de concretizar o ideal comunicacional da metafísica neo-platónica da luz reside nas dificuldades em fazer concretizar na esfera terrestre (geosfera) o estado de comunicabilidade e transparência da esfera celeste (teosfera).

⁶⁸Plotino, V, 8, 4, p.139, citado por José Manuel Santos (2000, 6).

exige, segundo alguns críticos, como José M. Santos, a tarefa urgente e lógica, de defender a *intransparência*, como condição da possibilidade e necessidade de comunicar (Santos, 2000: 20).

A forma de comunhão encontrada por Proust traduz-se na construção de uma obra de arte, que sob influência do Tempo construtivo possibilitou a transparência na comunicação consigo mesmo e com o mundo. Desta forma defende a literatura que exclua tudo o que não é momento essencial e que exalte a narração pura, onde a essência se comunica à escrita nos seus instantes privilegiados. Daí o aparente carácter retalhado do livro que na verdade possui uma continuidade densa e substancial, porque representa aquilo que há de mais descontínuo: a intermitência dos seus instantes de luz onde brilha o intemporal e de onde provém a sua capacidade de escrever.

Para concluir a reflexão sobre o tema do Tempo em Proust, nada melhor que parafrasear o texto de Walter Benjamin: «Como Proust, também nós somos hóspedes que, sob uma insígnia vacilante, cruzamos uma soleira além da qual a eternidade e a embriaguez estão à nossa espera». Em Proust podemos distinguir um *thème de l'éternité* de um *thème du temps*. A eternidade não é de modo algum platónica ou utópica, pois se é certo que «o tempo revela uma nova e até então desconhecida forma de eternidade que se aprofunda em seu fluxo, isso não significa que com isso o indivíduo se aproxima das regiões superiores, que alcançaram, num único bater de asas, um Platão ou um Spinoza» (Benjamin, 1987: 45).

Porque se é verdade que sobrevivem em Proust alguns traços de idealismo, não são, porém, eles que determinam a significação da sua obra. A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo finito, e sim, a do “tempo entrecruzado”: consagra-se ao fluxo do tempo sob a sua forma mais real, e por isso mesmo, mais entrecruzada na manifestação da reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). «Compreender a interacção do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano (...) É a obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento» (Benjamin, 1987: 45-46). É caso para afirmar que, o lado negativo do fenómeno Tempo (incomunicabilidade intrapessoal e intersubjectiva) não é tempo perdido nem desperdiçado,

porque paradoxalmente, possibilita a germinação de uma transparência comunicacional, que se alimenta do poder de metamorfose do Tempo.

3.2 A Experiência Estética

«*Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvance, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles.*»

Marcel Proust, *La Prisonnière* (III, 763 / 5, 248)

Qualquer pessoa tem noção de quão difícil é perceber o que acontece, verdadeiramente, no momento da criação e da percepção dos fenómenos artísticos. Quem entende o que se passa em nós quando lemos um livro, observamos uma pintura ou escutamos um trecho musical? Como descrever sensações, sentimentos, “tremores” de vitória no instante criativo? Só os escritores, como Marcel Proust, se revelam testemunhas à altura e particularmente sensíveis, na descrição da sua percepção artística, mediados pelos artifícios da linguagem. Sob esse ideal, são criados na *Recherche* três artistas imaginários: o escritor Bergotte, o pintor Elstir e o compositor Vinteuil. Conhecemos poucas coisas da produção literária do primeiro; é descrito sobejamente *Le port de Carquethuit*⁶⁹ do segundo, mas a restante obra de Elstir, embora muitas vezes aludida, só intervém, concretamente, dessa vez. Pelo contrário, as obras de Vinteuil – *Sonate e Septuor* – trespassam toda a *Recherche*, comprovando o relevo dado a uma área artística muito específica, bem visível na riqueza das passagens musicais.

Os excertos do romance que se referem tanto a Bergotte como a Elstir são suficientes para sugerir dois dos principais pontos da experiência estética teorizada por Proust, e que serão depois aprofundados na dissertação sobre a música de Vinteuil. Por um lado, a representação da insuficiência da inteligência enquanto suporte de produção de expressões

⁶⁹A *l'ombre des jeunes filles en fleurs* (À sombra das raparigas em flor) III, p. 210.

e pensamentos de arte e por outro, a personificação dos três planos de comunicação nesses três artistas da literatura, pintura e música.

Bergotte é a personagem inventada por Proust para incarnar o ideal de escritor. Logo nas primeiras páginas do primeiro volume, o herói proustiano explica-nos a dificuldade sentida, durante uma primeira leitura, na interiorização do estilo deste escritor: «*Ele expressava toda uma filosofia nova para mim, com maravilhosas imagens, que pareciam ter elas próprias despertado aquele canto de harpas que então se elevava e a cujo acompanhamento emprestavam qualquer coisa de sublime (...) uma das passagens deu-me uma alegria que senti numa região mais profunda de mim mesmo, mais informe, mais vasta, de onde pareciam ter sido retirados os obstáculos e as separações.*» (CS: 1, 96 / I, 96). Esta *joie* na recepção estética é um dos pontos fulcrais da teoria proustiana, mas aqui inicia-se apenas a sua enunciação, pois será verdadeiramente trabalhada, aquando da fruição musical. A “*alegria que senti numa região mais profunda de mim mesmo*” é já o aviso do poder da literatura na tradução da relação do “Eu” consigo mesmo. De facto, e como veremos no decorrer deste capítulo, a literatura é considerada a forma do sujeito possuir a experiência do seu próprio passado, como um mundo perdido que só é recuperado na comunicação com a fonte do seu *self*, uma comunicação transparente que realça os momentos de *joie*.

A atenção dispensada ao pintor Elstir traduz, também, um prazer muito próprio na fruição da verdadeira arte, resultante de «*um laboratório de uma espécie de nova criação do mundo*». O herói encontra o encanto dos quadros deste pintor «*numa espécie de metamorfose das coisas representadas, análoga à que em poesia se chama metáfora, e que, se Deus-Pai havia criado as coisas nomeando-as, era tirando-lhes o nome, ou dando-lhes um outro, que Elstir as recriava*». No seguimento deste excerto, e acompanhando a lógica referida, Proust realça a infertilidade da inteligência, «*estranha às nossas impressões verdadeiras e que nos força a eliminar delas tudo o que não se reporte a essa noção*» e por esta razão, elogia «*o esforço que Elstir fazia para se despojar, em presença da realidade, de todas as noções da sua inteligência*» (JF: 2, 402-407 / II, 190-195).

Neste sentido, Proust apresenta a pintura como a arte privilegiada para formalizar a relação Eu – Mundo. A pintura mostra como o artista

consegue fugir à linguagem do conceito – “*noções da sua inteligência*” – recorrendo à cor, forma, volume e massa na sua concretude. Há aqui uma analogia directa com o fenómeno da memória involuntária (aprofundado no capítulo anterior), em que o sujeito tem de se abstrair do momento presente (invertendo o mecanismo da inteligência) para atingir a essência do tempo e o seu verdadeiro “Eu”.

A pintura também é utilizada por Merleau-Ponty, mais especificamente, na obra «*Le Langage Indirect*», para explicar a relação Eu-Mundo através da linguagem⁷⁰. No pensamento deste fenomenólogo, a teoria da linguagem é sobretudo uma teoria da experiência. Ponty entende a linguagem num sentido lato, enquanto linguagem sem signos, uma linguagem que constitui a própria experiência, que tem a função principal de dar forma a essa mesma experiência. Ao contrário de Husserl, que interroga uma “experiência nua”, pré-linguística, surgindo a linguagem só num segundo plano, Ponty não distingue experiência de linguagem, antes defende que a linguagem constitui a própria experiência. A comunicação com o mundo sensível, dirá este autor, é o conceito dinâmico dessa experiência.

Ponty tal como Heidegger caracteriza o “estar no mundo” do sujeito, mas enquanto este parte de uma hermenêutica do “*Dasein*” (interpretação do estar no Mundo), o primeiro substitui o paradigma da interpretação pelo paradigma do diálogo da comunicação com o mundo (infinito e dinâmico) em que a consciência deixa de ser um simples olhar sobre o mundo, por um espectador passivo e desinteressado e passa a pertencer a um eu “consagrado ao mundo”. Ao contrário de Heidegger que compreende um sentido único do Mundo ao interpretar o Mundo ignorando o seu conteúdo sensível e diverso, Ponty concebe o processo de comunicação sensível com o Mundo como a única forma de compreender no interior do Mundo a sua diversidade, atingindo-se assim, um conhecimento concreto.

Se seguirmos o pensamento de Ponty na leitura da teoria estética de Marcel Proust poderemos encontrar relações interessantes. Se para a fenomenologia a comunicação com o Mundo é feita ao nível da experiência da percepção, o sujeito vê-se presenteado por uma tal diversidade de coisas que só podem provocar a sua admiração. O Mundo é

⁷⁰ «*Le Langage Indirect*» é um capítulo inserido na obra «*La prose du monde*» Paris, Tel, Gallimard, 1964.

uma espécie de linguagem, cujas mensagens (signos sensíveis) compete ao indivíduo entender o significado. Daí que o artista viva numa euforia contínua em relação às coisas do Mundo, pois no preciso momento em que o indivíduo recebe as sensações procede à sua interpretação imediata. Proust apresenta alguns excertos em que elogia a *joie* de determinadas sensações (como nos caso em que descreve as Torres de Martinville) resultante do constante diálogo do sujeito com o Mundo. São momentos em que perceber é descobrir o sentido.

Na comunicação com o Mundo podem ser distinguidos dois momentos: primeiro, um estímulo – formulação da interrogação das coisas; segundo, o momento de resposta ou reacção. A linguagem falada e a linguagem artística surgiram como resposta ao Mundo. Ponty (assim como Marcel Proust) enfatiza a Arte enquanto tentativa de explicitar aquilo que é para o sujeito o sentido do Mundo.⁷¹ Por isso, a pintura é apresentada como um conjunto de organismos, objectos ou fragmentos que existem no meio envolvente e que são lançados numa superfície (a tela), presos por linhas e vectores de força. É o mecanismo de «*apropriação das correspondências, das questões e respostas que só são indicadas ao de leve no mundo, desinvestindo os objectos na procura de um corpo mais ágil*» (Ponty, 1964: 66). As pinturas são um lugar de «*aparicação dos Espíritos*», pois graças à expressão criadora do artista dá-se a migração do «*sentido disperso na experiência*» para uma «*dignidade de significação exprimida*» (Ponty: 1964, 68).

Em “*A linguagem indirecta e as vozes do silêncio*”⁷² Merleau-Ponty insiste em desmistificar a ideia de que a nossa linguagem é a tradução de um “texto original”. Estabelecendo uma comparação *sui generis* da pintura com a linguagem defende que ambas são indirectas ou alusivas e não simples traduções de pensamentos. O pintor atinge-nos através do mundo tácito das cores e das linhas, apelando para um poder de decifração informulado em nós, que só controlaremos depois de «*ter amado a obra dele.*» (Ponty, 1962: 44). Nesta comparação recorre aos escritos de Malraux, mas demarca-se dele, para explicar que, o que o

⁷¹Merleau-Ponty também analisa a Ciência moderna como medium dessa comunicação, mas constata que, a Ciência moderna tem uma certa tendência para petrificar o mundo, num conjunto de objectos regidos por leis, caminhando assim, para uma explicação final que, na sua “sabedoria” poria fim ao diálogo.

