

## *A eternidade no tempo e o conhecimento na arte na obra de Marcel Proust*

Alexandre Arbex Valadares<sup>1</sup>

**Resumo:** Tendo por pano de fundo a suposição de que o tema dominante na obra *Em busca do tempo perdido* é a descoberta da vocação literária do narrador, ou, antes, o seu aprendizado, o artigo trata da concepção proustiana de arte como modo de produção da verdade. A essa concepção do fazer artístico corresponde uma teoria estética que, no romance de Proust, é referida, igualmente, como uma teoria do conhecimento. Para fazer ver de que maneira essas teorias se irmanam, o presente texto propõe interpretar a ideia de tempo em Proust com base na relação que o escritor estabelece entre a experiência sensível e a memória involuntária. Segundo a interpretação exposta a seguir, essa relação, que o estilo proustiano ao mesmo tempo evoca e ilustra sob a forma de analogia, explica tanto o prazer ou a felicidade decorrente da fruição estética, da contemplação de uma verdadeira obra de arte, tal como Proust a entende, quanto a alegria que se segue à sensação de certeza ou de produção de sentido. Ambos os estados se caracterizam por uma suspensão da temporalidade empírica ou, o que é o mesmo, pela afirmação da eternidade como a verdade do tempo.

**Palavras-chave:** Proust, estética, memória, tempo, verdade.

**Abstract:** *Having for background the assumption that the dominant theme in the work *In search of lost time* is the discovery of the narrator's literary vocation, or rather, his learning, the paper discusses the Proustian conception of art as a mode of production of truth. This perception of art-making coincides with an aesthetic theory that, in Proust's novel, is also referred as a theory of knowledge. To see how these theories are connected, this text proposes to interpret the idea of time in Proust based on the relation that the writer establishes between the sensory experience and involuntary memory. Accordingly with the interpretation which will be exposed, this relation, evoked and illustrated by the Proustian style as a form of analogy, explains both the pleasure and happiness due to aesthetic enjoyment and the contemplation of a true work of art, as Proust understands it, and the joy that follows the feeling of certainty or of the production of meaning. Both states of mind are characterized by a suspension of empirical temporality or, which is the same, by the affirmation of eternity as the truth of the time.*

**Keywords:** Proust, aesthetic, memory, time, truth.

---

<sup>1</sup> Mestre em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro (Iuperj) e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

1.



Proust revisou as provas de *Em busca do tempo perdido*<sup>2</sup> até as vésperas de sua morte. A julgar por sua correspondência epistolar com o editor Gaston Gallimard, ele devolvia-as às oficinas com numerosas correções, assinaladas a mão nas entrelinhas e margens das páginas; às vezes, a fim de dispor de espaço para a inserção de versões reelaboradas de trechos mais longos, colava, dobrando-as, outras folhas avulsas sobre os originais impressos, e enchia-as de instruções adicionais que exasperavam os tipógrafos. Beckett (2003, p. 33), referindo-se ao episódio da *madeleine*, afirma que o mundo inteiro de Proust – todo o seu livro – emana do gosto de um bolinho umedecido numa xícara de chá; essa sensação arquetípica se insinua ao longo do livro noutras experiências, que a evocam inesperadamente pelo “milagre de uma analogia” (TR, 124). A linguagem de Proust reflete, na sua forma e no seu teor, esse rebuscamento contínuo do estilo e das imagens, essa empresa literária que consiste simplesmente no esforço de comunicação pelo qual o autor procura dar expressão artística às impressões sensíveis. A grandeza da frase proustiana está menos na sua latitude que na sua longitude: ela se alonga antes no sentido de sua profundidade que no de sua extensão linear, e se expande não a partir das extremidades, por acréscimos sucessivos, mas a partir de dentro, por aflorações. A lenta variação dos acontecimentos é quase imperceptível na costura da narrativa. Ao comparar seu livro a um vestido, Proust certamente não aludia ao comprimento dos panos: o entrelaçamento coeso e refinado dos fios que compõem sua obra é o que confere a ela textura e textualidade.

A escrita de Proust recobre todos os espaços, explora à exaustão os signos contidos nos seus objetos. Seu estilo parece ser o equivalente literário do que na tradição filosófica se conhece por *horror vacui*, o horror ao vazio. Se, por um lado, o romance não é linear, não segue o fluxo regular da memória voluntária ou da inteligência, evoluindo ao sabor das oscilações e deslumbramentos da memória involuntária, por outro lado ele conjura o esquecimento e a indiferença, não consente em deixar nenhuma lacuna que não seja imediatamente preenchida de um significado. A

---

<sup>2</sup> Abreviações e referências das obras de Proust citadas no texto: CS: *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982, 256 p. SRF: *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984, 408 p. SG: *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 1989, 420 p. TR: *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 1989, 303 p.

busca pelo tempo perdido – busca de um sentido para o tempo que se perdeu – realiza-se como o processo de criação de uma obra de arte, e esta obra é de tal densidade interna que a sua produção não poderia ter exigido menos que a dedicação total do tempo do artista, um empenho concentrado e infenso a qualquer dissipação, “a tudo que não seja arte” (BECKETT, op. cit., p. 74). O que redime o tempo perdido – nos amores, na mudanidade – é, para o narrador Marcel, a descoberta de sua vocação literária: o romance acaba quando o narrador anuncia que irá começá-lo, porque finalmente se sente pronto para escrever. No desfecho do romance, ele exprime seu desejo de dispor de um prazo suficiente para terminar uma obra que acaba de prefigurar (TR, 251), e esta obra já está escrita: o livro formou o escritor. A obra de Proust, segundo afirma Deleuze (2006, p. 25), não se volta para o passado, mas para o futuro; ela é antes a história de um aprendizado literário – e, portanto, um processo em movimento – que um memorial, um conjunto de reminiscências que o autor pretendia fixar em forma de literatura.