⁷²Este texto encontra-se na obra *Signes* (Merleau-Ponty, 1962).

pintor põe no quadro não é o si-mesmo imediato, mas sim o seu próprio sentir do Mundo, que tenta conquistar nas suas próprias obras. Da mesma forma, o Proust escritor demora a aprender a falar na sua própria voz (decidir como escrever e sobre que tema) porque não é capaz de se ler a si mesmo, tem apenas essa ilusão, graças à familiaridade do seu “ronrom pessoal ou monólogo interior”.

Proust criou o seu próprio mundo na escrita, mas para isso, antes teve que se decifrar na sua comunicação com o mundo. Este não é um fenómeno estático, pois o homem está em confronto constante com o Mundo, inviabilizando, conseqüentemente, o saber total. Assim, o “estar no mundo” do sujeito proustiano não é fechado, e a minha comunicação com o Outro é um complemento da minha comunicação com o Mundo. Pois só na comunicação com o Outro o sujeito pode ver novos mundos que retira da comunicação do mundo com esse Outro.

Se a comunicação com o Mundo possibilitada pela pintura ou pela escrita não concretiza a comunicação com o Outro, então a constituição de si realizada pelo sujeito não estará completa. Isto é, a pintura e a literatura, não retiram o papel essencial da música na constituição do sujeito. Nos excertos dedicados à música criada por Vinteuil podemos, de facto, encontrar o coração da teoria estética proustiana, fundamento indispensável na relação com o Outro, portanto na comunicação intersubjectiva.

Os momentos mais encantadores sobre a percepção artística referem-se à música, daí que, os estudos académicos já existentes sobre esta arte sejam variados e incidam sobre diferentes temáticas. Entre outros, há estudos sobre os seus gostos e a sua estética; análises da relação musical com a sociedade do seu tempo; estudos comparativos entre música e literatura, que são uma tentativa clássica para encontrar as estruturas musicais da obra (ao que, alguns autores propõem uma equivalência entre leitmotiv e anagramas); estudos lexicográficos e temáticos consagradas à música na Recherche, tendo sido feito um inventário completo, por Matorè e Mecz, sobre as alusões e fragmentos desse tema.⁷³

“A música é um elemento catalisador na obra de Proust” (Beckett,

⁷³PIROUÉ, G., *Proust et la Musique du Devenir*, Denoël, Paris, 1960. ; MILLY, J. *La phrase de Proust – des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Larousse, Paris, 1975. FERGUSON, S., *Du clair de lune à l'éternel matin: étude du vocabulaire associé à la musique dans l'oeuvre de Marcel Proust*, Romance Notes, 1974;

1990: 106). Mais especificamente, são as obras de Vinteuil que, à medida que vão sendo introduzidas e apresentadas, alinham a evolução psicológica das personagens. Este facto é muito visível na relação amorosa de Swann com Odette e do narrador com Albertine.⁷⁴ Além disso, a música baliza a descoberta da vocação de escritor e da recuperação do tempo através da obra literária (premissas que se enunciam aqui mas que serão aprofundadas no último capítulo).

As diversas aparições da obra de Vinteuil na *Recherche* constituem um eixo essencial para o desenvolvimento da obra, até ao seu estado final. Por um lado, as descrições das obras musicais estão estreitamente ligadas à paixão, ao tempo e à memória (temas essenciais da obra); por outro lado, se a Sonata corresponde à conquista falhada de Swann sobre a amante, o Septeto, pelo contrário, permite ao narrador apreender a certeza das realidades reveladas pela arte, pois toda a obra é, à sua maneira, uma busca moderna do *Santo Graal*.

A procura do *Graal* realizada por Proust – o absoluto artístico – é compassada por um movimento ternário em direcção à essência da obra. Este movimento caracteriza a tentativa de Swann e a busca do narrador e encontra-se na descrição das próprias obras de Vinteuil: primeiro, a obra tem semelhanças com uma peça impressionista, onde se recortam vagamente alguns elementos descritivos; depois, os contornos vão ficando cada vez mais precisos – obra francamente descritiva, ela veicula as ideias através de unidades musicais individualizadas, atingindo um estatuto quase linguístico (Nattiez, 1999: 80); finalmente, ela ultrapassa esse estádio para atingir o puro e profundo jogo das formas sonoras. A estes três momentos correspondem três modalidades da percepção musical proustiana: percepção leve e indecisa no início, seguida da in-

MATORÉ, G., e I. MECZ, *Musique et structure romanesque dans sa correspondence*, in *La Revue Musical*, n.º 318, 1978.

⁷⁴Não interessa agora fazer referência a todos esses fragmentos e alusões ao tema, no entanto, nove momentos musicais sobressaem na obra de Proust: 1) A execução «arquétipo» e o andante em casa dos Verdurien (I: 203-211); 2) Outras execuções nos Verdurin (I: 214-216); 3) A sonata tocada ao piano por Odette (I: 232-234); 4) A Sonata tocada ao piano em casa dos Verdurin (I: 260); a pequena frase no ambiente de Paris (I: 266); 5) A Sonata tocada ao piano e ao violino na soirée Saint-Euverte (I: 339-347); 6) A transmissão da Sonata ao narrador feita por Odette (I: 520-525); 7) A comparação de Vinteuil com Wagner (III: 664-668); 8) O Septeto (III: 753-768); 9) As sessões de piano (III: 873-886).

tervenção da inteligência racional que procura compreender a obra em diferentes direcções; por fim, a elevação da inteligência à purificação da aproximação, agora capaz de atingir uma verdade.

Um dos excertos que melhor descreve este percurso trifásico encontra-se em *La Prisonnière*:

«Albertine escolhia ou peças inteiramente novas ou as que ainda não tinha tocado para mim senão uma vez ou duas, pois principiando a conhecer-me, sabia que eu só gostava de propor à minha atenção o que me parecia ainda obscuro, feliz de poder, no decurso daquelas audições sucessivas, unir umas às outras, graças à luz crescente, mas, ai!, desnaturada e estranha da minha inteligência, as linhas fragmentárias e interrompidas da construção, a princípio quase oculta na bruma. Ela sabia, creio que compreendia, a alegria que dava, as primeiras vezes, ao meu espírito, esse trabalho de modelagem de uma nebulosa ainda informe. Adivinhava que, à terceira ou quarta audição, a minha inteligência, tendo atingido, e por conseguinte posto a igual distância, todas as partes, e já não havendo actividade que desenvolver em relação a elas, as tinha reciprocamente estendido e imobilizado num plano uniforme. No entanto não passava logo a um novo trecho, pois, sem talvez perceber bem o trabalho que se fazia em mim, sabia que no momento em que o trabalho da minha inteligência lograva dissipar o mistério de uma obra, era bem raro, em compensação, que no curso da sua tarefa nefasta, não chegasse a esta ou àquela reflexão proveitosa.» (5: 362, 363/ III: 874-875).

A penetração perceptiva da obra inicia-se por uma fase em que o narrador, frente à novidade, depara com uma *nebulosa*, que representa um desafio. Um desafio à inteligência, é o que tem que enfrentar para penetrar no mistério. É uma segunda fase indispensável, mas relativamente negativa, porque a inteligência é *desnaturada e estranha*, entrelaçando fios e elementos fragmentários que transformam a obra em objecto. E é aqui que se dá livre curso à subjectividade do auditório.

Mas uma vez esta etapa ultrapassada, se o mistério desapareceu, a inteligência chega a alguma *reflexão proveitosa*, esclarecendo uma verdade transcendente.

A percepção musical proustiana, fundamento da penetração progressiva das obras, inscreve-se portanto no *tempo*. A compreensão é um *processo* e o trabalho exerce-se segundo três dimensões do tempo que, obviamente, correspondem aos três momentos acabados de identificar. Num primeiro momento, a obra está opaca, mas como a obra se desenvolve no tempo, mesmo na ocasião de uma primeira audição, a memória intervém para estabelecer laços entre os seus vários momentos, progredindo a compreensão da obra no decurso da sua execução. É esta a experiência que Swann tem no seu reencontro inicial com a Sonata:

«As notas esvaem-se antes que essas sensações estejam cabalmente formadas em nós para não serem submersas pelas que despertam as notas seguintes ou mesmo simultâneas. E essa imprecisão continuaria a envolver com a sua liquidez e o seu fundo os motivos que por instantes emergem, apenas discerníveis, para em seguida mergulhar e desaparecer, somente percebidos pelo prazer particular que dão, impossíveis de descrever, de lembrar, de nomear, inefáveis – se a memória, como um obreiro que procura assentar alicerces duráveis no meio das ondas, fabricando-nos fac-símiles dessas frases fugitivas, não nos permitisse compará-las às que se lhes sucedem e diferenciá-las.» (CS: I, 345 / 1, 210).

Também o narrador passa por uma experiência idêntica: *«E no entanto, quando mais tarde me tocaram duas ou três vezes aquela mesma sonata, aconteceu-me conhece-la perfeitamente. Assim, não está mal dizer-se “ouvir pela primeira vez”. Se nada se tivesse distinguido na primeira audição, como se pensava, a segunda e a terceira seriam outras tantas primeiras, e não haveria razão para que se compreende-se alguma coisa mais na décima. Provavelmente o que falta na primeira vez não é a compreensão, mas a memória.»* (JF: 2, 102 / I, 520).

Assim, o Tempo, longe de ser esse inimigo que corrói os seres e lhes altera a imagem que deles temos, é indispensável para as obras de

arte serem compreendidas e amadas. A posteridade exige um trabalho de longa duração: «*E esse tempo de que necessita um indivíduo – como me aconteceu a mim com essa sonata – para penetrar numa obra um tanto profunda, é como um resumo e símbolo dos anos e às vezes dos séculos que têm de transcorrer até que o público possa amar uma obra-prima verdadeiramente nova.*» (JF: 2, 104 / I, 521-522).

Esta teoria é perfeitamente visível na Sonata de Vinteuil, e sobretudo, numa “*petite phrase*”. A interpretação ao piano da *petite phrase* torna-se uma espécie de ritual, no sentido de permitir descrever melhor a evolução dos sentimentos de Swann por Odette. Logo no primeiro volume, assim que Swann escuta o arranjo para piano da “Sonata em fá susinado” de Vinteuil, na soirée de M.me Verdurien, o génio musical impõe-se-lhe como organizador privilegiado do mundo sensível, mas sem que, por isso, se destrone a linguagem falada:

«Que belo diálogo ouviu Swann entre o piano e o violino no começo do último trecho! A supressão das palavras, longe de deixar ali reinar a fantasia, como se poderia crer tinha-a eliminado: jamais a linguagem falada foi tão inflexivelmente fatal, jamais conheceu a tal ponto a pertinência das perguntas, a evidência das respostas. Primeiro o piano solitário queixou-se como um pássaro abandonado da sua companheira; o violino escutou-o, respondeu-lhe como de uma árvore vizinha. Era como no princípio do mundo, como se ainda não houvesse senão os dois sobre a face da terra, ou antes, era naquele mundo fechado a tudo o mais, construído pela lógica de um criador e onde para todo o sempre só os dois existiriam: aquela sonata» (CS: 1, 347/ I, 345-346).