Marcel busca descobrir em si mesmo os traços característicos dessa vocação artística e, simultaneamente, identificar a que arte o gênio dotado dessa vocação deve aspirar. Sua admiração inicial pela prosa de Bergotte arrefece tão logo ele desmistifica o segredo de seu estilo. O narrador sabe o que deseja fazer – uma literatura que esteja à altura da pintura de Elstir ou da música de Vinteuil –, embora ignore se o objeto dessa procura existe ou se ele, Marcel, é digno de achá-lo. Ele suspeita do estatuto artístico de qualquer obra ou talento que pareça esgotar-se em uma técnica passível de ser assimilada e reproduzida. Esse julgamento, que explica a sua decepção diante da atuação da Berma no teatro, precisamente no papel que a tornara famosa, envolve a negação da ideia de método na arte. O encantamento estético produz-se na ignorância de suas causas. A arte não é inteligível: nem sua criação nem sua percepção decorrem de operações da inteligência. Ela atua sobre a sentimentalidade e se distingue de outras experiências pelo gênero de alegria que é capaz de suscitar. Essa alegria dispensa a investigação das suas causas porque é sentida já como uma forma de conhecimento. Sua substância é a mesma que a engendrada no espírito pelas eclosões da memória involuntária e se caracteriza por uma atitude lírica diante do mundo, por um modo de conhecer que, antecipando-se à consciência e à demarcação do sujeito em relação ao objeto, suspende por instantes a separação entre eles e os faz entrar em comunicação.

Esse acontecimento, contudo, não pode ser provocado pelo sujeito, não resulta da aplicação de um método que parta da identificação de suas causas. Ele é, por assim dizer, uma imposição do acaso, uma ruptura da regularidade com que os objetos se sucedem na ordem da experiência e do hábito. O artista em aprendizado apenas chega a encontrar o que procura quando se desarma de toda atenção:

Quanto às alegrias da inteligência, poderia dar tal nome às frias verificações a que meu olhar clarividente e meu raciocínio procediam sem nenhum prazer, e que permaneciam infecundas? Mas é muitas vezes quando tudo nos parece perdido que sobrevém o aviso graças ao qual nos conseguimos salvar: bateu-se em todas as portas que a nada conduzem, e na única por onde se poderia entrar, e que se procuraria em vão durante cem anos, esbarra-se por acaso, e ela se abre. (TR, 120).

A verdade espreita um instante de distração para se insinuar no espírito, e o grande trabalho da consciência e de seus operários – a memória voluntária e o hábito – não é outro senão o de resistir à verdade. A verdade de Combray e da infância do narrador se lhe apresenta ao espírito no sabor da *madeleine* diluída em chá, assim como a verdade da morte de sua avó lhe é revelada quando, abaixando-se para desabotoar as botas na sua segunda visita a Balbec, é golpeado pelo vento de sua ausência. Essa tristeza que Marcel sente ao lembrar-se de sua avó morta não se opõe à alegria, da qual, aliás, não é senão uma simples modificação, determinada pela ideia de uma causa que exclui a existência do objeto querido que ele recorda, não sob a forma de uma imagem, mas como uma essência extratemporal. A alegria da memória involuntária, como a alegria do encantamento estético, caracteriza-se menos por um estado de felicidade que pela intensidade da impressão que a aprofunda no espírito e é nele sentida como uma disposição lírica. Essa impressão sensível, que não se ajusta à comodidade do hábito nem fica represada em suas redes (SG, 364), e que, dada a sua intensidade, penetra na memória involuntária e aí encontra a sua explicação, constitui a própria condição do fazer artístico. A memória involuntária, deflagrada por uma impressão sensível, torna presente ao espírito uma verdade, uma essência da qual o raciocínio fornece apenas esquemas explicativos moldados segundo as regras do hábito. Por seu turno, a arte, que compartilha a substância da memória involuntária, é um modo de produção de conhecimento que, à diferença do saber gratuito da filosofia (DELEUZE, 2006, p. 15),

suscita uma modificação violenta do espírito por efeito da qual ele compreende uma verdade, uma essência, não porque se aplique de boa vontade à sua descoberta, mas porque ela se afirma nele com tal força que não lhe é possível fingir ignorá-la.

Se os acasos que fazem emergir no espírito a memória involuntária dispõem-no a considerar as coisas de uma perspectiva artística e, portanto, verdadeira, é porque esses arrebatamentos escapam às conceituações familiares da consciência e, assim, deixam entrar no espírito a realidade. Essa abertura a uma visão estética do mundo deriva de uma impressão sensível, cujo efeito depende menos de seu objeto que da intensidade com que ela se adensa no espírito ao vencer a vigilância do hábito. Quando o narrador Marcel procura recobrar o deslumbramento que lhe causara sua visita ao ateliê de Elstir (SRF, 321), observa que a genialidade desse artista estava precisamente em que, antes de pintar, ele se despojava de todas as noções da inteligência e se tornava ignorante em presença da realidade. A arte não pressupõe um método como condição, senão apenas uma atitude estética, que consiste em depor as defesas do hábito e da consciência: “o estilo, para o escritor como para o pintor, é um problema, não de técnica, mas de visão” (TR, 124). Escrever é ver sem o hábito de ver.

## 2.

A verdade não é revelada pelo esforço da inteligência, ela se revela a si mesma na forma de uma sensação, de uma modificação do espírito, e são o caráter imprevisível dessa revelação e o seu achado involuntário que conferem à verdade sua autenticidade: “o modo fortuito, inevitável por que surgira a sensação constituía justamente uma prova da verdade do passado que ressuscitava, das imagens que desencadeava, pois percebemos seu esforço para aforar à luz, sentimos a alegria do real recapturado” (TR, 130). A substância lírica das sensações – a sua verdade – somente pode ser intuída, absorvida pelo espírito, se o afeta de modo inesperado. A inteligência que se empenha em reconstituir uma lembrança não faz mais que produzir uma justaposição de resíduos mais ou menos concatenados a partir de uma presunção de sentido, o qual, sem traduzir o passado tal como foi vivenciado, fornece dele não aquilo que resistiu ao esquecimento, mas apenas aquilo que poderia ser esquecido, porque pertence à consciência, à memória voluntária. Quando se deseja figurar uma cena passada, isto é,

quando faz sentido evocá-la, estes sentido e desejo mesmos delineiam uma sequência inteligível de causas e efeitos, cujos elos, acrescentado novos pontos ao quadro, imprimem maior ou menor nitidez à imagem. Esta imagem, elaborada pela memória voluntária a partir de uma experiência vivida, é como uma fotografia antiga que traz a marca de sua distância no tempo e que, por ser simultaneamente o signo do passado e o signo de sua perda, nada restitui dele. O passado não se refaz por imagens que a ele remetem, mas por sensações, por modificações no espírito que trazem à tona o que não pode ser perdido, aquela parcela essencial da experiência que pertence a uma dimensão extratemporal e encerra a sua verdade.