No conjunto da passagem atrás referida, sobressaem duas fases na percepção dos fenómenos sonoros provocados pela *petite phrase*. Em primeiro lugar, Swann encontra-se no reino do indizível, ele não pode «*dar um nome aquilo que o deleita*». *Vive um momento de música pura: «Num lento ritmo ela encaminha-o primeiro por um lado depois por outro, depois mais além, para uma felicidade nobre, ininteligível e precisa*». (CS: 1, 210 / I, 345) Depois, quando a frase regressa, ele distingue-a claramente e consegue descrevê-la de forma mais precisa:

o seu ritmo é lento, ela muda de direcção depois de uma pausa, ela retoma um tempo mais rápido. Ela desaparece. A frase regressa ainda uma terceira vez e aí já intervém a inteligência que propõe ao espírito substitutos da forma sonora. É a tentativa falhada de Swann em se apropriar da Sonata. De facto, uma das habilidades de Proust está em sugerir, em cada descrição da Sonata e de forma cada vez mais forte, essa dimensão transcendente em direcção à qual Swann se dirige, mas que não compreende. Isso está reservado ao Narrador com o Septeto.

Swann erra na sua tentativa de entender a peça musical, as circunstâncias de criação e as intenções do compositor através da biografia do seu autor. Além disso, também partia de uma pista falsa ao se apaixonar pela *petite phrase*. De facto, esta música torna-se o «*hymne national*» do seu amor por Odette pois sempre que a ouvia, por sinestesia recriava o efeito original que a música tinha sobre ele. A *petite phrase* tem analogia com uma pessoa e vice-versa: a música é mulher e rejuvenescida; a mulher só será desposada rejuvenescida se se confundir com a música. A imaginação do esteta amoroso é necessária para imaginar essa “metáfora recíproca” como defende a escritora Julia Kristeva – esta não seria possível sem a coincidência entre a analogia (amar a música, amar a mulher) e a contiguidade – presença de Odette ao lado de Swann enquanto escutavam a música (Kristeva, 1994: 267).

A audição do Septeto de Vinteuil pelo herói realiza-se no mesmo salão Verdurien, onde Swann projectou sobre a *petite phrase* da Sonata as suas próprias emoções, mas sem conseguir interpretar correctamente a essência daquilo que pressentia. Em cerca de quinze páginas o Narrador vai percorrer toda a experiência de Swann e finalizar a sua própria. Leva a sua experiência estética a termo certo porque consegue perceber a realização final de todo o empreendimento de Vinteuil: «*A sua Sonata, e como vim a saber mais tarde, todas as suas outras obras, não haviam sido, em relação ao septeto, mais que tímidos ensaios, deliciosos, mas bem precários, junto da obra prima triunfal e completa que me era neste momento revelada.*» (P : 3, 242 / III, 746). Há aqui uma alusão, não apenas à *Recherche* mas à própria história criadora de Proust, já que também a sua obra prima foi precedida pelo tímido ensaio, “*Jean Santeuil*”.

A experiência que o Narrador passa na descoberta do Septeto é, também, similar a todos os seus outros amores e às suas primeiras velei-

dades de amar Gilberte, que não haviam sido senão apelos, pequenos e tímidos ensaios que preparavam o mais vasto amor – o amor por Albertina. Além disso, o pensamento do Narrador abandona-se à evocação do desgosto amoroso e à interrogação sobre os gostos de Albertine: terá sido amante da amiga de Mlle Vinteuil? Assim se vai preparando a junção entre os dois grandes eixos da *Recherche*: a experiência amorosa do Narrador envenenada pelas suas dúvidas a respeito dos hábitos da mulher amada, e a procura da obra d'arte absoluta.

Apenas o Septeto permitiu que o sujeito ultrapassa-se o estado de dúvida e decepção. A decepção é um momento fundamental na procura da verdade, uma vez que, em qualquer domínio dos indícios ou signos, há sempre decepção quando o objecto não nos dá o segredo que pretendíamos. Daí a narração dos momentos repetitivos de desilusão, na primeira audição de Berma, de Vinteuil, no primeiro encontro com Bergotte ou na primeira vista da igreja de Balbec.

Numa primeira vez há poucas coisas que não sejam decepcionantes, trata-se da vez da inexperiência que procura a revelação. O narrador refaz a experiência de Swann, mas vai além dele. Como ele, a sua atenção fixa-se em Vinteuil. Mas já é o Vinteuil artista e não o homem vulgar que o preocupa porque a obra não existe à imagem do seu autor: «*Vinteuil morrera havia muitos anos; mas no meio daqueles instrumentos que animara, fora-lhe dado prosseguir, por tempo ilimitado, uma parte ao menos da sua vida. Da sua vida de homem apenas? Se a arte não fosse realmente senão um prolongamento da vida, valeria a pena sacrificar-lhe o que quer que fosse?*» (P: 5, 245 / III, 759).

O julgamento estético do concerto de Vinteuil – executado ao violino por Morel – mostra a originalidade da recepção estética narrada por Proust (P: III, 239 / 5, 752). No momento em que começa o concerto, o herói não reconhece a música, sente-se num “país desconhecido”. O momento mágico surge quando aparece a “frasezinha” (sensação semelhante à que sentia quando passeando em Combray, desembocava em caminhos familiares).⁷⁵ A significação desta frase está em mostrar o caminho dentro de uma obra inédita de Vinteuil. Quando desaparece o receptor fica outra vez num mundo desconhecido. Mas agora sabe que este mundo é um dos que não poderia conceber que Vinteuil tivesse criado, porque quando estava fatigado da sonata (um universo esgotado

⁷⁵Há neste ponto uma referência explícita ao vol. I: “Du côté de chez Swann”.

para ele) e tentava imaginar outros tão belos como diferentes, só imaginava meras repetições do que já vivia no sentimento de beleza.⁷⁶

Com a impressão da presença do músico Vinteuil no concerto, reencarnado para sempre na sua música – sentia-lhe a «alegria com que ele escolhera e adequara os timbres» – Proust chega a um ponto de não retorno (P: 5, 244 /III, 719). Qualquer dúvida sobre a existência da obra d’arte autêntica dissipara-se, pois o Septeto é a encarnação da obra pura, absoluta, que escapa a qualquer contingência. A diferença Sonata/Septeto contem a chave do enigma da percepção artística⁷⁷. A principal diferença incide na linguagem programática da Sonata em contraste com a linguagem musical contemplativa do Septeto (P: III, 754 / 5, 240). Até a própria passagem dedicada à *petite phrase* é descritiva, dando azo à procura das suas raízes reais, um dos alvos predilectos de estudo para muitos autores e também, fascínio do grande público.⁷⁸

Em *Contre Sainte-Beuve* Proust escreve que «*Dans la mesure où la réalité m’a servi, mesure très faible à vrai dire, la petite phrase de cette Sonate, et je ne l’ai jamais dit à personne, est (pour commencer par la fin), dans la soirée Saint-Euverte, la phrase charmante mais enfin médiocre d’une sonate pour piano et violon de Saint-Saëns, musi-*

⁷⁶A comunicação entre duas obras de Vinteuil evidencia-se na unidade entre o Septeto e a Sonata (5: 244-250). Às suas frases musicais, «*poderiam os musicógrafos assinalar-lhes o parentesco, a genealogia, nas obras de outros grandes músicos, mas só em virtude de razões acessórias, de semelhanças exteriores, de analogias mais engenhosamente achadas pelo raciocínio do que sentidas pela impressão directa.*», pois, apesar das diferenças audíveis entre as duas obras, «*uma tão calma e tímida, quase desprendida de tudo e como filosófica, a outra tão insistente, ansiosa, implorante, eram no entanto uma mesma prece.*» Esta relação será aprofundada no capítulo seguinte, assim como o exemplo mais concreto de comunicação entre autores diferentes, visível nas referências a Wagner.

⁷⁷A apresentação do par Sonata/Septeto confirma a tendência da linguagem musical ocidental: melodia/harmonia; maior/menor; homofonia/polifonia; homoritmia/poliritmia.

⁷⁸“Swann in Love” é o nome de um filme de Volker Schlöndorff baseado na obra de Proust. Um dos problemas que se colocou à realização deste filme foi exactamente como representar a “petite phrase”, com que composição. A solução encontrada foi a de contratar um compositor contemporâneo – Hans Werner Henze – e convencê-lo a escrever na sua veia romântica, e depois encontrar um bom violinista que a interpretasse no filme. (<http://www.cynsa.@well.com>)

cien que je n'aime pas». ⁷⁹. Apesar deste pressuposto, muitos autores defendem diferentes hipóteses: a sonata para piano e violino de Saint-Saëns, um prelúdio do Lohengrin (pelo menos a parte dos trémulos), um pedaço da balada para piano e orquestra de Faurè, a conclusão da 32^a sonata para piano de Beethoven ou influências de Schumann e Schubert. Ou quem sabe, como analisa Nattiez, tudo esteja no «papel particular que desempenha, na significação da *Recherche*, o interesse de Proust por *Parsifal*» (1999: 23).

Discussão inócua uma vez que, Proust debica certamente à direita e à esquerda para criar as suas personagens e para fabricar as obras d'arte imaginárias do seu romance. “*De Jean Santeuil à Recherche, a petite phrase passa de Saint-Saëns para Vinteuil e nada, no seu texto impede o reencontro com Saint-Saëns.*”, afirma Nattiez (1999: 29). Proust confirma que foi inspirado por esse compositor mas também pelo laço entre as obras do mesmo compositor: laços temáticos entre a sonata para piano e violino e o quinteto de Franck, análogos às relações entre a Sonata e o Septeto de Vinteuil. Na realidade, toda a discussão se torna estéril porque Proust se inspirou numa multidão de factos musicais concretos para compor as suas obras musicais imaginárias e como as suas descrições técnicas da *petite phrase* são pouco numerosas, deixa o campo livre para as analogias mais diversas.

Na análise musical da obra de Proust tem que se ir mais além da *petite phrase* porque o fundamental em todos os estudos realizados é a constatação de que a música contamina o próprio facto literário. Todos os estudos já realizados no contexto musical contribuem para a compreensão da obra, pois como na literatura, a significação de um texto não é apenas aquela que é construída pelo seu leitor mas também a que lhe foi atribuída pelo seu autor; ou como aprofundou Bloomfield, a linguagem permite suscitar uma reacção numa pessoa, quando outra pessoa experimentou o estímulo. O estudo crítico da invenção de Proust permite, sobretudo, definir o que Nattiez denomina “un espace poétique”. ⁸⁰ Isto é, o horizonte ou a trama de vida, a partir do qual o artista elabora a sua concepção do mundo, as suas ideias próprias, apresentando o seu estilo e unidade.

⁷⁹ *Contre Sainte-Beuve* (Proust, 1971: 565).

⁸⁰ Nattiez utiliza várias vezes esta expressão “espace poétique” logo no início da sua obra *Proust Musicien* (1999, 7).

Como já disse Umberto Eco, no mundo caótico em que vivemos, só a própria obra de arte apresenta uma estrutura formal de unidade, «a obra, antes de mais, propõe novas convenções linguísticas às quais se submete, e torna-se ela mesma a chave da sua própria totalidade» (Eco, 1989: 77). A questão está em saber em que repousa essa estrutura formal, ou seja, como é que ela dá às partes uma unidade que não teriam, sem ser nesse sistema. A resposta está num conjunto de experiências, ou numa “dimensão transversal” suplementar que se une à dimensão ocupada pelas personagens, acontecimentos e partes da *Recherche*. (Deleuze, 1998: 200-203). É a transversalidade que assegura uma nova convenção linguística, isto é, uma estrutura formal da obra – baseada na trama da experiência vivida – que atravessa todos os parágrafos, que vai de uma frase a outra, em todo o livro e que, até une o livro de Proust àqueles que admira (Nerval, Chateaubriand, Balzac).

Através da noção de trama de experiência vivida, Proust defende que a comunicação da verdadeira arte com um público deverá passar pela captação e revelação de uma realidade longe da qual vivemos, e da qual nos afastamos cada vez mais. Uma realidade que corremos o risco de morrer sem conhecer e que, segundo Proust, mais não é do que a nossa própria vida: «Captar a nossa vida; e também a dos outros; pois o estilo, para o escritor como para o pintor, é um problema, não de técnica, mas de visão». (TR: 7, 184 / IV, 475) Esta visão é a revelação, impossível por meios directos e conscientes, da diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós.

O fulcral a ter em consideração sobre a estética proustiana reside na tese de que, graças à arte, não contemplamos apenas um mundo, o nosso, mas vemo-lo multiplicar-se: assim, há tantos mundos quantos artistas originais. Esta teoria sobre a comunicação intersubjectiva é bem exemplificada quando defende a habilidade de Elstir em nos proporcionar um mundo novo, naquilo que representa nas suas telas: «Tinha ele mostrado naquela aguarela a aparição das rosas que vira e que, sem ele, jamais teríamos conhecido; de maneira que se pode dizer que era uma variedade nova com que aquele pintor, como um horticultor engenhoso, havia enriquecido a família das Rosas» (SG: 4, 340 / III, 333). A arte autêntica está viva, recompondo a vida do seu público, expressando-lhe a própria vida: só ela desmancha o trabalho feito pelo

amor próprio, pela paixão, pelos hábitos, pela inteligência, «*descendo além do mundo das aparências*». (TR: 7, 188 / IV, 477).

Em síntese, na teorização levada a cabo por Marcel Proust, a experiência estética surge como ponte mediadora de três planos diferentes de comunicação que, através do seu cruzamento, provocam um problema de comunicação ao sujeito proustiano e moderno e ao mesmo tempo, são necessários para concretizar o ideal de comunicação. Em primeiro lugar, encontra-se o problema da comunicação do sujeito consigo próprio, que segundo Proust só poderá ser solucionado através da expressão artística – especialmente enfatizada na escrita – enquanto momento de introspecção e transparência na selecção e recordação dos momentos válidos, que se encontram presos à trama da experiência vivida; o plano da comunicação do sujeito com o mundo, que só poderá ser retratado através da arte – o objecto de arte traduz o mundo criado – mais facilmente visível na pintura, onde mais do que uma mera representação, há sempre uma “*expressão criadora*”, que na tela pintada mostra a “*anexação do mundo pelo indivíduo*” (Ponty, 1962: 52). O terceiro plano incide na comunicação do sujeito com os outros, momento de conflito visível nas relações amorosas, em que se prova a ineficácia da comunicação directa. A solução deste problema é trabalhado mais uma vez na expressão criadora, desta feita, na música. Só através da música poderá encontrar-se comunhão comunicacional, como se verifica na relação Odette-Swann e a audição da *petite phrase*, hino do seu amor. Pode-se afirmar que na teoria de Proust a questão do amor não segue uma lógica do poder (como em Sartre) mas uma lógica estética de comunicação.

A experiência estética apresentada na *Recherche* é apanágio da verdadeira comunicação, podendo definir-se como um mecanismo que coloca à vista os mundos que são os indivíduos, e que, sem a arte de um Vinteuil, de um Bergotte ou de um Elstir, o herói de Proust jamais conheceria, sendo por isso mesmo, um passaporte perfeito na procura da sua individualidade: «*A música, bem diferente nisso da companhia de Albertine ajudava-me a descer em mim mesmo, a descobrir em mim coisas novas: a diversidade que em vão procurara na vida, nas viagens, cuja nostalgia no entanto me era dada por aquela maré sonora que fazia expirar junto de mim as suas vagas batidas de sol. Dupla diversidade. Assim como o espectro exterioriza para nós a composição*

da luz, assim a harmonia de um Wagner, a cor de um Elstir permitem-nos conhecer aquela essência qualitativa das sensações de outrém, na qual o amor por outra criatura não nos faz penetrar.» (P: 5, 152/ III, 665).

3.3 Comunicação e Contemplação

«Et de même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature a abandonnée, je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes.»

Marcel Proust, *La Prisonnière* (5, 248/ III, 763)

A afirmação acima seleccionada, melhor que muitas das que já foram aprofundadas no capítulo anterior, prova que o relevo atribuído à criação e recepção musical na *Recherche* é extremamente forte: um instrumento da “comunicação das almas”. Este instrumento é delineado por Marcel Proust como uma possibilidade de comunicação ideal, que (como se tentará demonstrar) longe da simplicidade, se torna, sem dúvida, original e mesmo, extraordinário. Com este objectivo é interessante percorrer o pensamento deste autor e tentar acompanhar a sua teoria da comunicação.

Em primeiro lugar, é necessário desconstruir o papel desempenhado pela música no romance, já não no sentido de uma aprendizagem na percepção musical (como foi efectuado no capítulo anterior) mas como um mecanismo através do qual o herói proustiano descobre a sua vocação literária. A música de Vinteuil (compositor referido muitas vezes ao longo da obra) serve de tradutor imediato de um “souci de soi”, isto é, das razões de Proust para se dedicar à literatura. Para reflectir, claramente, sobre a forma da música servir de catalisador da vocação literária do herói, é conveniente entender as referências explícitas, na *Recherche*, ao compositor alemão Richard Wagner e a influência indubitável de Schopenhauer, cuja filosofia serviu de suporte teórico essencial, à teoria estética de Proust⁸¹.

⁸¹As referências a Richard Wagner (1813-1883) ao longo da *Recherche* são bas-

Em *La Prisonnière* há uma passagem extraordinária, a única em toda a *Recherche*, que aproxima explicitamente a Sonata de Vinteuil a uma obra real, no sentido de uma analogia artística com a música de Wagner e também, numa proximidade física com quem a materializa:

«Tocando aquele compasso, e se bem que Vinteuil estivesse exprimindo ali um sonho que haveria de permanecer inteiramente estranho a Wagner, não pude deixar de murmurar: “Tristão”, com o sorriso que tem o amigo de uma família ao descobrir na entonação, no gesto de um menino alguma coisa do avô, que no entanto o neto não conheceu.» (5,151 / III,664-665)

A filiação, no sentido genealógico, entre Wagner e Vinteuil é aqui estabelecida expressamente. Proust reflecte sobre a música a partir das obras imaginárias de Vinteuil e alude a Wagner para esclarecer o funcionamento da *petite phrase* da Sonata do primeiro, já que, desde o início da obra, evoca sem restrições, a técnica wagneriana do *Leitmotiv*:

«Eu percebia tudo o que contém de real a obra de Wagner, ao rever aqueles temas insistentes e fugazes que visitam um acto, só se afastam para voltar, e às vezes remotos, adormecidos, quase desvinculados, são em outros momentos, com permanecerem vagos, tão instantes e tão próximos, tão internos, tão orgânicos, tão viscerais, que mais parecem a reincidência de uma nevrálgia do que de um motivo.» (5,152 / III, 665).

A aproximação de Wagner a Vinteuil, pode ser fundamentada pelo ideal comum da procura do individual, um ideal claramente proustiano e moderno. A queda do sujeito moderno no individualismo tem sido problematizada por várias teorias mas, todas partem de uma realidade

tantes, mas os excertos mais interessantes decorrem quando descreve a música de Wagner como similar à de Vinteuil, por também contribuir para que o sujeito desça dentro de si mesmo. (Vol. III:664-667, 674, 769, 778; IV: 67, 260, 338, 355). Arthur Schopenhauer (1788-1860) é apenas referido directamente duas vezes: vol. IV, p. 318 e 569.

comum: a descontextualização do sujeito. Antes da modernidade (sobretudo até à Idade Média) o sujeito estava inserido num cosmos ordenado e finito. Com o desaparecimento dos limites do cosmos, o sujeito vê-se perdido no Infinito, provocando a chamada “crise infinitista” (Santos, 2000: 12). Além do problema levantado pela perda de um cosmos finito, dá-se também a perda do centro, que antes era divino. Se o centro desaparece, a máxima “O centro está em toda a parte” transfere para cada indivíduo a qualidade de centro divino, provocando o individualismo e culto do génio.

A apresentação de cada sujeito como autor provoca o desejo de uma mais frequente e intensa comunicação entre os centros, da união entre o uno e o múltiplo. A comunicação neste plano deveria surgir como uma rede ou na famosa “aldeia global”. Mas parece-nos que Proust procurou fabricar a sua própria rede, não em forma de Nova tecnologia como a Internet, o Virtual, o Digital, etc, (o nome dado à essência não é o mais importante) mas de obra literária, obra completa e absoluta. Ou seja, a obra passa a constituir a rede total de comunicação ideal.

O sonho da obra total visível em Proust e Wagner corresponde a uma tentativa de obtenção da comunicação ideal, através de uma obra total que se constitui em si própria como uma esfera de comunicação, onde todas as partes comunicam entre si. A *poïetique* de Wagner não é inteiramente comparável à de Proust mas ambos são, de facto, tentados pelo demónio da unidade na obra de arte total: *Gesamtkunstwerk*. Este facto é facilmente comprovável na literatura de Proust, ou não se mostrasse ele próprio preocupado, numa das passagens, em explicar a Albertine que, «os grandes literatos jamais escreveram senão uma obra única, ou seja, nunca fizeram senão refractar através de meios diversos, uma mesma beleza que trazem no mundo» (5, 365). No caso de Wagner a obra total consiste na Tetralogia, cujos libretos serviram de exemplo a Proust.⁸²

Proust encontrou em Wagner o modelo do objecto fundamental da *Recherche*: “a busca do absoluto através da obra d’arte” (Nattiez, 1999:

⁸²A Tetralogia de Wagner: *Der Ring des Nibelungen* (1853-1874) – “Crepúsculo dos Deuses” divide-se em: “A morte de Siegfried”; “Siegfried”; “O Ouro do Reino” e “A Walkiria”. O contexto é sempre o mesmo: uma mulher redentora – Senta, Elisabeth, Elsa, Isolde, Brünnhilde, Kundry – que se sacrifica para salvar o homem – lógica visível desde o *Navio Fantasma* até *Parsifal* (com excepção dos Mestres Cantores).