Esse modo de produção da verdade, que resulta do choque, no espírito, entre uma impressão sensível, capturada aleatoriamente, e a parede fluida da memória involuntária, caracteriza também, segundo Proust, o modo de produção da arte. Tais processos se correspondem mutuamente porque o sentimento causado por essa conjunção violenta e fortuita só pode ser expresso artisticamente. Não é necessário que o seja, e no mais das vezes não o é, porque o movimento de introspecção e alheamento que é condição da criação artística não resiste à invasão esterilizante do hábito e suas exigências. No entanto, se deseja prolongar essa disposição, essa alegria – que se manifesta sempre sob forma de potência e conhecimento –, o artista procura fixá-la em uma obra capaz de conter a essência poética dessa verdade de que se sente subitamente imbuído e cuja posse permiti-lhe prescindir do tempo. O narrador Marcel percebe que essa essência é comum à alegria produzida por uma verdadeira obra de arte e a esse dilatamento do espírito decorrente da reverberação de uma impressão sensível na galeria profunda da memória involuntária. Essa semelhança de natureza entre o contentamento nascido da apreciação estética e a conjunção, no espírito, de um presente e um passado que se explicam mutuamente – sem todavia se darem a conhecer por suas causas – autoriza supor que a relação entre as impressões sensíveis e a memória involuntária é uma condição de existência da arte.

A teoria estética em Proust é uma teoria do conhecimento. O que as liga é o fato de ambas manifestarem sua verdade sob o mesmo sintoma, a felicidade causada pelo encontro aleatório entre uma impressão sensível atual e uma imagem da memória involuntária à qual a primeira parece vincular-se por um parentesco originário e oculto. O conhecimento modifica o corpo como o espírito; ele é uma sensação e, como tal, é

índice de sua própria verdade, ou, noutros termos, o conhecimento é verdadeiro porque existe como uma sensação cuja verdade material não pode ser defraudada. A gênese dessa identidade entre arte e conhecimento, captada na relação entre impressões sensíveis e memória involuntária, é sumariada no trecho em que o narrador Marcel, à entrada da casa da princesa de Guermantes para sua última recepção, sente, ao tropeçar num desnível do pavimento no pátio, que essa impressão evoca-lhe no espírito a sensação que experimentara ao deparar com um par de azulejos desiguais no Batistério de São Marcos. Essa sensação restitui-lhe, subitamente, a cidade de Veneza, mais real do que poderia representá-la em qualquer trabalho da inteligência (como num “ensaio descritivo”) em que empregasse os “instantâneos” de sua memória voluntária. Não é ele quem, a partir de uma impressão dada, se lembra, por vontade consciente, de Veneza; é a impressão dada que lembra Veneza *nele* e apesar dele, isto é, apesar das defesas do hábito de ver e da tendência a submeter qualquer fenômeno à autoridade com que inteligência preside às operações do espírito. O contentamento inspirado pela sensação desse encontro entre uma impressão sensível atual e a memória involuntária, o “eu” presente e o “eu” passado, exprime-se como a apropriação do espírito de uma essência extratemporal; é precisamente esta matéria fugidia e eterna que se condensa na obra de arte e que faz dos signos artísticos – cores, palavras, notas musicais – emissários fortuitos da verdade.

(...) sem querer, tropecei nas pedras irregulares do calçamento em frente à cocheira. Mas no momento em que, procurando equilibrar-me, firmei o pé numa pedra um pouco mais baixa do que a vizinha, todo o meu desânimo se desvaneceu, ante a mesma felicidade em épocas diversas de minha vida suscitada pela vista das árvores que eu julgava reconhecer num passeio de carro pelos arredores de Balbec, ou dos campanários de Martinville, pelo sabor do bolinho umedecido numa infusão, por tantas outras sensações das quais já falei e me pareciam sintetizar-se nas últimas obras de Vinteuil (TR, 120).

Contudo, se esse estado sentimental que resulta da conjunção entre uma impressão sensível atual e a memória involuntária é uma forma de alegria estética que, como efeito do acaso, pode suceder a toda gente, por que tão poucos indivíduos chegam a tornar-se, de fato, artistas? A diferença está em que o artista não se detém na fruição

ocasional desse contentamento, mas o aprofunda, trabalha sobre sua sensação e se empenha em fazê-la durar no espírito. Esse movimento é antes prospectivo que retrospectivo; ele aponta em direção ao futuro, e não ao passado. Trata-se, por certo, de um trabalho intelectual, de uma elaboração, cuja matéria-prima é a impressão sensível presente e sua deflagração na memória involuntária. O artista, todavia, não se ocupa de remontar às causas originais dessa impressão: ele se empenha em dar livre curso à produção de seus efeitos no espírito, em expressá-la. A obra de arte não é consequência espontânea dessa disposição lírica que eventualmente preenche o ser de um homem. No mais das vezes, essa alegria criadora se extingue depressa na atmosfera risonha da vida mundana, ou é desencantada pela triunfal restauração do hábito, que extirpa dela sua essência singular para que a consciência possa assimilá-la, reconhecê-la antes mesmo que a questão do conhecimento tenha tempo de se instaurar. Pode ainda ocorrer que esse maravilhamento causado pela intuição de uma verdade através da arte ou do afloramento da memória involuntária se cristalice sob a forma estéril de uma inspiração em perpétuo estado de latência. É este o caso de Swann.

Se a *Recherche* é de fato, como sustenta Deleuze, a narrativa de um aprendizado, o destino de Swann oferece ao narrador aprendiz a sua mais importante lição. A vida de Swann – seu amor por Odette, seu mundanismo *outsider*, sua relação com a arte – é um ensaio da vida adulta do narrador Marcel. Swann é sensível aos signos artísticos, entrevê neles qualquer coisa de sublime, mas não deixa jamais de supor que o acesso a essa realidade superior da qual a obra de arte é uma espécie de mensageira passa pela inteligência e pela razão. Para Swann, a perfeita fruição de um prazer estético reclama uma explicação racional. Sua inteligência cingir-se-á a esse princípio, e ele se contentará em deduzir, a partir da biografia do artista, as causas da obra de arte. As certezas da erudição mostrar-se-ão insuficientes para atingir a essência da arte, que consiste exatamente naquilo que é impessoal nela e cuja explicação dispensa toda consideração relativa à autoria e à existência particular – privada, por assim dizer – do artista. A monografia de Swann sobre Vermeer ficará para sempre inconclusa porque o seu desejo de ascender ao mundo estético, cujos elevados horizontes ele vagamente vislumbra, acabará por se perder numa falsa realização, na posse ilusória de um objeto que apenas por uma fortuita e passageira coincidência – que ele, entretanto, reterá como uma revelação do destino – se lhe apresentará como portador do segredo da arte. A comoção profunda que lhe causará a pequena frase musical da sonata de Vinteuil,

entreouvida em meio ao palavrório insípido de uma recepção burguesa na casa de Madame Verdurin, não será sentida por Swann como a expressão de um ideal de beleza cuja realidade ele pressentia e ansiava encontrar: ele relacionará essa impressão artística a um objeto concreto, Odette, e, encarnando nessa forma o conteúdo estético dessa impressão, atribuirá o efeito da música em seu espírito ao sentimento amoroso que a mulher, reconhecida como sua causa presente, lhe inspirará. A distinção de traços particulares de semelhança entre a fisionomia de Odette e a figura da *Séfora*, pintada por Botticelli, consumará definitivamente essa transubstanciação.