62). Um ideal impossível, logo à partida, uma vez que, como o *Ring* e a *Recherche* exigiram mais de vinte anos de trabalho, era impossível oferecerem ao leitor e ouvinte a unidade estilística com que os seus autores sonharam. No máximo, com o decorrer do *Ring* pode-se ver a história da linguagem musical wagneriana e na *Recherche* as evoluções do estilo de Proust. Estas obras tentam esconjurar o tempo que passa mas são vencidas pelo tempo que não as deixa escapar à sua influência.

Se a ópera wagneriana pretende explicitamente integrar poesia, música, dança, pintura, escultura e arquitectura, a *Recherche* corresponde a um projecto similar onde os diferentes géneros literários são os elementos capitais da obra. Walter Benjamin começa o seu magnífico ensaio “A imagem de Proust” com essa mesma constatação: “Os treze volumes de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, são o resultado de uma síntese impossível, na qual a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco se condensam numa obra autobiográfica” (Benjamin, 1987: 36).

A obra de Wagner narra o nascimento e a morte do mundo, tentando resumir magicamente a eternidade, em algumas horas de música. Daí representar um modelo exemplar da criação de uma obra total – que respeita a individualidade das personagens e dos motivos, mas que os transcende e integra na unidade. Não admira que J. Nattiez afirme, em “Proust Musicien”, que para Wagner, as próprias cadências de fim de acto não são mais que uma suspensão provisória da melodia contínua, tal como, para Proust, as divisões em capítulos, são também, muitas vezes artificiais. Para conjurar o risco de dispersão e para dar unidade à “manta de retalhos” que é uma obra, ambos os autores fabricaram fios condutores, que como já foi referido, são os *leitmotiv*. (Nattiez, 1999: 58). Os *leitmotiv* podem ser interpretados como uma estratégia de comunicação dentro do próprio universo do autor uma vez que, são pontos nevrálgicos que facilitam a compreensão da obra. O caso mais visível é o da “petite phrase” que estabelece uma teia de relações onde o par Odette/Swann desempenham o seu papel, ao longo de todo o romance, dando-lhe coesão.

É no *Temps Retrouvé*, em particular no capítulo que descreve a matiné nos Guermantes⁸³, que o herói enfrenta a descoberta da verdade:

⁸³Este episódio já havia sido referido no capítulo 3.1 “A experiência do Tempo”.

a reflexão final na biblioteca dos Guermantes confirma o papel fundamental desenvolvido pela música, na busca do absoluto artístico – a obra como meio de comunicação ideal – e a decisão de realizar a sua vocação de escritor. A música é considerada o modelo do empreendimento literário, principalmente porque é um modelo perfeito de funcionamento da memória involuntária, com a qual o narrador fará o conteúdo essencial do livro. Esta revelação é-lhe dada por *Parsifal* – um *alter ego* criador – como confirmam os esboços: «*J'étais bien content tant que durerait cette longue audition de Parsifal d'être enfermé pour pouvoir penser un peu à l'aise.*»⁸⁴ A referência a *Parsifal* neste momento deve-se ao facto de se tratar da obra, que por ser executada no salão ao lado, obriga o herói a ficar na biblioteca, momento utilizado para sentir todas as verdades do tempo que a memória involuntária desprendia.

Mas esta referência a um compositor real é suprimida na versão final do *Temps Retrouvé*, uma decisão tomada, na opinião de Nattiez, a partir do momento em que Proust tem a ideia de revelar o absoluto artístico ao narrador pelo intermédio de uma obra musical (1999: 65). Como esta obra será a amplificação da Sonata que conduziu Swann ao insucesso, ele não vê qualquer razão para conservar no *Temps Retrouvé* uma alusão concreta a Wagner. Além disso, uma peça de música pura não deverá ter o seu conteúdo veiculado pela linguagem das palavras, como é o caso de um fragmento de ópera. O narrador deve ter a revelação graças a uma obra d'arte imaginária, porque dentro da lógica do romance, uma obra real é sempre ilusória: o acesso ao absoluto só pode ser sugerido por uma obra desencarnada, irreal e ideal. A obra redentora não pode ser deste mundo. A própria *Recherche* e o *Parsifal* são consideradas obras redentoras porque não se limitam a contar uma busca, consideram-se portadoras de uma mensagem salvadora.

A par de Wagner é também facilmente visível a presença de Schopenhauer em *À la Recherche du temps perdu*. Sobretudo na forma como Proust atribui à música um lugar privilegiado dentro da hierarquia das artes, no mesmo sentido do sistema de Schopenhauer em que todas as artes, com excepção da música, estão sujeitas à *mimesis*, só ela con-

⁸⁴Esquisse XXIV (volume IV, 812). Na última edição de La Pléiade todas as possibilidades de texto esboçadas por Proust nos seus cadernos são apresentadas exaustivamente.

seguindo (por fugir a esta característica) atingir a essência das coisas. Além do mais, Schopenhauer é também considerado, pelos seus biógrafos, um homem de um só livro, *Monde comme Volonté et comme Répresentation* (embora não seja a sua única obra) e de um único pensamento – “a intuição como a essência do mundo”, facto este, que o aproxima do ideal wagneriano e proustiano da obra total.

A distinção intuição/inteligência desenvolvida por este filósofo é importante para perceber a relação Eu-Mundo: através da primeira, temos acesso à essência das coisas, já com a segunda, construímos uma representação do mundo, mediada pelo intermediário racional dos conceitos e da ciência. Este mesmo esquema é identificado por Proust, no momento em que Swann ouve a música de Vinteuil e tem a intuição de que não a saberá compreender, apenas através da inteligência. Daí que, as imagens que ele constrói para se apropriar da música são classificadas por Proust de «*substitus*» e «*fac-similés*». Pela mesma razão, a própria *petite phrase* é racionalizada por Swann apenas como “*l’air national*” do seu amor por Odette, quando na realidade, se trata de um trecho musical suficiente para o conduzir ao mundo superior da essência (porque a Vontade está presente em cada fenómeno). Assim, Proust (como Schopenhauer) dá-se conta de que através da inteligência se desvia do objectivo inicial da sua *Recherche*: a busca da essência para lá dos fenómenos.

Outra ponte importante a referir entre os dois autores reside no facto de que, no *Monde comme Volonté et comme Répresentation* de Schopenhauer, tal como na *Recherche* (seguindo a análise de Nattiez⁸⁵) há uma hierarquia das artes que corresponde aos diferentes graus de objectivação da Vontade. A beleza perfeita, segundo Schopenhauer, é a beleza humana; a arquitectura está em baixo na escala, porque se trata de uma arte puramente funcional; a pintura ocupa um lugar intermediário porque reenvia para o mundo exterior, isto é, para um mundo de representação. Nesta perspectiva, não admira que Swann (apenas um crítico falhado de pintura), depois de escutar a Sonata (ainda na sua fase descritiva), a compare a uma pintura de Pieter de Hooch⁸⁶, não conseguindo

⁸⁵Jean-Jacques Nattiez, no seu livro “*Proust Musicien*”, dedica à relação Proust/Schopenhauer, todo o 3º capítulo: “*De Vinteuil à Schopenhauer*” (1999: 153-172).

⁸⁶«...le pianiste jouait, pour eux deux, la *petite phrase* de Vinteuil qui était comme dans ces tableaux de Pieter De Hooch, qu’approfondit le cadre de étroit d’une porte

aceder ao mundo superior da essência; e que só o herói o consiga concretizar, na recepção contemplativa do Septeto. Para Schopenhauer, a música é, como as outras artes, uma representação, mas enquanto todas as outras são uma representação das ideias, a música, como se eleva para lá da descrição precisa do mundo, é a representação imediata da Vontade: «Le compositeur nous révèle l'essence intime du monde, il se fait l'interprète de la sagesse la plus profonde, et dans une langue que sa raison ne comprend pas» (Schopenhauer, 1966: 332).

A ideia de génio criador forma-se a partir de uma atitude contemplativa e não de uma forma de conhecimento. Esta atitude contemplativa aproxima-se da contemplação platónica, ao pressupor que há conversão quando se volta para as Ideias. Em Schopenhauer, a contemplação artística do génio é igualmente uma conversão, que se volta para a beleza da natureza. «A essência do génio», diz Schopenhauer, «exige um esquecimento completo da personalidade e das suas relações» (1966: 191). Já para Proust, a essência do génio, (se assim se pode chamar) encontra-se não numa transcendência do sujeito, mas no seu próprio íntimo. Daí a importância da comunicação consigo mesmo, enquanto forma possível de auto-conhecimento.

Esta comunicação monológica transfere para o próprio sujeito a capacidade de se conhecer e reconhecer em si. A necessidade que Proust tem de se isolar para escrever não é fruto do acaso, mas sim fruto do ideal individualista moderno, que Walter Benjamin tão bem metafóricoizou: «Submetendo-se à noite, Proust vencida a tristeza sem consolo da sua vida interior (que ele uma vez descreveu como “*L'imperfection incurable dans l'essence même du présent*”) e construiu, com as colmeias da memória, uma casa para o enxame dos seus pensamentos» (Benjamin, 1987: 38)

Enfim, a grande obra de Schopenhauer empresta a Proust a trama narrativa da função da música no romance, pois se para o primeiro, a música é o modelo ideal do que a filosofia deve ser, para o autor da *Recherche* dá acesso a uma verdade metafísica: é o modelo ideal e utópico da literatura. Neste ponto da reflexão sobre o papel da música na obra de Marcel Proust torna-se importante perceber como a expressão

entrouverte, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la *petite phrase* apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde.» (I, 215)

artística trabalha o plano da comunicação intrasubjectiva. Um plano que, ao longo da dissertação, foi sendo realçado como o fundamento da única comunicação verdadeira, em detrimento da comunicação intersubjectiva.

Como se acabou de observar, a essência do sujeito é descoberta numa atitude contemplativa (Schopenhauer) em relação ao absoluto (Wagner), e traduzida na criação artística. A melhor prova de que a música permite comunicar a essência do génio é apresentada no episódio do Septeto de Vinteuil, um hino à potência da Arte enquanto meio de comunicação das verdades eternas e depósito de essências (em certa medida, inspirado na teoria platónica).

É claro que *la petite phrase* de Vinteuil sai de um violino e um piano, podendo ser decomposta materialmente: cinco notas próximas, duas repetidas; mas isto nada significa porque essas notas são como a “aparência sonora duma entidade espiritual” (Deleuze, 1998: 51). Enquanto todos os outros signos são apenas materiais (pela sua origem, pela forma como se encaixam no objecto, pela sua explicação) os signos da arte não encontram na analogia ao real a sua fórmula mais profunda. Estes signos dão-nos a verdadeira unidade: unidade de um signo material com um sentido espiritual porque a essência é a unidade do signo e do sentido revelado pela obra de Arte. Por isso, a *petite phrase* tem uma existência real, independentemente dos instrumento e sons que a reproduzem.