Seja por tentar capturá-la com o recurso da inteligência, seja por subordiná-la ao amor e suas ambiguidades, Swann não chegará jamais a gozar a posse de uma verdade estética ou a descoberta da vocação artística. A protelação indefinida de seu trabalho sobre Vermeer e o exaurimento de sua paixão por Odette testemunham essa dupla frustração. A história de Marcel, o narrador, parece caminhar para o mesmo desenlace. O ciúme e o infantilismo de Swann, seu desespero diante dos subterfúgios de Odette e sua percepção de que não poderia amar uma mulher como ela – e de que, entretanto, não poderia deixá-la – preparam, no texto, o caso do narrador com Albertine. Assim como a paixão de Swann tomará forma quando a pequena frase da sonata de Vinteuil, ecoando em concomitância com a aparição de Odette, comunicará a esta última o ideal artístico que vai individuá-la em meio aos convidados do salão dos Verdurin, o amor de Marcel começará a distinguir sua eleita entre as demais raparigas do pequeno bando de Balbec quando, em visita a Elstir, ele vier a descobrir que Albertine é presença habitual no ateliê desse artista cuja pintura o havia deslumbrado. Os signos amorosos são reforçados por essas coincidências equívocas, e o poder de persuasão delas perdura enquanto sua lembrança puder conservar-se, na imaginação do amante, como documento indelével de um desvelamento que é, ao mesmo tempo, do destino e da arte. Se o amor de Swann será a história de uma dupla busca – pela imagem física, e amiúde esquiva, de Odette nos salões burgueses, e pela imagem ideal de Odette na sonoridade fugidia da música de Vinteuil –, a paixão de Marcel por Albertine será a história de uma espera intercalada por sucessivos reencontros que jamais reconstituirão o efeito, a sensação de verdade revelada do primeiro encontro:

Estou convencido de que é Albertine que encontro, aquela mesma que parava seguidamente, entre todas as suas amigas,

naquele passeio em que suas figuras se alçavam sobre a linha do horizonte marinho; mas todas essas imagens continuam separadas daquela outra porque não posso conferir-lhe retrospectivamente uma identidade, que não tinha para mim no momento em que impressionou meus olhos; e apesar de tudo que possa assegurar-me o cálculo das probabilidades, aquela moça de rosto cheio, que me olhou tão atrevidamente à esquina da ruazinha e pela qual creio que poderia ter sido amado, no sentido estrito da palavra “rever”, essa eu jamais revi. (SRF, 325)

Da mesma maneira que Swann renunciará às suas ambições de erudito, postergando até ao esquecimento a conclusão de seu estudo sobre Vermeer, o narrador Marcel, incerto de seu talento e dissipando seu tempo e inteligência em reuniões de sociedade, adiará indefinidamente o momento de pôr à prova seu desejo de se tornar escritor. O tempo o fará descobrir, com um mesmo movimento, a sua vocação literária e seu tema, a secreta dialética de acumulação e perda que constitui a natureza mesma do tempo. Swann não dará esse passo, não porque seu amor por Odette se tenha desmistificado demasiado cedo, nem tampouco porque a morte o virá colher no alvor da maturidade, mas, sobretudo, porque essa inspiração – a de consagrar sua vida à arte – ser-lhe-á sugerida pela própria arte. Swann concentrar-se-á nessa impressão singular dada pela sonata de Vinteuil, e a decifrará inadequadamente, esgotando o seu sentido estético no seu sentimento amoroso por Odette. O fato de ter recebido essa revelação através de uma obra de arte, isto é, o fato de ter assumido uma atitude estética diante da vida por efeito de uma impressão de conteúdo estético não lhe permitirá ir além da pura e simples relação de identidade, sem jamais dar o salto para a analogia, a metáfora, elemento lírico comum a todas as artes e cujo poder de evocação não pode prescindir, para manifestar-se, de objetos de comparação. O narrador, porém, não experimentará essa modificação interior em contato com uma obra de arte: ele intuirá o mundo como fato estético graças à sensação de alegria intempestiva que lhe preencherá o espírito quando certa impressão sensível atingir nele o coração disperso da memória involuntária.

Essa conjunção entre presente e passado fornecerá a matéria de sua literatura – o tempo. A alegria sem noção de causa (CS, p. 31) que o narrador experimenta ao provar

a *madeleine* embebida em chá não se explica pelo seu objeto, mas pela sensação que, nascida dessa impressão ordinária e abstraindo-se dela, de suas propriedades qualitativas, comunica-se, como pura intensidade, com a memória involuntária. Sem ligar-se a um objeto específico – a *madeleine* – nem se limitar à consciência de sua percepção, e assim evitando simultaneamente as ilusões do objetivismo e do subjetivismo, essa sensação constituirá, em si mesma, um modo de conhecimento, uma forma de produção de sentido, cuja verdade será sua própria intensidade no espírito. A verdade não se traduz na ideia de um objeto, na sua representação, mas em uma relação entre objetos, entre conteúdos espirituais. Provocada por uma impressão sensível e, por isso, determinada no tempo e no espaço, essa sensação encontrará sua verdade, não no objeto de cuja imagem ela parece derivar-se, mas em uma sensação análoga que, emergindo da memória involuntária, fornecerá a chave de seu sentido e será simultaneamente por ela decifrada. A constituição dessa relação no espírito faz abstração de toda limitação de tempo e de espaço e é por essa razão que é sentida sob a forma de alegria, de prazer: ela exclui a ideia de morte e de tempo perdido. A verdade da arte é dessa mesma natureza, o seu sentido transcende a matéria ou a forma da obra – do signo – que a contém. O erro de Swann foi ter suposto que, para fruir essa alegria particular que lhe infundia a música de Vinteuil seria preciso atribuir a ela a materialidade de um ente, Odette:

Tornando a pensar na alegria extratemporal determinada, já pelo tilintar da colher, já pelo sabor do bolinho [a *madeleine*], dizia de mim para mim: ‘Seria esta a felicidade sugerida pela frase da sonata a Swann, que errou assimilando-a ao prazer amoroso, e não a soube encontrar na criação artística’(...) (TR, 129)

Sensível aos signos artísticos e, como Swann, enredado nas incertezas dos signos amorosos, o narrador tem, todavia, uma melhor sorte que seu personagem: ele encontra sua vocação literária e dá sentido ao tempo que perdeu, porque sua vida vivida é a matéria e a razão de sua escrita. Sua ventura e a infeliz jornada de Swann são os pólos opostos de um mesmo paradoxo. Swann, cuja sensibilidade estética é despertada por uma obra de arte – a sonata de Vinteuil –, jamais se torna artista, todo o seu maravilhamento se esteriliza ao supor que a verdade do signo artístico reside na mentira do signo amoroso. Marcel, por outro lado, torna-se escritor, sente-se admitido à pátria

invisível dos artistas, por efeito de impressões sensíveis não-artísticas, isto é, que não constituem obras de arte em si mesmas, mas que, ao trazerem à tona a memória involuntária por uma relação de sentido ou analogia que subverte as sequências do hábito, projetando a essência de uma coisa sobre a imagem de outra, apresentam-lhe o mundo como uma realidade estética. Swann não faz a passagem da alegria estética, nascida de uma impressão artística, para uma concepção estética do mundo; o narrador parte da percepção da vida como fato estético para uma reelaboração de sua concepção de arte. Sua desilusão com o estilo de Bergotte e a constatação da inexistência de uma literatura capaz de infundir-lhe uma alegria extratemporal, semelhante à causada pela música de Vinteuil, pela pintura de Elstir ou pelas irrupções da memória involuntária, lançá-lo-ão afinal à tarefa de escrever.

### 3.

A arte depende menos das reflexões que das sensações, e o procedimento próprio do artista ou sua vocação revela-se antes num certo modo particular de ver que numa técnica específica de representação das coisas. A técnica pode ser copiada, mas a imitação é, ainda que fiel, simples reprodução de signos, e não a expressão de uma essência. Com efeito, a descrição do ateliê de Elstir como “laboratório de uma espécie de nova criação do mundo” (SRF, p. 317) abrange uma teoria do processo de criação artística que é, ao mesmo tempo, uma teoria da arte como verdade. O artista, no sentido proustiano do termo, não reproduz o real, não se limita a trasladar para a obra as imagens dos objetos; ele não é o criador de simulacros que Platão desejara banir de sua República. A criação, em arte, é um processo de produção de essências, de enriquecimento de um real que já é pleno. Elstir não retrata a praia de Balbec tal como ela se dá a ver da janela de seu ateliê ou do restaurante do Grande Hotel: ele engendra, a partir dessa imagem, uma essência. Sua obra explica-se menos por sua técnica que por seu modo próprio de ver as cenas que a inspiram. A experiência radical de contemplação estética despoja as coisas de todas as propriedades que, tornando-as reconhecíveis à consciência, impedem o espírito de penetrar no conhecimento delas. O reconhecimento é um hábito, e toda arte que não seja mais que a aplicação de uma

técnica ou a obediência a preceitos formais de uma escola é uma arte inautêntica, cuja esfera de circulação confunde-se com o espaço mundano – burguês – do mercado, e cuja qualidade se mede, não por valores estéticos, mas por valores utilitários. No mercado dominam as artes “menores”, produzidas para um público cujo gosto se forma, em geral, pelo reconhecimento de certos cânones, os quais, criados no passado à margem das modas então vigentes, fazem nascer, uma vez descobertos, uma legião de copiadores e admiradores.

Embora se diga com razão que não há progresso nem descoberta na arte, mas somente nas ciências e que cada artista, recomeçando, por sua conta, um esforço individual, não pode ser auxiliado nem entravado pelos esforços de qualquer outro, cumpre no entanto reconhecer que, na medida em que a arte evidencia certas leis, uma vez que a indústria as vulgarizou, a arte anterior perde retrospectivamente um pouco da sua originalidade. (SRF, 319)

Amiúde essa proliferação de pastiches a partir de um estilo celebrado é autorizada pelo exemplo do próprio artista original. A literatura a que Bergotte se dedicará após granjear a crítica elogiosa da sociedade culta resumir-se-á a um exercício de reiteração de suas fórmulas de estilo, adequado a fazer perdurar o reconhecimento que o distinguiu e a agradar, dando-lhes o que dele esperam, aos leitores que o “descobriram”. Sua escrita torna-se burocrática, isto é, racional e metódica, feita para a fruição inteligente dos iniciados. As circunstâncias da morte de Bergotte – lamentando tristemente, diante da *Vista de Delft*, que todos os seus livros não valiam, como expressão artística, a pincelada com que Vermeer fizera notar um pedaço de parede amarela no fundo da paisagem – aproximam-no da trajetória de Swann, que, como ele, subjugou a sensibilidade à inteligência e reduziu o prazer estético e a potência criativa que dele emana a uma erudição ou habilidade infecunda. No destino desses personagens está toda a verdade do ceticismo do narrador Marcel a respeito da inteligência, tanto em relação à sua insuficiência como faculdade de conhecimento capaz de apreender a natureza, quanto em relação à sua inaptidão para intuir o sentido da arte ou a substância estética das impressões sensíveis que fazem transbordar, como sensação e não como imagem, os conteúdos da memória involuntária. Proust confia menos na inteligência que nas impressões sensíveis: a inteligência – o raciocínio analítico cujo funcionamento

espelha as reiterações sucessivas do hábito – decompõe a unidade da experiência em ideias e representações ajustadas às categorias da inteligibilidade. O sábio procede por abstração, separando em partes manipuláveis as impressões, para em seguida, organizando-as segundo a ordem da inteligência, reconstituí-las em sua integridade (BECKETT, 2003, p. 76). Esse trabalho de justaposição, mediado pelo princípio de causalidade, não oferece o conhecimento da essência dos fenômenos que submete ao seu esquema. As impressões são anteriores às distorções através das quais a razão assimila as coisas ao seu modo de operar: elas apresentam a natureza como totalidade contínua, sem as fronteiras fixas que a inteligência, conformada à memória voluntária, e o olhar, dirigido pelo hábito, são determinados a reconhecer. A consciência, isto é, a inteligência regulada pelo hábito, impõe seu senhorio sobre as impressões sensíveis, esvazia-as de seu conteúdo singular para quadrá-las às formas universais.