Também no momento alto de contemplação do Septeto, a música é escoada de qualquer conteúdo representativo e o seu impulso e dinâmica é dado por um grupo de termos – diferenças e semelhanças – e seus sinónimos:

«E era justamente quando ele buscava poderosamente ser novo, que se reconhecia, sob as diferenças aparentes, as analogias profundas e as semelhanças intencionais que havia no seio de uma obra, ao retomar Vinteuil repetidas vezes uma mesma frase, diversificando-a, divertindo-se em mudar-lhe o ritmo, em fazê-la reaparecer sob a sua forma primitiva, essas semelhanças intencionais, obra da inteligência, forçosamente superficiais, jamais chegavam a impressionar tanto como as semelhanças, dissimuladas, involuntárias, que se patenteavam, sob cores diferentes en-

tre as duas obras-primas distintas; pois neste último caso, Vinteuil procurando ser novo, interrogava-se a si mesmo com toda a pujança do seu esforço criador, e atingia a sua própria essência em profundezas onde, seja qual for a pergunta que se lhe faça, é com a mesma entonação, a sua entonação que ele responde.» (III, 760/ 5, 246).

Vinteuil, o emissor, atingia assim *a sua entonação*, ou seja, a sua própria essência, porque quanto mais individual se torna uma obra mais reconhecível é o seu estilo, recortando-se daqueles com quem partilha um mero período estilístico. Do lado da recepção, também se comprova que só a música realiza o real impalpável, conseguindo elevar as sensações em bruto do narrador – a sua essência – a impressões elevadas da arte, que encarnariam na obra-prima literária de Proust. A verdadeira questão está em perceber no que consiste essa essência revelada pela obra de arte. Segundo Proust trata-se da presença de uma qualidade última, diferente e absoluta no sujeito: “*difference qualitative*” (TR: IV, 474 / 7,185).

Se a essência é qualidade profunda do coração de um sujeito só ela pode comprovar e demonstrar o que há de individual e intransmissível no mundo de cada sujeito. Mas há que salientar que a busca da essência pelo sujeito proustiano é diferente da contemplação pura das ideias platônicas. Para Platão, como já foi referido no capítulo “Experiência do Tempo”, só se atingem as ideias quando a pessoa sai do tempo e vai para a eternidade; exige-se um salto para fora do tempo, através da abolição do Tempo (ideal da geometria). Portanto, a reminiscência é formal, enquanto que para Proust já é material e desenvolvida através dos cinco sentidos (para Platão só a visão era considerada um sentido ideal; a audição só para determinados sons musicais), não se conseguindo nada sem gastar tempo na experiência sensorial.⁸⁷

O fenómeno do Tempo é importante porque permite a existência de comunicação dentro do mundo do próprio sujeito. Proust vê o mundo envolvente da essência como um início do mundo em geral, o nascimento do próprio tempo. Daí a importância de redescobrir o Tempo

⁸⁷A revelação da verdade que cada um dos cinco sentido possibilita ao sujeito foi já aprofundada na exposição sobre o mecanismo da memória involuntária, no capítulo 3.1 “*A Experiência do tempo*”.

– *Temps Retrouvé*. Segundo Proust só se encontra qualquer coisa que corresponda à situação de essências originais, num estado profundo: dormir (porque está liberto do tempo, não é constrangido a segui-lo) e criar (o artista tem a revelação do tempo original, que no estado puro está comprimido nos signos de arte). Como o sono, a arte (enquanto estratégia de comunicação intrapessoal) está para além da memória voluntária, que apela ao pensamento puro enquanto faculdade das essências, mas mobiliza a memória involuntária e dá-nos uma imagem da eternidade. Só a arte nos faz encontrar o tempo que está envolvido na essência, idêntico à eternidade. O extra-temporal de Proust é o tempo no estado de nascença encontrado pelo sujeito-artista: «*l'oeuvre d'art était le seul moyen de retrouver le temps perdu*» (TR: IV, 478 / 7, 199).

Uma questão se levanta na sequência destas reflexões: Como é que o sujeito-artista consegue comunicar a essência encarnada na obra d'arte, a essência que o individualiza e torna eterno? Se a essência só é revelada pela obra d'arte, o problema da comunicação com o Outro e com o Mundo mantém-se. O sujeito alcança o seu Eu mais íntimo numa espécie de comunicação consigo mesmo, através da memória involuntária e da arte, mas fica pendente como solucionar esse solipsismo. Ou seja, como comunicar a sua essência ao Outro?

A resposta ao individualismo, no raciocínio da *Recherche*, reside na comunicação que se recorre do *médium* entre o Eu mais íntimo e o Outro mais estranho: a obra de arte. Uma obra que resulta da a essência encarnada na matéria maleável: a cor na pintura, a palavra na literatura, o som na música. Numa aproximação interessante às teorias do fenomenólogo Merleau-Ponty, a obra de Marcel Proust apresenta a Arte como uma transmutação da matéria. Não que a essência se confunda com um objecto, mas aproxima dois objectos muito diferentes, nos quais percebemos que existe certa qualidade, uma qualidade comum aos dois objectos.

Se existe alguma aproximação entre Marcel Proust e Merleau-Ponty, essa comunhão advém da defesa de que é impossível chegar à essência sem o sensível. A comunicação das essências está patente, sobretudo, em “Visible et invisible”⁸⁸, obra onde *Merleau-Ponty* pretende provar que não há ideias eternas, superiores, fora da matéria (mostra o seu lado anti-platónico), mas antes a união matéria e forma (Visível/invisível).

⁸⁸Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Tel Gallimard, Paris, 1964.

Merleau-Ponty defende que todo o mundo perceptual tem uma espécie de unidade orgânica (visível e invisível), desde o próprio corpo até às obras d'arte. Nesta perspectiva, afirma que «Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur» (Merleau-Ponty, 1964: 195). Se a matéria e forma se confundem nos objectos artísticos, então, a essência do amor – *petite phrase* – podia ser apresentada a Swann, mas também era comunicável a todos aqueles que o escutavam, mesmo sem saberem. Porque a música, assim como a literatura, as paixões, e a experiência do mundo sensível, possuem uma invisibilidade que não se deixa afastar das aparências sensíveis. Assim, a Sonata de Vinteuil é um audível que não existe sem o seu invisível que é um conteúdo muito específico, originário da essência do seu autor. Não se conhece a essência sem a matéria onde incarna – não são independentes. Esta mesma lógica, já tinha sido observada no próprio fenómeno da memória involuntária, em que duas sensações eram vivenciadas em simultâneo, provocando o recordar fora do tempo, graças à informação transmitida pelos sentidos. Simplesmente porque as essências são resultado de uma vivência individual.

Na teoria de Merleau-Ponty, as aparências são sempre o disfarce de forças e leis desconhecidas, que só são detectadas através de uma experiência carnal. Por isso, a explicação lógica não nos dá a ideia em si, apenas uma versão secundária; sem o mediador corpo, as ideias seriam inacessíveis. Esta é a razão porque Swann, pode tentar fechar a «*petite phrase*» entre as marcas de notação musical, reportar-se ao conjunto de cinco notas que a compõem e à recordação constante de duas delas – «*la douceur rétractée et frileuse*» – que faz a sua essência ou sentido. Como o invisível só existe aliado a uma coisa sensível, no momento em que pensa nesses signos e seu sentido, deixa de existir a «*petite phrase*», passa a haver apenas valores simples, substituídos pela comodidade da sua inteligência. Com o primeiro contacto musical, há a abertura de uma posição que já não pode ser fechada: estabelece-se um nível em relação ao qual qualquer outra experiência será referenciada. A Ideia é esse visível, essa dimensão, e não um facto invisível.

Mas voltemos à questão inicial: Como é que o sujeito consegue

comunicar ao Outro a essência encarnada na obra d'arte, a essência que o individualiza e torna eterno?

Na verdade, a única intersubjectividade, para Proust, é a artística: “*Só pela Arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrém do seu universo que não é nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as porventura existentes na lua*” (TR: 7,186 / IV, 474). Este excerto conduz-nos para o fulcral da sua teoria da comunicação intersubjectiva: cada indivíduo, ao exprimir o mundo do seu ponto de vista, exprime um mundo diferente, que não existe fora da perspectiva do sujeito que o exprime, mas que é expresso, como a essência, não do próprio sujeito, mas do Ser que está por trás do sujeito e que se revela ao próprio sujeito. Por essa razão, e como já foi analisado no capítulo anterior – *O Sujeito Proustiano* – a amizade só estabelece falsas comunicações; e o amor mais lúcido renúncia a toda a comunicação.

É caso para se questionar, enfatizando o lado utilitarista do problema, para que serve a Comunicação. Realmente, porquê dar tanto valor ao fenómeno comunicacional, se em qualquer comunicação com o Outro, no final prevalece sempre, a falsidade e inviabilização de qualquer sintonia ou coerência mútua. A resposta habermasiana é sem dúvida a mais funcionalista pois defende que a comunicação serve para organizar acções colectivas, através da interacção performativa da linguagem, dentro de um espaço público colectivo.⁸⁹ Mas, não ajuda a esclarecer o sujeito moderno (proustiano) na busca da sua identidade, pois esse espaço público é fundado em consensos que não advêm de uma opção individual. Também Charles Taylor observa a busca da identidade do sujeito moderno na dificuldade dos indivíduos se interessarem pela política – espaço de fusão público/privado – optando por se esconderem no individualismo. Portanto, a constituição de espaço público, não resolve o problema da constituição do sujeito moderno, posição que é explicitamente trabalhada por Marcel Proust.

Os existencialistas e fenomenólogos também encaram a comunicação numa perspectiva individualista, na relação Eu-outro e afastam-se do ideal de transparência do romantismo, em que se sonhava com uma metafísica da comunicação total. Sartre aprova a comunicação enquanto fórmula para o sujeito procurar a sua liberdade e, sobretudo, para con-

⁸⁹A questão do espaço público segundo Habermas já foi aprofundada no capítulo 1.3 “*Sujeito e Comunicação*”.

trolar a liberdade do Outro. Já Merleau-Ponty, a comunicação tem a papel de possibilitar ao sujeito uma nova forma de ver o Mundo (mais uma vez se aproxima de Marcel Proust), pois só através do outro eu poderei ver um Mundo que sozinho jamais poderia alguma vez ver, e de me ver a mim mesmo. No fundo, o Outro acaba por ser um veículo de comunicação com o Mundo, não havendo uma comunicação directa mas sim, uma forma de conhecer um Mundo que não se fecha ao sujeito.