Esse regime é rompido momentaneamente quando uma impressão se produz de tal modo que o espírito a percebe como um dom do acaso, um deslocamento na ordem regular das coisas; essa percepção, decerto, não é suscetível de ser provocada pela vontade nem perseguida pela razão, porque tanto esta como aquela devem supor, se têm em vista um fim, que a experiência se rege por uma lei de previsibilidade. Não é possível antever ou preparar a ocasião em que a fortaleza da consciência estará vulnerável; pode-se apenas sentir que seu muro foi transposto, em um momento de distração de suas sentinelas – a inteligência e o hábito –, quando uma impressão fortuita da experiência, penetrando ao acaso no domínio vigiado do espírito, logra resgatar, de sob as camadas protetoras do esquecimento, as figuras da memória involuntária. A invasão somente é notada quando o espírito já está rendido ao seu triunfo, e, no momento mesmo em que é notada, seus fogos se dissipam. O narrador sente-se subitamente tomado de um “prazer delicioso”, uma “poderosa alegria”, uma “preciosa essência” ao provar a *madeleine* amolecida no chá, e tenta, com um segundo e um terceiro goles, reconstituir, sem sucesso essa sensação (CS, p. 31); a impressão sensível causada pelo sabor do bolinho despertara, na sua memória involuntária, o lugar de sua infância, Combray, não no corpo sem vida que a memória da inteligência conservara, mas de forma inteiramente nova, como uma essência extratemporal, como verdade, e não como realidade. Esse conhecimento, para desprender-se do espírito, depende do encontro com um objeto material (com a impressão sensível dada por tal objeto) que se converta, por efeito do acaso e a despeito de todas as defesas da inteligência, na sua



liberação do fundo da memória involuntária. Essa percepção, que faz vislumbrar a existência de novas relações entre as coisas para além das conjunções constantes do hábito, é propriamente, para Proust, a percepção estética.

O artista defende-se menos da verdade; ele se orienta por indícios, não por regras. Em lugar do hábito e da inteligência, ele procede por distração e ignorância, porque aquilo que ele sabe – e de que é preciso despojar-se – não lhe pertence. O modo de conhecer, em arte, não se distingue do modo de existir do artista. O estilo é a antítese do método. O processo artístico de conhecimento não propõe conceitos, mas relações. Estas relações não se regem pelo princípio de razão ou causalidade com que a inteligência organiza as suas percepções: são relações novas, estranhas às tradições do hábito, e que, no entanto, são dadas na natureza. A inteligência opera com conceitos e nomes, e toma pelas próprias coisas os signos pelos quais se habituou a reconhecê-las. Elstir pinta objetos que conhece, mas pinta-os como se não os conhecesse, e assim, ignorando seus nomes e alheio ao mandato do hábito, expressa-os somente segundo suas sensações imediatas. Essa percepção original, sem espelhar as coisas como uma imagem espelha seu modelo – e a ideia de modelo pressupõe uma criação e seu reconhecimento inteligente à luz de critérios cristalizados pelo hábito –, se expressa na obra de arte, não como representação, mas como transformação das coisas.

Mas podia distinguir que o encanto de cada uma consistia 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 outro que Elstir as recriava. Os nomes que designam as coisas respondem sempre a uma noção da inteligência estranha às nossas impressões verdadeiras e que nos força a eliminar delas tudo o que não se reporte a essa noção. (SRF, 317)

Swann confunde os signos artísticos com os signos amorosos porque ambos singularizam seus objetos, destacam-nos da paisagem comum do hábito. O amante encontra no objeto amado algo que se torna visível apenas para ele. Seu equívoco está em atribuir a esse objeto a verdade da impressão singular que ele experimenta, em vez de buscá-la em si mesmo. Por imaginar que Odette é a explicação da alegria intensa de

que se sente imbuído ao ouvir a sonata de Vinteuil, cuja sonoridade parecera-lhe servir apenas para atrair sua atenção sobre ela, Swann aliena dessa sensação sua essência estética e, assim, torna-se incapaz de expressá-la. O narrador, por outro lado, conhecerá essa sensação em presença de diferentes objetos – a *madeleine* molhada no chá, o gesto de agachar-se para amarrar suas botas, as pedras desiguais do calçamento – e sua memória involuntária ligará a cada um deles uma imagem que ultrapassa a simples impressão material para tornar atual uma sensação espiritual – a infância em Combray, a morte de sua avó, Veneza –, impossível de ser explicada por estes mesmos objetos que a evocaram. A verdade não reside em qualquer dessas impressões particulares nem em seus respectivos objetos, mas na relação que as remete umas às outras no espírito. O conteúdo comum a todas elas, que as torna comparáveis entre si como signos de uma mesma verdade, é sua essência artística, uma essência que só pode comunicar-se através da arte porque sua expressão, devendo pôr em evidência essa relação comum, toma necessariamente a forma de uma metáfora.

A impressão sensível é, para Proust, a única via de acesso ao conhecimento verdadeiro, mas esta verdade não está contida no objeto que a evoca: ela só se apresenta como expressão. O artista realiza a passagem da impressão sensível para a expressão artística. A sua tarefa é expressar a impressão, traduzi-la na sua essência, convertê-la em seu “equivalente espiritual”. Decerto que o espírito recebe a todo instante variadas impressões, mas a maior parte delas perde sua singularidade ao sofrer a ação conformadora das engrenagens da inteligência e do hábito. Está visto que as impressões sensíveis que se projetam na memória involuntária são colhidas ao acaso e não se distinguem das outras por seus temas ou imagens. O que as diferencia é a relação que se estabelece entre elas e as impressões passadas, conservadas, pelo esquecimento, na memória involuntária. Essa relação não é de simples repetição ou de reconhecimento à luz das categorias da consciência, mas de produção de sentido. O sentido que se torna presente ao espírito a partir da constituição dessa relação entre impressões é percebido como uma forma de auto-afirmação da verdade. A irrupção dessa percepção no espírito se assinala antes por uma variação de intensidade – por uma sensação – que pela natureza dos objetos evocados – por uma imagem.

Essa sensação, que resulta do encontro entre uma impressão sensível e uma imagem da memória involuntária, é percebida como um efeito relativo simultaneamente



ao passado e ao presente. Em certas ocasiões, o passado parece permear o presente, e uma sensação antiga é resgatada do esquecimento, atraída, em virtude de uma analogia, por uma sensação atual. Esse encontro de uma impressão e uma lembrança separadas no tempo põe em evidência o próprio sentido do tempo, não como noção abstrata que se pode deduzir da relação que as envolve, mas como uma sensação singular, desligada da materialidade dos objetos evocados. O tempo, insensível em si mesmo, torna-se sensível como relação comum entre uma lembrança e uma impressão que se afirmam simultaneamente no espírito sob a forma de uma analogia: sentir simultaneamente o presente e o passado em uma sensação atual é apreender uma parcela de tempo em estado puro. Proust atribui a essa sobreposição de presente e passado uma natureza extratemporal. A sensação do tempo é-nos dada por um fragmento de existência subtraído ao tempo. Essa extratemporalidade, porém, não transcende ao tempo: ela é uma eternidade sem metafísica, uma eternidade que é afirmada no tempo.

A eternidade é imanente ao tempo: não difere dele por natureza ou substância; ela é a verdade do tempo. As impressões e signos que, no fluxo sucessivo do tempo empírico, se perdem tão logo sejam reduzidos a uma categoria da consciência ou assimilados pelas taxionomias do hábito, são, por outro lado, incorporados ao ilimitado patrimônio do esquecimento. Essa fortuna numerosa, displicentemente acumulada – a memória involuntária –, é às vezes revolvida por uma impressão atual que logra penetrar na sua câmara incógnita; essa invasão provoca uma reação do passado sobre o presente, uma emersão súbita, à superfície da sensibilidade, de um esquecimento. A sensação desse encontro traduz-se na descoberta de um tempo que não passa. O projeto literário de Proust é captar esse tempo. Mas como fixar a essência de um tempo que se apresenta à consciência como fluxo, corrupção e perda?

As impressões sensíveis são signos do tempo: relacioná-las ao tempo é remetê-las à sua essência comum. Essa essência exprime-se como relação, isto é, como uma analogia, e esta relação envolve aquela parte das impressões sensíveis que é simultânea ao passado e ao presente. Não se trata, pois, de uma relação entre imagens ou ideias: trata-se de uma relação entre tempos. A essência do tempo é a eternidade, entendida não como ausência de tempo ou transcendência pura, mas como aquilo que, no tempo, não é sucessivo nem espacial. Decifrar os signos que as impressões sensíveis evocam na memória involuntária, apreender, sob a forma de uma relação comum ou uma analogia,

a essência dessa simultaneidade, significa considerar as percepções do espírito sob uma espécie de eternidade.

A identificação entre as experiências imediata e passada, a reaparição de uma ação passada, ou sua reação no presente, consiste numa colaboração entre o ideal e o real, entre a imaginação e a apreensão direta, entre símbolo e substância. Tal colaboração libera a realidade essencial, negada tanto à vida afetiva quanto à contemplativa. O que é comum ao passado e ao presente é mais essencial que cada um deles visto separadamente (BECKETT, 2003, p. 79).

A diferença entre o tempo empírico – como fluxo das impressões – e a eternidade – como simultaneidade das essências – é, não de natureza, mas de intensidade. O que converte o tempo em eternidade, ou, antes, o que permite intuir a eternidade do tempo, é a intensidade da sensação pela qual o espírito percebe, como atualidades simultâneas, uma impressão sensível e sua evocação na memória involuntária. Essa intensidade esgarça o tecido homogêneo do hábito, invade a casa familiar da consciência subjetiva, inflige ao espírito uma vertigem de abismo. Ao tropeçar nas pedras do pátio da mansão dos Guermantes, o narrador experimenta uma sensação de suspensão do tempo e relativização do espaço: essa impressão sensível evoca no seu espírito a lembrança involuntária dos azulejos do Batistério de São Marcos, em cuja realidade lhe é dado penetrar graças a essa analogia acidental. Não se trata apenas de uma conjunção entre presente e passado, mas de uma sincronia entre o corpo e o espírito, que, rompendo com a separação entre sujeito e objeto, constitutiva da consciência e do hábito, os unifica em uma percepção que transcende as propriedades do objeto e a pessoalidade do sujeito e se expressa como um conhecimento que é, simultaneamente, sensível e sentimental. O conhecimento dessa relação desvela, de sob o signo sensível, temporal, das impressões, uma essência eterna, uma verdade do espírito, que somente pode aflorar quando uma distração fortuita impede que o hábito se antecipe à percepção e imponha seus critérios de reconhecimento à singularidade das coisas. O hábito, cujos circuitos se refazem no tempo, não nos deixa sentir o tempo; ao infringi-lo, sentimos o tempo como eternidade.

O substrato das experiências sensíveis que se vai inconscientemente acumulando no espírito constitui a memória involuntária, a memória em que passado e presente coexistem. Suas imagens ou as impressões que delas derivam não se manifestam como registros enfileirados segundo a ordenação inteligente de um arquivo, mas, ao contrário, se sobrepõem inesperadamente, com uma irrupção súbita, à percepção das coisas presentes. Coincidindo com estas últimas em uma mesma sensação espiritual, se materializam sob a forma de um acréscimo de intensidade, ao mesmo tempo que exprimem, na relação que as liga a uma impressão atual, a sua essência atemporal. O espírito humano é uma quantidade de tempo: a arte, porém, por meio da qual o espírito se expressa, traduz a quantidade em intensidade, e o tempo em eternidade. O tempo é o elemento em que se realiza o aprendizado da arte, um aprendizado sem método e cujas aquisições mais ricas são muitas vezes oferecidas justamente nas ocasiões de dissipação, em que o artista jovem se recrimina por não aplicar seu tempo ao trabalho:

O tempo perdido não é apenas o tempo que passa, alterando os seres e anulando o que passou; é também o tempo que se perde (por que, ao invés de trabalharmos e sermos artistas, perdemos tempo na vida mundana, nos amores?). E o tempo redescoberto é, antes de tudo, um tempo que redescobrimos no âmago do tempo perdido e que revela a imagem da eternidade (DELEUZE, 2003, p. 16)

A matéria da arte não está em nenhum dos objetos que se sucedem no tempo, entre os quais o artista supõe encontrar seu tema: é o tempo mesmo a matéria da arte. A arte dá sentido a esse tempo perdido em meio a paixões ociosas e adiamentos; sem o devolver ou sublimá-lo, sem tampouco redimi-lo, ela redescobre o passado afirmando precisamente sua irreparabilidade e permanência, cuja verdade, em vez de se revelar na lembrança que evocamos por desejo ou necessidade (tal como recordamos do nome das coisas quando queremos designá-las), se apresenta com a intensidade vívida de uma impressão presente, jamais experimentada porque jamais compreendida.