A questão da intersubjectividade – comunicação com o outro – segundo Ponty, funda-se sobre três dimensões: Eu, Outro e Mundo. O sujeito locutor (Eu) estabelece uma permuta constante entre a sua maneira de ver o Mundo (relação Eu-Mundo) e com a forma do sujeito receptor (Outro) ver o Mundo, na constituição de uma sistema de signos (linguagem). Por isso, quando o Sujeito emissor (Eu) formula uma mensagem para o sujeito receptor (Outro) tem de ter em conta a situação desse Outro no mundo (relação Outro-Mundo) para conseguir estabelecer verdadeira comunicação e não apenas informação (passagem de dados). Ao mesmo tempo, a relação Eu-Outro é função da relação Eu-Mundo, isto é, aquilo que um sujeito comunica a um outro receptor é resultado da sua experiência inédita, resultante da sua relação com o Mundo. E é nesta dimensão, reforça Ponty, que se constitui a verdadeira comunicação: Eu comunico ao Outro algo que advém da minha experiência inédita com o Mundo (experiência esta que o Outro ignora e que constitui algo de novo). Na comunicação com o Outro é colocado em comum uma visão, uma interpretação subjectiva do Mundo, uma novidade na essência da interpretação desse Mundo.

A comunicação ideal para Marcel Proust vai no sentido apresentado por Merleau-Ponty, a raiz latina *communis* continua a ser o fulcral da questão comunicacional. Mas não se pode esquecer que, na lógica proustiana não é suficiente para haver comunicação, que aquilo que é comunicado tenha um significado comum para os dois pólos, emissor e receptor. É de uma importância extrema o conteúdo dessa comunicação que se quer tornar comum. Daí nos apresentar um sujeito que, na procura de comunhão comunicacional fracassa, pois optou pelo “conteúdo” da amizade e do amor, a partir do qual só se consegue estabelecer falsas ligações, fundadas sobre mal-entendidos, que mais não são do que os pontos de vista individuais sobre um mundo supostamente idêntico.

O que Proust nos quer dizer é que, enquanto o sujeito não encontrar na sua relação intrapessoal o seu verdadeiro Eu, qualquer constituição de si será uma mentira, porque falhará a comunicação com o outro. Isto é, a relação intersubjectiva necessária à constituição do indivíduo enquanto sujeito será um simulacro, fundamentado na mentira de uma suposta comunhão de almas. Daí a necessidade de uma obra longa, que em grande parte se limita a narrar as peripécias da experiência do sujeito proustiano, para concluir que a comunicação com o outro é sobre um mundo comum, mas está invalidado porque como o sujeito não conhece a sua essência a comunicação é sempre repetitiva, e por isso, programada. Então, não são os indivíduos que comunicam mas são os signos que emitem, inseridos num sistema, numa química psicológica da comunicação.

Para perceber esta perspectiva, as teorias clássicas da comunicação, fundadas na transmissão de informações emissor-receptor, são insuficientes, uma vez que todo o processo está definido, não havendo qualquer possibilidade de comunicação autêntica, sinónimo de originalidade. O Emissor, pode ter muita iniciativa e pretensões na comunicação, mas já está inserido num sistema que provoca a recepção da sua mensagem de uma forma programada, que não deixa espaço à originalidade. Mais do que a linguagem verbal, os signos que contextualizam o Barão de Charlus (um dos casos mais exemplificativos dentro da obra proustiana) comunicam de antemão os seus desejos, ajudando-o a decifrar os signos que o rodeiam (as tendências sexuais), obrigando-o a agir consoante essa mesma interpretação.

O Sujeito só pode fugir à auto-referencialidade dos signos e comunicar com o Outro se construir algo comum ao Outro, que é partilhado por ambos. Por isso Marcel Proust cria um mundo fechado na obra d'arte. Aqui, a fusão perfeita não existe, mas o solipsismo também não, pois a esfera artística é construída com elementos do Outro. A tese de Proust é que só a contemplação intrasubjectiva permite a comunicação ideal. Uma comunicação autêntica que permite contemplar as verdades mais profundas de cada sujeito, que são objectivadas na obra total, onde tudo comunica. Mais do que um divertimento, mais do que a procura da beleza por ela-mesma, a arte é a tentativa de comunicação de uma verdade interior. Só o artista consegue isolar o conteúdo espiritual de um objecto, e sobretudo, revelar ao outro a qualidade do seu olhar, o

estado da sua consciência, colocando em cheque o isolamento de cada ser, dentro de um universo interior.

Uma espécie de contradição parece aqui tomar forma: se numa relação comunicacional há contemplação deixa de haver comunicação, e vice-versa. A resposta ao paradoxo está na revelação da essência que só aparece no domínio artístico. A essência é artística, mas a partir do momento em que é descoberta não se incarna apenas nas matérias espiritualizadas da obra d'arte, também se incarna noutros domínios que se integram, então, na obra d'arte – a própria vida. Um impulso de felicidade atravessa toda a obra de Proust, uma felicidade que participa do Belo, através da arte. Marcel Proust apresenta uma verdadeira “mística da Arte” pois defende que através da memória involuntária, a criação artística e sua contemplação conduz à revelação de uma realidade superior – a identidade do sujeito. Daí que a emoção que Swann sente ao escutar a “petite phrase” não esteja ligada, como pensou no início, às lembranças dolorosas de um amor perdido, mas à revelação, sob a forma daquelas notas, de um sentimento que ele nunca tinha formulado: « [...] 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 de entre os 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.» (CS: 1, 345 / I, 343-4).

Marcel Proust foi um desses grandes artistas, que na busca da sua identidade descobriu um novo universo onde a Arte é a finalidade do mundo.

CONCLUSÃO

O tema desta dissertação “*Em busca da Identidade Perdida – Sujeito e Comunicação na obra de Marcel Proust*” desenha uma questão complicada, de resposta incerta e variada, inválida para qualquer tentativa de universalização, mas aberta a infinitas possibilidades. Esta é a única conclusão que este trabalho pode, de facto, afirmar.

Sendo o sujeito um problema clássico do pensamento ocidental, tendo sido alvo de diferentes teorias e correlações com o fenómeno comunicacional, qual será a abordagem nova que através de Marcel Proust se pode enunciar? O génio criativo da sua obra prima *À la Recherche du Temps Perdu* foi o ponto de partida para estudar os factores que condicionam a procura da comunicação ideal, enquanto fundamento da constituição do sujeito moderno.

A comunicação, correctamente entendida no contexto deste trabalho, é um fenómeno que permite a afirmação, a identificação e a determinação das singularidades do sujeito, dando-lhe uma capacidade ou potencial criativo que se traduz na sua figuração individual do mundo. A comunicação não foi aqui convertida a um esquema simplificador, como nas teorias clássicas, pois trata-se de um campo fluído, heterogéneo e de difícil abordagem.

O fenómeno comunicacional aqui estudado partiu da ideia de que a comunicação é, realmente, o único meio para combater o individualismo da sociedade moderna, como uma espécie de compensação do solipsismo, que permite encontrar a verdadeira identidade do sujeito. Esta busca da identidade fundamentou-se nas questões, contíguas e pertinentes, sobre qual a verdadeira comunicação intrasubjectiva e intersubjectiva. Ao longo de grande parte da *Recherche* pode-se, de facto, destacar diferentes tentativas para alcançar a verdadeira comunicação do sujeito consigo mesmo através da comunicação com o outro. Mas todas as relações mundanas e amorosas desenvolvidas pelo herói fracassam no sentido em que não é alcançável o ideal de comunicação: total e absoluta, onde todas as partes comunicam. A comunicação directa que se estabelece entre os sujeitos não deixa vir ao cimo o Eu verdadeiro do sujeito, ficando no discurso indirecto ou indizível a sua verdadeira essência.

Alcançar a comunicação ideal, segundo Proust, só através da expe-

riência estética, uma ponte mediadora dos três planos de comunicação necessários à construção do sujeito autêntico: Eu-Outro-Mundo. A comunicação Eu-Mundo só é visualizada graças à Pintura, que mais do que representação é expressão criadora, traduzindo o mundo criado pelo *self* no objecto artístico. Já a Música possibilita a comunhão comunicacional na relação Eu-Outro, comprovando a ineficácia dos discursos directos e ocultos. A comunicação intrasubjectiva tem o seu auge na literatura, pois a escrita é o momento de introspecção e transparência na selecção dos momentos válidos da experiência vivida.

Deve-se salientar que nem o fracasso da vida social nem o da vida amorosa inviabilizam o coleccionismo de momentos verdadeiros – felizes – que o constituíram a experiência de vida do herói proustiano. Estes momentos são recuperados do tempo passado graças à memória involuntária e formam, no conjunto, uma teia onde se prende a essência da vida. Correspondem aos “horizontes inescapáveis” de Charles Taylor onde a identidade dialógica do homem se desenvolve (Taylor, 1992: 31). A comunicabilidade perdida do “Eu” está aí, nesses exactos momentos, e pode ser reactivada quando contraria a *distantio* do Tempo.

A identidade do sujeito surge quando a experiência do tempo permite dar uma unidade às sensações vividas. A contemplação destes momentos corresponde à contemplação das essências e só poderá ter equivalente na obra d’arte. É interessante verificar que a reminiscência proustiana parte das associações subjectivas para um ponto de vista original, que só se consegue encontrar na obra d’arte. Se para Platão aprender é recordar, para Marcel Proust recordar é criar. Não é criar a recordação mas sim o equivalente espiritual da recordação, isto é, criar um ponto de vista que vale por todas as associações, num estilo criativo único e original. Através do seu estilo o sujeito exprime o seu ponto de vista e faz da reminiscência uma criação realizada.

Na expressão artística reside o fundamento da procura da identidade do sujeito moderno. A Arte deve ser encarada como um prolongamento da vida e como única forma de alcançar o absoluto artístico, dirão Wagner e Proust. Na construção da obra literária podemos ver a construção do microcosmos do sujeito moderno. Todos nós recebemos estímulos, impressões, que mais não são do que a linguagem do amor-próprio realizada num monólogo interior. A arte não deixa de lado aquilo que é inexprimível por palavras, pois é aí que se encontra a essência dessa

mesma impressão. A vantagem do artista é conseguir trazer à luz aquilo que os outros não conhecem, aquilo que reina na obscuridade do seu íntimo. É a arte que recompõe a vida, mas ninguém é livre diante dela, porque ela surge quando quer. O artista tem a competência de a descobrir: “*A verdadeira arte prescinde de manifestos e realiza-se em silêncio*” (TR: 7, 172 / IV, 460). Aqui está o enigma da identidade humana: a comunicabilidade do Ser.

Como comunicar ao Outro a essência encarnada na Arte parece ser uma questão mais complicada. A dialéctica comunicação/contemplação só não inviabiliza a própria comunicação porque a Arte é a verdadeira e única intersubjectividade. Como um cientista, Marcel Proust mostra como o ser humano é acomodado por natureza, e por isso satisfaz-se com prazeres passageiros, habituais, não atingindo normalmente aquilo que se encontra na própria raiz da impressão individual – a essência. Onde aprendeu Vinteuil esse seu canto tão profundo? – pergunta o herói proustiano. Cada artista parece o cidadão de uma “*pátria desconhecida*”, afirmou Proust. Os músicos não recordam essa pátria perdida, mas cada um deles fica para sempre inconscientemente afinado num certo unísono com ela e delira de alegria quando canta em conformidade com ela. O artista permanece idêntico a si mesmo, provando a fixidez dos elementos componentes da sua alma e a sua comunicabilidade. O resíduo real dos elementos componentes da alma somos obrigados a guardar para nós mesmos. Não se pode transmitir de amigo para amigo; de mestre para discípulo; de amante para amante. O inefável que diferencia qualitativamente o que cada um sentiu e é obrigado a deixar no limiar das frases, limitando-se a pontos exteriores comuns a todos e sem interesse.

Só a Arte consegue exteriorizar a essência do sujeito, na composição íntima desses mundos que são os indivíduos e que sem a Arte jamais conheceríamos. A Arte está para Proust como o Bem está para Platão – a suprema contemplação. Para Platão a verdadeira realidade reside no mundo arquétipo, onde se encontram as diferentes ideias (como o justo, ou o belo), sendo a Ideia do Bem que unifica a multiplicidade do mundo inteligível. A contemplação do Bem corresponde ao conhecimento pleno e perfeito, o filósofo que o conhece, conhece a suprema unidade e toda a multiplicidade de seres que dela participam. Já para Proust (e também Merleau-Ponty) a ideia está na experiência,

na vida sensível, pois o invisível encarna nas coisas simples, como uma madalena ou o som dos sinos de uma igreja.

Quando procuramos compreender o que é definirmo-nos a nós próprios e determinar em que consiste a nossa originalidade, verificamos que só o poderemos fazer por associação àquilo que é significativo. Definir significa procurar aquilo que é significativo na minha diferença com/em relação aos outros, mesmo caindo no perigo do relativismo cultural. Mas se essa diferença está dentro de mim ela resulta de um horizonte pré-estabelecido de relações comunicacionais com o Mundo, com o Outro e comigo mesmo. É todo um domínio de auto-definições reconhecidas. O sujeito só constrói o seu Eu autêntico se, como Marcel Proust, perder o seu tempo na coisa mais banal do mundo – viver – para que depois possa, finalmente reencontrá-lo, pleno da comunicabilidade do Ser.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Geral

- ADORNO, Theodor W. (1980), *Teoria Estética, Arte & Comunicação*, Edições 70.
- ARENDT, Hannah (1981), *A condição humana*, São Paulo, Ed. da USP.
- ARENDT, Hannah (1996), *Considérations morales*, Paris, Rivages poche.
- ARENDT, Hannah.(1972), *La crise de la culture*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1972), *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critique*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1997), *Elementos de Semiologia*, Lisboa, Edições 70.
- BAUDRILLARD, Jean (1976), *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.
- BAUDRILLARD, Jean (1981), *Para uma crítica da economia política do signo*, Lisboa, ed. 70.
- BAUDRILLARD, Jean (1991), *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água – Antropos.
- BAYER, Raymond (1995), *História da Estética*, Lisboa, Editorial Estampa.
- BENJAMIN, Walter (1987), A Imagem de Proust, in *Obras escolhidas, Vol. 1 – Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Editora Brasiliense.
- BERTEN, A., SIVEIRA, P. e POURTOIS, H. (Org.) (1997), *Libéraux et Communistes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction – Critique Sociale du Jugement*, Paris, Minuit.

- BOURDIEU, Pierre (1984), *Questions de Sociologie*, Paris, Editions de Minuit.
- BRAULT, Lionel (1992), *A Comunicação*, Lisboa, Ed.Cetop.
- DELEUZE, Gilles (1996), *O Mistério de Ariana*, Lisboa, Ed. Vega, Lda.
- DESCARTES, René (1996), *Méditations Métaphysiques*, Paris, P.U.F.
- ECO, Umberto (1989), *Obra Aberta*, Lisboa, Difel.
- ECO, Umberto (1991), *Apocalípticos e Integrados*, Lisboa, Difel.
- ECO, Umberto (1992), *Os Limites da Interpretação*, Lisboa, Difel.
- FOUCAULT, Michel (1984), *Un parcours philosophique au-de là de la objectivité et de la subjectivité*, Paris, ed. Gallimard.
- GOFFMAN, Erving (1993), *A apresentação do eu na vida de todos os dias*, Lisboa, Relógio d'água.
- HABERMAS, Jürgen (1978), *L'Espace Public. Archéologie de la Publicité comme dimension constitutive de la Société Bourgeoise*, Paris, Payot.
- HABERMAS, Jürgen (1985), *Moral et Communication*, Paris, ed. du Cerf.
- HABERMAS, Jürgen (1986), *Théorie de l'Agir Communicationnel*, Paris, Fayard.
- HABERMAS, Jürgen (1989), *Consciência moral e agir comunicativo*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- HABERMAS, Jürgen (1990), *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa, D.Quixote.
- HABERMAS, Jürgen (1984), *Mudança Estrutural na Esfera Pública*, Rio de Janeiro, Ed.Tempo Brasileiro.
- HAMILTON, Edith (1991), *A Mitologia*, Lisboa, D.Quixote.

- HEGEL, Friederich (1992), *Estética*, Lisboa, Edições Guimarães.
- HEIDEGGER, Martin (1991), *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70.
- HEIDEGGER, Martin (1997), *Tempo e Ser*, Editora Vozes, Metropolis.
- HUSSERL, Edmund (s/d), *Meditações cartesianas, introdução à fenomenologia*, Lisboa, Rés.
- KANT, Emmanuel (1995), *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, Lisboa, edições 70.
- LÉVINAS, Emmanuel (1961), *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Nijhoff.
- LÉVINAS, Emmanuel (1972), *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana.
- LÉVINAS, Emmanuel (1974), *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, La Haye, Nijhoff.
- LÉVINAS, Emmanuel (1979), *Le Temps et l'Autre*, Paris, PUF.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1994), *A legitimação em literatura*, Lisboa, Edições Cosmos.
- MACINTYRE, Alasdair (1985), *After Virtue – A Study in Moral Theory*, London, Duckworth.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1962), *Signes*, Paris, Tel Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *La prose du monde*, Paris, Tel Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *Le visible et l'invisible*, Paris, Tel Gallimard.
- MOGIN, Olivier (1974), *Paul Ricouer, as fronteiras da filosofia*, Lisboa, ed. Piaget.

NIETZSHE, Friedrich (1997), *Humano, Demasiado Humano – Um Livro para Espíritos Livres*, Lisboa, Relógio d'Água.

PLATÃO (1986), *Fedro*, Lisboa, Guimarães Editores.

PLATÃO (1987), *O Banquete*, Lisboa, Guimarães Editores.

PLATÃO (1991), *Górgias*, Lisboa, edições 70.

RICOUER, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

RODRIGUES, A. Duarte (1984), *O Campo dos Media*, Lisboa, Regra do Jogo.

RODRIGUES, A. Duarte (1990), *Estratégias de Comunicação*, Lisboa, Editorial Presença.

RODRIGUES, A. Duarte (1994), *Comunicação e Cultura*, Lisboa, Presença.

RODRIGUES, A. Duarte (1996), *Dimensões Pragmáticas do Sentido*, Lisboa, Cosmos.

RODRIGUES, A. Duarte, (1988), *Comunicação Social: Noção, História, Linguagem*, Lisboa, ed. Vega.

SANTO AGOSTINHO (1997), *Les Confessions*, 2ª Série: Dieu et son oeuvre, Livres VIII-XII, Paris, Études Augustiniennes.

SANTOS, J. Manuel (2000), “Sobre reis, mensageiros e mensagens”, in J. Correia (org.), *Comunicação e Poder*, Covilhã, UBI.

SAPERAS, Enric (1993), *Os efeitos cognitivos da comunicação de massas*, Porto, Edições ASA.

SARTRE, Jean-Paul (1996), *Os Caminhos da Liberdade I – A Idade da Razão*, Venda Nova, Bertrand Editora.

SARTRE, Jean-Paul (1996), *Os Caminhos da Liberdade II – Pena Suspensa*, Venda Nova, Bertrand Editora.

- SARTRE, Jean-Paul (1996), *Os Caminhos da Liberdade III – Com a Morte na Alma*. Venda Nova, Bertrand Editora.
- SARTRE, Jean-Paul (1998), *L'être et le néant – essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Tel Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (s/d), *A náusea*, Lisboa, Pub. Europa-América.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1966), *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, P.U.F.
- SILVA, V. Manuel de Aguiar (1990), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.
- STEINER, George (1990), *Heidegger*, Opus, Biblioteca de Filosofia, Lisboa, Pub. D. Quixote.
- TAYLOR, Charles (1989), *Sources of the Self*, London, Cambridge, University Press.
- TAYLOR, Charles (1993), *The Ethics of Authenticity*, London, Harvard University Press.
- VATTIMO, Gianni (1988), *As Aventuras da Diferença*, Lisboa, Edições 70.
- VATTIMO, Gianni (1989), *Introdução a Heidegger*, Lisboa, Edições 70.
- WATZLAWICK, Paul (1991), *A Realidade é real?*, Lisboa, Relógio d'Água.
- WILDE, Oscar (1991), *O Declínio da Mentira*, Lisboa, Ed. Vega, Colecção Passagens.
- WOLF, Mauro (1987), *Teorias da Comunicação*, Lisboa, Ed. Presença.

Bibliografia seleccionada sobre Marcel Proust

ALBARET, Celeste (1973), *Monsieur Proust*, souvenirs recueillis par G. Belmont, Paris, Editions Robert Laffont.

BECKETT, Samuel (1996), *Proust*, Paris, Editions de Minuit.

BLANCHOT, Maurice (1959), *Le Livre à venir*, Idées, Gallimard.

BOWIE, Malcom (1998), *Proust among the stars*, London, Harpers Collins Publishers.

CAMPAGNOS, Antoine (1989), *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil.

DELEUZE, Gilles (1998), *Proust et les signes*, 2^a ed, Paris, P.U.F..

HENRY, Anne (1981), *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck.

KAHN, Robert (1998), *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Éditions Kimé.

KRISTEVA, Julia (1994), *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard.

LAVAGETTO, Mario (1996), *Chambre 43 – un lapsus de Marcel Proust*, Paris, Belin.

MAURIAC, Claude (1993), *Proust*, Paris, Seuil.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1999), *Proust Musicien*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

TADIÉ, Jean-Yves (1996), *Marcel Proust Biographie*, Paris, Editions Gallimard.

Obras citadas de Marcel Proust

Jean Santeuil, tradução de Fernando Py, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1982.

À la recherche du temps perdu, éd. de J.-Y. Tadiè, Bibl. De la Pléiade, Gallimard, 4 vol., 1987-1989.

Em busca do tempo perdido, tradução de Mário Mesquita, Lisboa, Edição Livros do Brasil, 7 vol.

Sobre a leitura, Lisboa, Vega, col. Passagens, 1993.

Os prazeres e os dias, Lisboa, Editorial Estampa, 1989.

Contre Saint-Beauve, Paris, La Pléiade, 1971.