A teoria estética que subjaz ao longo trecho que descreve a visita do narrador Marcel ao ateliê de Elstir atribui à arte pictórica a propriedade de recriar os objetos que representa, compondo-os sob outras relações, de tal modo que as imagens deixam de



figurar uma réplica da realidade para exprimirem uma singularidade original. A arte não é imitativa nem especular, mas metafórica. A obra de arte não constitui uma duplicação da realidade: ela é uma produção, e não uma reprodução, dessa mesma realidade, e oferece ao espírito, cuja percepção se limita no mais das vezes a reconhecer na experiência as formas reiteradas do hábito, a possibilidade de vislumbrar a diferença. Elstir, ao pintar uma paisagem, transforma-a, como se jamais a tivesse visto ou como se fosse incapaz de associá-la, por critério de semelhança, às representações da inteligência ou da memória voluntária que as tornariam prontamente reconhecíveis. A criação é, ela própria, um ato de conhecimento: Elstir compreende as coisas tal como sua pintura as exprime. E essa expressão é uma relação entre as impressões sensíveis – a paisagem – e a sensação que elas engendram num espírito despojado de referências prévias para reconhecê-las e que as aceita por assim dizer como um dom do acaso. Se, segundo a definição tradicional, a pintura pode ser considerada uma arte espacial, ela por outro lado encerra uma parcela de eternidade na medida em que se constitui como expressão de singularidades, de produção de essências. Sua verdade, conquanto inscrita na realidade sensível sobre a qual o tempo opera seus efeitos, não é efeito do tempo, mas o tempo mesmo isolado de seus efeitos. As metamorfoses em que Elstir funde os objetos representados em seus quadros encontram seu equivalente literário na metáfora, e tal como ele se empenha em pintar uma realidade cuja substância não coincide com as formas que o olhar se habituou a buscar e reconhecer, o narrador tomará para si a tarefa de fazer uma literatura que seja como uma língua estrangeira na sua própria língua.

Decerto Proust procura mostrar a ação do tempo sobre os personagens: o seu relato da recepção da Princesa de Guermantes remete à descrição de um baile de máscaras, mas o envelhecimento dos convidados, cujas fisionomias vincadas e sem cor oferecem ao narrador um reflexo de seu próprio semblante, não é um dado objetivo, constatado à superfície. Essa impressão explica-se menos pelo decurso dos anos que pela diferença entre a imagem presente desses rostos revistos e a ideia sentimental com que eles se fixaram na memória do observador. O tempo puro só pode ser apreendido sob a forma dessa relação, e esta exprime-se apenas esteticamente. O retrato que Elstir faz de Odette não é um registro de sua aparência física, embora não deixe de se comunicar com ela de algum modo que torna reconhecível a modelo ao mesmo tempo que parece apenas apresentá-la; e a esposa do doutor Cottard, cotejando o retrato do médico, pintado por Elstir, com o testemunho dos seus olhos – habituados, não a ver,

mas apenas a reconhecer seu marido –, indignar-se-á ante o colorido inverossímil dos bigodes com que o artista o representou porque não poderá evitar de buscar na tela a semelhança ou a identidade, em vez de distinguir nela, como sua diferença constitutiva, a materialização de uma essência (DELEUZE, 2003, p. 57).

A arte é uma forma de apreensão espiritual das essências, mas se realiza sempre no tempo. Apenas na dispersão indiferente do tempo, em que transcorre a experiência, podem produzir-se impressões sensíveis capazes de pôr em movimento a cinematografia da memória involuntária. Se a memória voluntária organiza, segundo a cronologia do hábito, as imagens das coisas, a memória involuntária – ou o esquecimento – guarda a essência delas, sua parte eterna, que, entretanto, para manifestar-se, exige o concurso de uma impressão sensível que a ela se ligue, não por uma relação de continuidade, mas por uma relação de sentido, de produção da verdade. O narrador Marcel busca compreender como uma impressão sensível pode tornar atual o ser da memória involuntária porque deseja fazer perdurar essa comoção em que se mesclam o êxtase estético, ou afirmação do real como arte, e a sensação de conhecimento, de absorção de uma verdade eterna. Uma arte, uma literatura que valha a pena deve ser uma literatura que dê conta da essência das coisas.

Em Proust, a essência de uma coisa está sempre em relação com a de outra; ela só pode expressar-se relativamente a uma impressão sensível atual. O alegado platonismo de Proust não se coaduna com esse princípio: seu tema não são os arquétipos ou as formas ideais, mas as essências concretas das coisas, e as relações “novas” através das quais elas se dão a conhecer. Por isso, em lugar de propor conceitos, ele propõe metáforas. O tempo é uma relação comum a todas as coisas; elas não são senão quantidades de tempo. Entretanto, a relação que Proust busca distinguir entre elas não é a da sucessão temporal, pela qual as coisas se substituem umas às outras na experiência. O tempo, para Proust, é, antes, o elemento em que as coisas se afirmam simultaneamente. A superação da continuidade do tempo realiza-se por meio de um estilo que produz relações novas entre as coisas: libertando-as das relações de causalidade que as associam na experiência, das reiterações do hábito que demarcam a passagem do tempo e assim não permitem senti-lo, essas relações novas – as metáforas – ligam as coisas umas às outras por aquilo que é, nelas, uma sobrevivência ao tempo sucessivo.



O estilo de Proust é a sua própria filosofia. A realidade que ele dá a conhecer não é subjetiva nem objetiva exclusivamente: ela exprime a relação entre as impressões e as lembranças que se dão simultaneamente no espírito. Essa relação da simultaneidade entre os tempos, em que consiste a ideia proustiana de eternidade, só pode traduzir-se, literariamente, como metáfora. A metáfora substitui a relação causal, aparente ou verdadeira, que organiza na razão os registros da experiência, por uma relação estética, que apresenta as coisas tal como elas se fazem sentir ao espírito, isto é, que dá expressão à sensação comum pela qual o espírito, afirmando-as simultaneamente, compreende a essência delas a partir dessa relação. Contudo, se “só a metáfora pode dar ao estilo uma espécie de eternidade”, como diz Proust no seu ensaio sobre Flaubert,<sup>3</sup> a virtude do seu estilo está menos no modo com que penetra no conhecimento das coisas que no seu poder de, relacionando-as fora da temporalidade, isolar a “substância invisível” do tempo. A metáfora é o signo que torna sensível o tempo: ela exprime uma essência na forma de uma relação cujo elemento comum é o tempo, e, tornando o tempo parte constitutiva da essência das coisas, faz descobrir, não a inelutável corrupção das coisas no tempo que se perde, mas a imanência delas na eternidade do tempo.

## **Bibliografia**

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovsky. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

---

<sup>3</sup> A propos du style de Flaubert (*Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard/Pleiade, 1954, p. 586).